“ZYX music”. Les dérives continentales de l’italo disco

“ZYX music”. The Continental Chronicle of Italo Disco

Philippe Birgy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/6023>

DOI : [10.4000/volume.6023](https://doi.org/10.4000/volume.6023)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2018

Pagination : 5-21

ISBN : 978-2-913169-45-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Philippe Birgy, « “ZYX music”. Les dérives continentales de l’italo disco », *Volume !* [En ligne], 15 : 1 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/6023> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.6023>

Article

« ZYX music » Les dérives continentales de l'italo disco

Par Philippe Birgy (Université Toulouse II
Jean Jaurès)

Résumé : L'italo disco, en tant que champ de production musicale, a fréquemment été décrit comme le chaînon manquant entre le disco et les scènes musicales alternatives qui se développèrent en Amérique du Nord à la fin des années 1980. Son histoire sur une période d'environ huit ans est attestée par un très large éventail de productions qui témoignent d'une vitalité et d'une persistance remarquables. L'italo disco s'est certainement prêté à ces fins, mais c'est précisément sa capacité à jouer ce rôle de passeur qui pose problème : sans lien direct avec un substrat local, faisant fi de toute identité ou intégrité artistique et disposé à s'accommoder des circonstances de sa marchandisation, il ne semblait posséder aux yeux de ses détracteurs aucun des traits définitoires qui auraient pu en faire un vecteur de pratiques subculturelles collectives ou communautaires. Toutes les tentatives de description du genre ont été compliquées par le réseau intriqué des interactions et des influences croisées qui fragmentaient son unité supposée. Néanmoins, en pratique, et à toutes fins utiles, l'italo disco a permis le maintien d'une « culture des clubs » tout comme l'entretien d'un dialogue entre ses producteurs, ses auditeurs et ses usagers, toutes choses qui supposaient, bien que l'appellation elle-même fut disputée, l'établissement d'un « consensus » au sujet de son existence. Ce sont les éléments

de ce discours polémique que nous souhaitons examiner ici afin d'envisager l'italo disco comme arrangement discursif et comme opérateur assurant par intérim la continuation d'une formation subculturelle antérieure.

Mots-clés : italo disco / authenticité / club culture / postmodernité / EDM

Abstract: Italo disco, as a field of musical production, has frequently been described as the missing link between Disco and the alternative electronic dancing scenes which developed in America in the late eighties. Its extreme vitality throughout a period of eight years (1979-1986) is evidenced by a very large range of productions, bearing proof to its continued existence. Certainly Italo disco has lent itself to such purpose and it is this very capacity which is at issue, because Italo disco did not possess any of the features which would have made it an efficacious operator of collective subcultural practice. Though a minor and deviant genre, it was also evidently a by-product of the consumer society without subcultural legitimacy, and could not claim for itself any authenticity. Nor did it endeavor to do so, thereby circumventing and problematizing the underground/mainstream dichotomy. All attempts at defining it as a genre have been thwarted by the complex criss-crossing of influences and interactions which fragment its supposed unity.

But pragmatically, and to all purposes, the label Italo disco has obtained and generated a consensus around it, making it possible for listeners and users to communicate through it. Accordingly, it might be more conducive to a scholarly assessment to envisage Italo disco as a discursive arrangement, an operator in the structuration of subcultural constructs.

Keywords: italo disco / authenticity / club culture / postmodernity / EDM

L'italo disco est fréquemment décrit ¹
comme le chaînon manquant entre le disco et

1 On retrouve ce récit dans les ouvrages de référence musicaux (voir par exemple Ray, 2013 : 147 ; 187),

les scènes de musique de danse alternatives qui se développèrent en Amérique du Nord dans la seconde moitié des années 1980. Mais là où l'avènement du disco, d'une part, et l'émergence de la culture du *clubbing* d'autre part, ont été abondamment documentés, l'italo disco a rarement reçu d'attention critique en tant que phénomène général. En effet, il est chargé de paradoxes qui semblent interdire son inscription dans un récit d'agentivité artistique et de subversion créative ou dans une geste héroïque. Il semble précisément incarner ce contre quoi les contre-cultures oppositionnelles s'appuient pour faire saillie et s'affirmer en décrochement.

L'italo disco est d'un avis assez uniforme une démonstration d'opportunisme. En lieu et place d'une expression authentique, profondément motivée, donc sincère, et d'un enracinement dans un substrat culturel garantissant le caractère « naturel » de sa croissance, il se serait contenté, aux yeux de ses détracteurs, de formules convenues, se développant exclusivement à la faveur des besoins et des attentes fixées par le marché (voir notamment Straw, 2008). Quoique mineur et déviant, le genre est aussi manifestement un produit de la société de consommation, sans légitimité

les sites dédiés au genre historique (comme <http://italodiscoradio.com>) dont les contenus sont dupliqués sur de nombreuses pages de fans, les forums, les blogs (comme <http://freethoughtblogs.com/nataliereed>) jusqu'aux sites dédiés à l'actualité des musiques de danse contemporaines : « L'Europe n'a pas cessé d'adorer et de faire fructifier le disco. On pourrait croire que ce que j'affirme là, c'est la supériorité de l'Europe sur les États Unis. Eh bien, en l'occurrence, c'est exact. Dans cette période d'entre-deux, l'Europe a fait de la *dance music* un gigantesque empire et elle l'a revendu direct aux États-Unis, par wagons entiers. » (<https://boilerroom.tv/i-predict-a-riot-the-edm-crackdown>)

subculturelle, et ne pourrait faire valoir aucune authenticité. Il n'aurait d'ailleurs jamais fait preuve d'aucune velléité de cet ordre, contournant et problématisant ainsi la dichotomie *underground/mainstream*.

Les tentatives de réhabilitation de l'italo disco ainsi que son « anthologisation » se résument encore aujourd'hui le plus souvent à l'épopée ou à la chronique. Lorsque ses défenseurs en ont fait l'anthologie, ils en ont systématiquement passé les productions au crible pour n'en retenir que les compositions « prégnantes » ou « séminales » dotées d'un pouvoir d'engendrement ou d'une fonction de matrice. C'est ainsi qu'on entendra répéter combien certaines compositions on pu fertiliser la techno américaine. Les noms de BHW, Charlie, Gino Soccio, Doctor Cat, Klein + M.B.O, Kasso, Kano, Lectric Worker, Mr. Flagio ou Amin Peck étaient ainsi retenus par opposition à la vaste masse indistincte des produits supposément dénués d'âme et tournés vers le passé, malheureusement tributaires d'une tradition médiocre de reprises orchestrales, passivement dépendants des conventions dépassées de la chanson ou de la variété (de Ryan Paris, P. Lion, Gazebo, Savage, Miko Mission et RAF jusqu'à Ken Laszlo, Baltimora and Spagnia²). Une telle distinction, pourtant, occulte totalement la contradiction inhérente à l'italo disco.

En effet, la contradiction qui nous occupera dans ces pages n'est pas tant que l'opinion

2 Voir l'interview de Mike Simonetti et Bottin (<https://thump.vice.com>) et les forums spécialisés (<http://www.discomusic.com/forums/showthread.php/1903-/page2>). Même les laudateurs de l'italo disco reprennent cette distinction (Verrina, 2013 : 31-32).

se scinde en deux camps adverses à son sujet, mais que deux évaluations contraires (valorisante et dévalorisante) s'affrontent au sein des mêmes discours.

Nous exposerons dans un premier temps la chronique de l'italo disco, qui s'efforce de retracer le lignage présumé du genre. Nous insisterons sur les liens que cette chronique tisse avec les origines américaines du genre et comment elle s'immisce dans l'histoire « globale » du disco³. Il nous sera donc nécessaire d'en passer par une récapitulation pour repérer les points d'ancrage du genre étudié : sa modularité, ses formules toutes faites et son montage en séquences et en strates.

Dans un second temps, nous nous interrogerons de manière critique sur tout ce qui, dans les témoignages, contredit le principe de succession qui est pourtant posé comme garant de l'historicité du genre. Nous observerons ainsi les combinaisons et superpositions d'une série de segments incluant la Hi-nrg, la *new wave*, l'électro-pop, l'euro-disco, pour en relever les désajointements et les contradictions, ceci notamment en nous appuyant sur la notion d'asynchronie, déjà pensée par Ernst Bloch et Henri Lefebvre, qui désigne une forme de développement historique non-linéaire.

Dans un troisième temps, et puisque l'italo disco ne se présente à nous que sous la forme de discours, que ceux-ci

pré-conditionnent toute identification de ses produits et de ses manifestations à des fins d'étude, nous insisterons sur les aspects langagiers de la mise en récit de l'italo disco et sur l'articulation de cette lignée épisodique dans laquelle l'italo disco se présente structurellement et ontologiquement comme un maillon faible : d'où le glissement des termes, les stratégies de dissimulations et de recodage qui recouvrent ses incertitudes identitaires.

Nous observerons en particulier un élément de la critique idéologique et esthétique de l'italo disco qui le place en décrochage vis-à-vis de ces précédents : nous viserons ici la discontinuité résultant de son découpage en segments stéréotypés. Ces coupures auraient, selon ses détracteurs, compromis son authenticité, son intégrité et son organicité en le séparant du « flux vital » des influences, tout autant que des fluctuations et variations qui seraient le propre de l'expressivité humaine.

La fable des origines de l'italo disco

De nombreux commentateurs s'accordent sur le constat selon lequel le disco a d'abord crû et fructifié sur un terrain subculturel spécifique : celui des *night clubs* où des populations minoritaires ostracisées convergeaient, animées à la fois par une visée communautariste et une volonté d'échappatoire, de telle façon que le lieu d'exercice et le public qui l'accueillait jouèrent un rôle crucial dans la définition de ses orientations musicales. L'objectif déterminant étant de maximiser l'impact sur le public, d'induire et de soutenir une humeur collective, il impliquait un traitement particulier des

³ Les opinions qui s'y inscrivent sont largement reflétées dans les comptes-rendus et les articles de la presse généraliste et spécialisée, de même que dans les ouvrages thématiques partiellement consacrés au sujet. Ces mêmes traits se détachent clairement des entretiens avec les acteurs impliqués dans la production du genre qu'il nous a été possible de consulter – ceux des musiciens et de leurs fans.

sources musicales (Echols, 2010 ; Brewster & Broughton, 1999 ; Jones & Kantonen, 1999 ; Lawrence, 2003 ; Shapiro, 2005). Compte tenu de cette nécessité, les matériaux enregistrés se trouvaient fragmentés en blocs élémentaires se prêtant à la construction d'un récit ou d'une trame musicale continue. Les éléments étaient donc retenus en raison de leur propension à susciter la danse et à dynamiser l'atmosphère, la combinaison et la stratification étant, selon Kronengold (2008 : 43-82) des caractéristiques déterminantes du disco. Il est entendu que la notion de « blocs élémentaires » ne satisfera pas à elle seule aux exigences d'une description musicologique. Nous nous y tiendrons pourtant, pour les besoins de notre démonstration, suivant en cela l'exemple de Kronengold. En effet, la notion de blocs, de segments et de stratification seront au centre de la deuxième partie de cet article, non seulement comme base formelle du genre et des titres musicaux, mais aussi comme principe structurant du discours historique tenu sur ceux-ci.

Dans cette situation, les DJ, de plus en plus désireux de concevoir des titres adaptés à la pratique du mix dansant, s'improvisèrent producteurs. Cette agentivité « pragmatique » annonçait déjà les pratiques « opportunistes » des maisons de disques, telles que Casablanca Records, qui furent les agents principaux de la commercialisation du disco à grande échelle. Le récit autobiographique de Larry Harris relatant l'ascension et la chute de Casablanca Records est un témoignage exemplaire de cette stratégie, brouillant les lignes de partage qui séparent la sincérité et l'authenticité du clientélisme et de la préméditation. Dans les pages de ce récit, l'auteur expose des objectifs exclusivement commerciaux et se flatte même d'interventions manipulatrices

de la maison de disque sur les classements de meilleures ventes et les rotations sur les ondes radio.

« J'ai travaillé avec Marc et son entreprise sur la planification et l'organisation de nos campagnes de commercialisation et de vente au détail. Marc avait aussi des contacts directs avec Neil : ils disséquaient minutieusement le *disco* pour en extraire la formule du succès commercial. Ils discutaient du nombre de temps à la minute (la plupart des succès du *disco* avaient la même cadence métronomique, et on aurait dit que la formule changeait environ tous les quatre mois pour donner une impression de nouveauté.) J'ai exposé à Marc la philosophie promotionnelle de Neil et je lui ai montré comment la mettre à l'épreuve dans les *clubs*. Les *clubs* étaient devenus nos laboratoires de recherche et développement. On leur demandait de tester nos morceaux avant de les diffuser massivement, avant de se lancer la grosse distribution grand public. Si les clients ne quittaient pas la piste pendant le morceau, nous savions que nous tenions un *hit* potentiel, mais s'il n'appréciaient pas la chanson, nous renoncions à la sortir ⁴. » (Harris, 2009 : 184)

4 Ces observations concernent directement l'italo disco puisque les piliers du catalogue de Casablanca Records (Pete Bellotte, Mauro Malavasi, Giorgio Moroder, Jacques Morali, Henri Belolo et Jacques Fred Petrus) furent aussi les entrepreneurs du genre. Les mêmes usages caractérisent l'italo disco postérieurement à la faillite de Casablanca Records : « On était obligés d'écrire des chansons qui suivaient la cadence du moment. Les DJs, c'étaient nos clients. Si on n'avait pas le bon tempo la chanson était un flop... "Mad Desire" avait bien marché parce que les DJs pouvaient l'enchaîner avec "Big in Japan". Si une chanson sortait le mois suivant, c'était trop tard. » (interview de Tom Hooker, <http://www.italo-disco.net>) « Souvent, il y a un son qui est celui du moment et on le retrouve sur tous les disques. Pour l'instant, c'est cette voix qui fait "oh woah oh". Cet été, sur tous les disques italiens, il y avait au moins un "oh woah oh". Je crois que ça a été le thème dominant en 1985. » (interview de Neil Tennant et Chris Lowe, www.euro-flash.net) Voir également l'interview de Freddy Naggjar dans Verrina (2013 : 29).

L'identification précise des produits à promouvoir, un processus qui contribua à fixer, à renforcer et finalement à naturaliser les contours distinctifs du genre finit par susciter l'opinion selon laquelle l'industrie de la musique était responsable du caractère stéréotypé du disco, ou plus radicalement : du disco comme stéréotype.

Les commentateurs ont également mis en valeur le rôle joué par Giorgio Moroder dans l'expurgation de toute « présence humaine » de l'instrumentation. Ce dernier fit abstraction de la richesse expressive des textures orchestrales, substituant à celles-ci des motifs rythmiques séquencés par les machines et effaçant du même coup les sources afro-américaines du disco – ceci, présume-t-on, afin de l'adapter au public européen qui, selon un préjugé commun, était dénué de tout sens du rythme (Brester & Broughton, 1999 : 194). Notons au passage que ce compte rendu est ambivalent car Moroder est simultanément crédité pour avoir introduit certaines techniques fondamentales de composition de la musique de danse électronique qui allait par la suite « dominer l'*underground* » tout au long des années 1980. L'ambivalence d'une telle formule, qui accorde à Moroder une position d'hégémonie dans l'*underground* annonce déjà une problématique indissociable de l'objet étudié ici. Dans son mouvement d'adaptation clientéliste et d'expansion globale, le disco est déjà devenu l'italo disco.

Sans nous appesantir à ce stade sur cette ambiguïté, contentons-nous d'affirmer que les facteurs mentionnés plus haut exposaient le disco à une critique « unanime » : le genre se présentait sans pudeur comme un produit manufacturé et sans âme. Cette vague de rancœur finit par se matérialiser

par un rejet en bloc de tout ce qui était apparenté au disco. Ce mouvement de réaction, connu sous l'appellation de *disco backlash*, a été documenté par Brewster, Echols, Frank, Nyong'o et Shapiro (*op. cit.*), entre autres. La description qu'ils nous en donnent n'est pas tant celle d'une réponse populaire spontanée mais plutôt celle d'une vaste opération de diffamation orchestrée par les chaînes radiophoniques et motivée par des intérêts professionnels et économiques (Frank, 2007 : 287-290; Nyong'o, 2005 : 101-105).

C'est à partir de ce point que les conditions de développement d'une production musicale européenne se trouvèrent réunies. Elles permirent selon ses chroniqueurs d'expliquer l'ascendance de l'italo disco. En effet, consécutivement à la « vulgarisation » ou à la « mondialisation » du disco (tous ces termes étant négativement connotés ⁵), une vaste industrie du loisir vit le jour, pour répondre aux demandes des discothèques qui avaient fleuri à travers toute l'Europe, et assurer leur approvisionnement en musique de danse. Cette industrie pourvoyait aussi aux besoins des *night clubs* nord-américains, et c'est ce circuit de réimportation via le Canada qui, à moyen terme, finit par engendrer la culture des musiques électroniques de danse, telle que nous la connaissons aujourd'hui ⁶. Défigurée

5 Nous observerons plus loin que ces mêmes termes peuvent prendre une connotation positive sitôt qu'ils signifient le caractère universel et irrésistible du disco et l'efficacité de son impact sur le public des clubs.

6 Quelques formulations typiques de cette opinion : « J'ai récemment reçu d'un ami de Chicago une paire de CD enregistrés en 83-84 par des stars locales, il voulait que j'entende la naissance du fameux son *house* de Chicago. Et vous savez quoi ? C'était de l'italo disco de A à Z !!!!! » (<http://www.discomusic>).

au point d'en devenir méconnaissable, mais incorporant pourtant les principes fondateurs qui avaient étayé l'« édifice original » du disco, son prédécesseur de plein droit, le genre « abâtardi » migra vers la vieille Europe, pour y générer une abondante production musicale ⁷.

Brewster résume ce volte-face dans une formule qui doit retenir notre attention : l'italo disco, selon lui, aurait pu rester « une note de bas page » dans l'histoire de la musique électronique si elle n'avait pas retenu l'attention des DJ américains : ceux-ci s'en emparèrent résolument, y trouvant une matière première fort utile pour façonner le nouveau « son » électronique qui dès lors se développa à Chicago et à Detroit. L'expression « note de bas de page » relève manifestement de l'euphémisme lorsqu'elle s'applique à une part aussi considérable de l'industrie musicale, aux proportions mondiales, et à sa présence soutenue en tête des hit-parades sur une période de cinq ans, de sorte qu'elle a défini l'expérience du grand public fréquentant les discothèques. Ce vocable signale la minorisation et la mise à l'écart de l'italo disco en raison des excès de son « esprit d'entreprise », et du nivellement et de la centralisation et des goûts que ses opérations marchandes avaient causé.

[com/forums/showthread.php/1903-Italo-Disco/page4](http://www.discomusic.com/forums/showthread.php/1903-Italo-Disco/page4)) « Que ça vous plaise ou non (personnellement, ça ne me plaît pas) ce qu'on appelle italo disco reste un moment important dans l'évolution de la *dance music*, et certain[s] de ces disques d'italo sont considérés comme crucia[ux] à la naissance du son *house* de Chicago. » (<http://www.discomusic.com/forums/showthread.php/1903-Italo-Disco/page2>)

Une histoire dérangée

Cependant, si nous rentrons dans le détail de ce récit périodisé, les segments temporels qui le composent apparaissent sous un jour plus complexe. Ils se télescopent tant et si bien que la débâcle du disco se superpose dans le temps avec sa phase d'expansion et de visibilité la plus déterminante, puisque sa migration vers l'Europe était déjà en partie accomplie en 1977. Et bien avant cette date « charnière », dès 1975, les Français, les Allemands et les Italiens avaient assidûment copié le style et le son des productions américaines.

« Le disco, ce rejeton mal aimé du métissage de la musique de danse noire et de la techno-pop blanche, s'enracine également à Philadelphie, en Floride, à Munich, en Italie et en France... Dans les années 1970, alors que l'échantillonnage numérique n'existait pas encore, des groupes italiens tels que Change reproduisaient minutieusement les sonorités les excès du disco de Chic, le groupe de Nile Rogers, jusque dans ses moindres détails. » (Harley, 1993)

Giorgio Moroder menait ses activités de producteur à Munich depuis 1975 et Harris fait référence dans *Party Every Night* à la somme considérable des importations d'*euro disco* distribuées par Casablanca par l'entremise de Bellote et de Moroder en personne. Dans le même temps, le space disco, avec ses chants vocodés et ses lignes séquentielles, s'était imposé comme standard européen. Bientôt, le Canada se trouva transformé en site de production de titres musicaux destinés à la danse, lesquels étaient souvent identifiés comme italo disco (Pierre Perpal, Trans X,

Claudja Barry, Patsy Gallant, Suzy Q, Karen Silver, Gino Soccio, voir Straw, 2008 : 116-20; 122-7). Quant aux États-Unis, les années « post-disco » y furent paradoxalement le lieu du développement d'une variété de disco particulièrement flamboyante, exaltée et ouvertement gay : la Hi-nrg.

À ces formes de persistance s'en ajoute une autre, subculturelle : c'est l'hypothèse selon laquelle le genre se serait maintenu aux États-Unis au prix d'un retour à la confidentialité⁸. À ce titre, on pourra légitimement parler d'une localisation territoriale du disco dans un sens très strict (celui de l'espace des clubs gay afro- et latino-américains), d'un retour aux sources qui se serait accompli en parallèle de la dénaturation du genre lié à son déracinement et à son exil. Mais cette hypothèse souffre de son caractère strictement américano-centré, et comme toutes les variantes de la chronique que nous avons rapportées, celle-ci présente des incohérences. L'impact du *disco backlash* est lui-même susceptible d'une remise en question assez radicale pour qu'en dernière analyse on reconnaisse les continuateurs du genre disparu en première place des classements américains entre 1979 et 1984⁹. Il n'y aurait donc, selon

cette perspective, de mort du disco qu'au plan de la désignation et de l'affichage¹⁰.

Un autre déplacement encore associe les mutations du genre à l'ascendance de la *new wave*, principalement britannique¹¹ mais aussi largement européenne. Cette dernière s'envisagerait elle aussi comme compéti-

(Ray, 2013 : 107) « Jetant un pont entre la supposée mort du disco et la naissance de la *house*, toute cette musique du début à la moitié des années 1980 n'a pas reçu d'autres noms que les appellations strictement fonctionnelles et neutres de "dance" ou de "musique de club". Post-disco est plus satisfaisant parce que c'est une musique faite pour et par le commun des mortels, à New York, Miami, et pour dire la vérité, dans une grande partie de la Grande Bretagne et de l'Europe. » (Reynolds, 2009b) Ce que la formule « faite pour et par le commun des mortels » recouvre en pratique reste bien sûr problématique. L'expression suggère certainement un désintérêt pour la notion d'auteur et un rejet du culte de la personnalité qui y serait associé. Pourtant, on peut s'interroger sur ce en quoi consisterait cette initiative populaire allusivement proposée comme modalité de production musicale et comment elle s'opposerait à des procédures antérieures.

10 « Cependant que seul le terme disco avait réellement été malmené aux États-Unis et que le genre avait engendré un hybride de rock et de musique de danse – la *new wave* –, le disco proliférait encore en Europe et elle continuait à bien s'y vendre. Elle s'y transforma en italo disco, en dance allemande et en [...] *house music*, toutes commercialement viables, et celles-ci commencèrent à connaître une explosion à partir de 1982. » (Arena, 2013 : 53)

11 « La plupart des pays d'Europe attrapèrent la "fièvre de la *new wave*" au début des années 1980, [avec des artistes] connus sous le nom de nouveaux romantiques. Les musiciens de *new wave* européens évoluaient sous la conduite des italiens, qui expérimentaient avec les synthétiseurs afin de trouver un nouveau son pour la *dance music* et qui enregistrèrent un nombre considérable de chansons. Chaque pays ajoutait sa touche régionale au son, souvent en échantillonnant sans vergogne les plus gros succès du mois. » (« Euroflash : Other Music Connected To Italo Disco », <http://archive.is/qoNGJ>)

8 « Bien qu'un brutal rejet du disco ait secoué les États-Unis en 1979, le mouvement disco se prolongea en Europe (dans l'italo disco, par exemple) et dans certaines scènes confidentielles dans les grandes villes comme Chicago ou New York... La première vague des productions de Detroit fut l'extension d'une scène club eurocentrique. » (Collins, 2013 : 104; 107)

9 « Consécutivement, dans les années 1980, le disco en est revenu à ses origines, dans les clubs, avec quelques artistes comme Madonna pour donner sporadiquement un aperçu de ses développements aux auditeurs des chaînes de radio. Dans les clubs, il se transforma en *house* et en *techno* et vers le milieu des années 1990, il avait même commencé à refaire surface (sous des formes inattendues). »

trice sur le marché des musiques de danse résultant de la globalisation de la culture des *clubs*¹². Elle nous intéressera d'autant plus que ses parentés avec l'italo disco ont là encore donné lieu à des débordements et des chevauchements significatifs. Charles Kronengold (2008) fait valoir que le détachement de la *new wave* de ses antécédents punk, un divorce encouragé par les maisons de disques dès 1976, avait permis à cette dernière de prendre position dans le champ de la *dance culture*. Et ce fut alors le disco, dont la *new wave* avait repris la structure stratifiée, qui en avait constitué le schéma de production, le principe générateur, le modèle d'agencement ou le « système d'exploitation » pour reprendre le mot de Tan Lin (2008 : 93), lui permettant ainsi d'entrer en lice avec ses compétiteurs dans le champ de la *dance music*. Nous pensons que les mêmes observations s'appliquent à l'italo disco et c'est pour cette raison que l'argument de Kronengold sera repris plus loin.

Ses observations laissent subsister des incertitudes quant à l'exacte position de la *new wave* en tant que genre oppositionnel vis-à-vis de l'italo disco. Car manifestement, une large part de son esthétique visuelle (ses costumes de scène, son graphisme, sa photographie et ses vidéos) de même que ses recettes de production, encourage la confusion, et les mêmes arguments s'appliquent à l'electro-pop. Ceci de telle manière que l'observateur est fortement tenté d'interpréter la prolifération des sous-genres comme une réponse trahissant une foule de

contradictions et d'incertitudes au sujet de la nature propre de l'italo disco. On pourra voir par exemple dans ces classifications un souci de précaution, une mesure prophylactique visant à prévenir la dilution de sa raison d'être ou de son identité.

La notion de lignée ou d'engence, qui sous-tend les seules métaphores que nous nous sommes permis d'utiliser dans ce texte, possède certainement une force explicative et personne ne niera la réalité historique du *disco backlash*. Mais nous pouvons tout aussi bien défendre la pertinence d'une lecture a-synchrone des faits étudiés dans ces pages.

Inspiré par le marxisme, et la linéarité problématique de son présupposé téléologique, le concept d'a-synchronie fut développé par Ernst Bloch avant d'être étendu et systématisé par Henri Lefebvre sous l'appellation générique de « rythmanalyse ». Le terme suggère que dans les affaires humaines, les formations culturelles archaïques ne sont pas supplantées par d'autres qui leur succéderaient, mais qu'elles persistent dans leur existence en pratique, à leur propre vitesse, prolongeant suivant leur cycle d'expansions ou de recentrages réflexifs sur elles-mêmes.

« Tous ne sont pas présents dans le même temps présent. Ils n'y sont qu'extérieurement, parce qu'on peut les voir aujourd'hui. Mais ce n'est pas pour cela qu'ils vivent en même temps que les autres. En revanche, ils sont chargés de choses anciennes, qui sont intriquées les unes dans les autres. On dispose de son temps selon la place que son corps occupe, et surtout en termes de classes. Les temps qui précèdent le présent continuent d'affecter les strates plus anciennes ; à ces endroits il est facile de revenir au passé ou de rêver qu'on y retourne. [...] En général, plusieurs années distinctes résonnent dans celle que l'on vient à peine de chroniquer, celle qui a priorité. De plus, elles ne reviennent

¹² Voir la perception de la nouvelle scène de musique électronique de danse dans la publication musicale spécialisée (*Keyboard Magazine*, 1982, <http://www.synthpunk.org/units/keyboard1.html>).

pas à la surface à notre insu, comme on l'a dit plus haut, mais elle contredit plutôt le présent d'une façon particulière, indirectement, par derrière [...] De nombreuses forces, émergeant d'une autre profondeur, commencent à se glisser insidieusement. » (Bloch, 1977 : 95-96)

Dans le contexte musical que nous venons de décrire, chaque sous-genre semble transitionnel. Il n'y a ni précipité ni plateau de stabilisation, mais un flux continu d'intentions contradictoires : non pas seulement des avancées et des reculs quasi-épidermiques, comme nous l'affirmions, mais plus encore des progressions à reculons. Compte tenu de la brièveté des périodes ou des phases considérées, l'histoire se déploie en une série de segments qui se chevauchent et s'interconnectent de telle manière qu'à l'occasion ils se reconduisent l'un l'autre en boucle ¹³.

Ainsi, la constitution du disco comme somme de pratiques sociales et techniques ne couvre pas une période plus longue que celle de sa migration outre-Atlantique. De surcroît, il serait inexact de parler d'une musique disco qui aurait été homogène à l'origine, et qui se serait par la suite diluée et fragmentée, puisqu'elle était fondée sur la présentation de matériaux sonores de provenances et d'inspirations diverses, constamment reconfigurés dans la performance rituelle et symbolique d'un esprit communautaire ancré dans les affects.

L'évolution du genre fut trop diffuse pour que l'on puisse parler d'un événement concerté, d'un précipité catastrophique ou d'une cristallisation. Il nous faut donc nous en tenir au relevé des mouvements de contraction et d'expansion qui signalèrent l'existence précaire de l'italo disco, de ces processus de coalescence et de diffusion momentanés, lesquels contredisent toute tentative d'historicisation totalisante.

Et puisque ceux-ci ne nous sont accessibles que par discours interposés, nous envisagerons donc moins l'italo disco comme champ de production et d'activité musicale nettement circonscrite que comme opérateur de passage dans une dialectique discursive, qui est tout aussi bien une geste fabulaire de confrontation entre *mainstream* et *underground*. Ce tournant linguistique nous sera utile pour comprendre la nécessité du genre comme ancrage référentiel en l'absence de figures d'auteurs fortes et la multiplication des termes classificatoires introduits pour conjurer le flou dans la définition de l'objet.

Élément du discours et stratégies de dissimulation

Dans leur introduction à la musique populaire italienne, Franco Fabbri et Goffredo Plastino (2014) se confrontent avant toute autre chose à la question du genre – une démarche que nous jugeons symptomatique, car c'est précisément l'exemple de l'italo disco qu'ils choisissent pour s'interroger sur la capacité d'une telle appellation

13 Les premier DJ crédités de l'invention de la *house* (Ron Hardy, Larry Levin, Frankie Nuckles) reprennent dans leurs set lists des titres disco datant des années 1970, se rattachant ainsi à des phases antérieures de l'histoire des musiques de danse noire américaine. http://www.gridface.com/features/ron_hardy_playlists.html [consulté le 18 août 2017]; http://www.gridface.com/features/frankie_knuckles_playlists.html [consulté le 18 août 2017].

à dénoter un ensemble fini de productions musicales. Ils observent que le terme est apparu en 1980 – tardivement, donc – et qu’il ne fut jamais unanimement adopté par les médias, ni même par les musiciens associés à cette étiquette. Ils concluent pourtant qu’en pratique, l’italo disco doit forcément exister puisqu’elle fait l’objet de vifs débats, ce qui suggère que les locuteurs impliqués dans ce jeu de langage partagent le même référent – ou du moins que leurs arguments portent sur un ensemble de manifestations qu’ils reconnaissent comme l’objet commun de leur discours. Il n’en reste pas moins que les deux auteurs contestent également la possibilité de donner une définition inclusive. À les lire, nous prenons conscience qu’il serait possible d’infléchir le débat en lui donnant un tour linguistique. Mais il reste que, si quelque chose semble s’être présenté historiquement pour la première fois, cette manifestation exigeait qu’on en fasse la description.

Cependant, puisque la définition stricte et la réduction du disco à une appellation générique avait exposé son mouvement à l’opprobre générale, on pouvait s’attendre à ce que certaines stratégies d’évitement, certaines feintes habiles pour se prévenir de tout abaissement seraient mises en œuvre pour contrer les tentatives de naturalisation en stéréotype auxquelles les tenants dudit « genre » se sentaient exposés.

Ainsi en va-t-il du « manque de personnalité » qui accompagne l’italo disco, cet anonymat pleinement consenti qui frappe plutôt ses commentateurs que les auteurs eux-mêmes puisque ces derniers, qui devraient s’en trouver lésés, n’expriment aucune doléance particulière à ce sujet :

« Tom Hooker : Dire que Den Harrow n’existe pas en tant que chanteur est incorrect. Il était très populaire auprès des préadolescentes de 12 à 15 ans. Den Harrow est devenu une marque comme Coca-Cola. Le marché de la musique, c’était ça. Il y avait juste un petit problème. Il ne savait pas chanter. Alors la solution c’était de faire en sorte qu’il ne chante jamais, ou de mettre sa voix tellement en retrait au mixage qu’elle était à peine là. Au départ, c’était juste pour l’image. Lui, il travaillait sur les costumes, sur la tenue de scène et quelqu’un d’autre chantait sur les disques. C’est Chuck Rolando qui fait les voix sur “To Meet Me” et sur “A Taste Of Love was voice”. Il était sous contrat avec Durium et il n’avait pas le droit de continuer. Après, il y a eu Silvio Pozzuoli du groupe Dream. Il a chanté la version de “Mad Desire” qui se trouve sur le *single*. Il était doué comme chanteur, mais son anglais n’était pas très bon. Il chantait “Ear I Ham” au lieu de “Here I am”. Freddy a racheté le contrat qui me liait à Mera à cette époque, il a racheté l’ensemble du projet Den Harrow avec son argent à lui, et j’ai fait les voix sur “Future Brain”. Il ne me semble pas que Den (son vrai nom est Stefano Zandri) soit jamais venu au studio. “Future Brain” a été un énorme *hit* en 1985. Il fallait qu’on enchaîne avec l’album. J’ai refait des prises de voix sur “Mad Desire” pour ça. Ça ne valait guère mieux que ce qu’avait fait Silvio mais [Freddy] voulait qu’il y ait de la continuité. *On ne pouvait pas passer sans transition de l’anglais courant à l’accent italien* ¹⁴. »

Dans cette vaste conspiration, l’auteur ne survient qu’après coup. Dans la moitié des cas, on invente une identité fictionnelle lorsque les nécessités promotionnelles se

14 « fluid » dans la transcription anglaise originale. Les italiques sont de notre fait. Ils signalent, au risque d’une sur-traduction lorsque nous employons l’expression « passer sans transition », tout ce qui dans la transcription accomplie par un amateur d’italo disco a pu être transmis ou ajouté qui concerne la labilité de l’identité et le lissage des interruptions dans le flux continu de la production. Le lecteur peut se reporter à l’original pour en juger.

présentent, qu'il faut associer un visage et un nom au titre italo disco. Sur certains enregistrements, on dénombre jusqu'à quatre chanteurs et chanteuses dont les contributions n'apparaissent pas dans les mentions légales. Leurs performances vocales étaient alors « incarnées » par une seule personne, choisie pour l'affichage médiatique, et généralement dénuée de toute compétence musicale. Une tierce partie se trouvait ainsi poussée vers l'avant-scène et désignée comme le « meneur de groupe ».

Paolo Magaudo met très précisément le doigt sur ce principe de dissimulation comme spécificité de l'italo disco (2009 : 476). Il serait difficile de refuser à une telle stratégie le qualificatif de « contre-culturelle » bien qu'elle ne concerne pas une forme de maturation souterraine protégée de toute dérive médiatique ou marchande. La nature de l'italo disco est d'emblée compromise par toutes les connotations péjoratives de la lignée dont elle descend. Elle peut bien déguiser cette parenté, elle n'y échappe pas. Aucune manœuvre ni aucun désaveu individuel ne peuvent délier son destin de celui du disco. Car répétons-le : pratiquement, l'une est déjà l'autre. C'est sous cet aspect que nous souhaitons aborder le jeu de travestissement dont il est question ici.

Admettons que le disco ait bien été, comme on peut le lire, « refoulé de force » dans l'*underground* dont il avait émané – et c'est encore une expression problématique, comme nous l'avons remarqué, si cette forme de persistance souterraine, végétative et indigne se rapporte bien à l'italo disco, c'est-à-dire à l'exercice concerté d'un ensemble de forces qui assurèrent à cette « forme dégradée » la domination des hit-parades européens

pendant cinq années consécutives ¹⁵. Dans ce cas on est porté à soupçonner que, comme toute énergie refoulée, il a cherché à se manifester incognito, en usant de divers artifices, afin de se présenter sous des formes qui ne trahiraient pas directement cette identité disco qui lui avait précédemment été imposée, et qui était consécutivement devenue importune.

Qui plus est, le refoulement, si nous choisissons d'interpréter le *disco backlash* en ces termes, n'affecte pas la nature des contenus refoulés, mais complique seulement leur expression. Il est même possible que l'impératif d'expression n'en soit que plus urgent et qu'il se réaffirme sous des formes déviantes ou mutantes et travesties. On ne saurait être surpris que ces variantes aient engendré une terminologie comprenant des termes tels que « mutant disco », « disco not disco » ou « post-disco ». Ce dernier terme – un poncif – saisit toute l'ambivalence du *post*. Le préfixe désigne bien sûr ce qui succède et vient après, sans parvenir pour autant à effacer sa provenance afin de s'imposer dans sa singularité. Il signifie aussi un malentendu, les errances et les pérégrinations d'une missive égarée, déroutée, d'un courrier en souffrance, en quête d'un destinataire identifiable (Derrida, 1980). L'une des conséquences en aurait été la recodification du disco dans l'idiome d'un autre genre qui aurait servi dès lors de médium ou de porteuse (comme on parle d'onde porteuse en radiophonie).

15 Verrina rapporte la surprise et l'embarras des producteurs d'italo disco (2013 : 27) lorsqu'ils constatèrent que leurs chansons se trouvaient en tête des classements en France, en Allemagne, en Espagne et même en Grande-Bretagne, devant ceux des Rolling Stones, de Michael Jackson et de Madonna (*ibid.*).

Il ne faut pas négliger tout ce qui lie l'argument que nous venons d'exposer à celui, plus formel, proposé par Kronengold. Cet argument concerne la méthode d'ajouts superposés et de retranchements qui serait devenue la matrice de production et de reproduction des musiques de danse tout en masquant une parenté devenue honteuse. Ainsi, à propos de la *new wave* (que l'on traduira indifféremment « nouvelle vague » ou « nouvelle onde », c'est-à-dire nouvelle propagation déferlante, mais faite d'un même fluide dont les assauts sont cycliques), Kronengold (2008 : 60-66) affirme que le disco a été recyclé pour servir de programme à la « nouvelle vague », alors même que ses contenus et ses matériaux s'en distinguaient expressément. Or le même phénomène, envisagé du point de vue du disco, n'implique nullement son exténuation : une telle appropriation, loin de signifier sa perte, en a maximisé la diffusion, d'où l'accélération du cycle des hybridations sur les « scènes musicales », amplifiée par la démocratisation de l'équipement musical électronique, et la chute des prix entre la fin des années 1970 et le début des années 1980.

Cet argument s'applique aussi de plein droit à l'italo disco. Il s'inscrit dans sa chronique et détermine son évaluation : son caractère commercial et sa facture systématisée auraient constitué le processus même de sa génération et de sa production. Mais cette technicité donne également la mesure de l'opprobre auquel le genre fut condamné par ses détracteurs, alors même qu'il remplissait ses fonctions ¹⁶. Car l'accès généralisé à la

synthèse et aux traitements sonores électroniques, qui avaient jusque-là été un luxe, aura néanmoins exigé une contrepartie exorbitante aux yeux de ceux qui se lamentent de la dénaturation morbide du disco. En effet, cette évolution se serait payée de la perte de l'« essence spirituelle » du disco (l'élément « soul » de sa constitution), ou encore de la part d'« expressivité humaine » qui l'avait animée auparavant. Ce jugement vise donc aussi explicitement l'italo disco puisque ce sont les mêmes qualificatifs (automatisée, stéréotypée) qui le mettent à part.

L'évolution technique qui est retenue contre elle se serait accomplie en deux temps : le premier s'échelonne entre 1979 et 1981. Il s'agit d'une période de miniaturisation des circuits électroniques analogiques (notamment la production des circuits intégrés *Curtis*), une condition nécessaire à la production de masse de nouveaux synthétiseurs financièrement abordables. Cette phase n'altéra pas fondamentalement les textures des sonorités synthétiques.

À partir de 1982, un seuil technologique plus conséquent fut franchi, lors de l'abandon de l'appareillage analogique au profit de générateurs de signaux sonores digitaux. Là encore, les coûts furent significativement abaissés et l'automatisation des instruments facilitée, toujours avec des conséquences

clients et de propriétaires de clubs. La monotonie des sons synthétiques qui se ressemblaient tous (une nouveauté à l'époque), combinée avec des parties vocales robotiques, sans relief et peu enthousiasmantes, auraient épuisé votre patience au bout de 45 minutes. Dans mon quartier, l'espérance de vie de la plupart des disques d'italo disco était très courte et on ne les réentendait plus jamais », <http://italodisco.webs.com/historyofitalodisco.htm> [consulté le 18 août 2017].

16 « Ici, à Miami de nombreuses chansons italiennes ont connu le succès dans les clubs auprès du public latino. Je dois avouer que cette musique n'était pas bien vue par les locaux, y compris beaucoup de

musicales difficilement évaluables. Nous pensons entre autres choses à la mémorisation des réglages sonores autorisée par le numérique, inaugurant la production d'instruments dotés de présélections, et favorisant l'uniformisation des textures sonores, puisque celles-ci devenaient autant de standards, d'instantanés convocables à loisir, par sauts discrets de configuration. Outre qu'une telle modification des pratiques de production a entraîné le développement d'un marché de sons préprogrammés, elle a temporairement signé la fin de la recherche sonore où l'ajustement progressif était un « passage obligé ». Le *preset* et la préprogrammation s'opposeraient donc à la variation continue de chaque paramètre directement accessible en façade grâce à un contrôleur dédié – une condition d'opération indissociable de la technologie analogique.

Voici donc, quoi que l'on en pense, le fond du débat qui divisait et divise encore les partisans de l'analogique et ceux du digital : la labilité des impressions perçues lors d'interventions manuelles sur les commandes analogiques s'y oppose aux sauts qualitatifs d'une présélection à l'autre. Et si des progressions subsistent dans le domaine digital, elles sont fondamentalement dénaturées par leur crénelage en valeurs discrètes, 127 degrés au maximum pouvant s'échelonner entre deux états d'une variable dans la norme midi. Les puristes continuent à sanctionner le caractère délétère de ce morcellement du continu, de sa résolution à une série de pas, de même que les adversaires du disque numérique (CD) arguaient du manque de définition des instruments enregistrés à bas volume sur ces supports digitaux. Le *preset* n'évolue plus, il fige le devenir dans un état, tout comme la pensée du temps tranche dans le vif de la

durée, la débitant en instants successifs, selon l'hypothèse de Bergson (1965). Le développement du protocole midi de transmission des données musicales entre 1983 et 1985 a également affecté le développement des séquenceurs, banalisant leur utilisation, facilitant le détachement des motifs musicaux et leur duplication et accusant l'aspect stratifié des compositions. Il va sans dire que chacun de ces arguments mériterait d'être examiné et débattu dans une optique critique afin d'en révéler la teneur idéologique. En effet, des oppositions théoriquement ou techniquement distinctes s'y trouvent superposées de telle façon que les dichotomies organique/mécanique, naturel/artificiel, analogique/digital renvoient l'une à l'autre par un processus d'analogie. On comprend sans difficulté comment, pour le sens commun, un tel jeu d'équivalence permet d'asseoir un préjugé esthétique sur des données objectives.

Conclusion

À présent que les deux versants concurrents de l'histoire de l'italo disco – retrait ou expansion, étiolement ou épanouissement, rupture ou prolongement – ont été esquissés, nous sommes en mesure d'aborder notre argumentaire sous l'angle d'approche le plus propice à notre intention critique. Nous nous contenterons d'une dernière observation pour clore ce panorama, et c'est celle-ci qui nous servira de conclusion : elle concerne la présence continue d'une scène de danse qui en apparence – entendons : selon les observations faites à son sujet – aurait prospéré dans un état de relative ignorance de sa propre situation (c'est-à-dire de sa localisation, de sa position) et qui se serait dispensée du

labeur déprimant d'avoir à légitimer son droit à occuper les lieux. Car dans la diffusion et l'affichage de l'italo disco (nous avons insisté plus haut sur le caractère survenu, postérieur, contestable et contesté de cette appellation nationale), ses acteurs et ses bénéficiaires n'ont jamais mis en place une stratégie cohérente ou suivie pour définir le genre en référence à une localité précise, non plus qu'ils auraient composé une quelconque fable populaire selon laquelle l'italo disco se serait graduellement développée sur la base d'une communauté d'intention participative de grande intensité. Il semblerait au contraire que, s'étant travesti au point d'en devenir méconnaissable, il aurait jailli du sol tout armé et pleinement constitué, résultant d'une plantation ou d'un essaimage presque magique, d'une reproduction sans ascendance (donc artificielle, construite, manufacturée). C'est là le caractère proprement autochtone de cette naissance *ex nihilo*. Ce sujet nous dépasse évidemment, car il nous faudrait aborder cette métaphore avec son lot d'ambivalences qui la ramènent paradoxalement à la terre. Nous en choisirons donc une autre, moins contestable, et affirmerons que l'italo disco semble, dans cette généalogie fantaisiste, avoir débarqué d'une autre planète, eu égard au futurisme et au rétro-futurisme qui la propulse. Bien qu'elle ait été si souvent décrite comme musique au rabais, de mauvais goût, sans présence, dématérialisée, incorrigiblement immature et désuète en raison des emprunts immodérés qu'elle faisait des tropes de certains genres frappés de désuétude (la chanson sentimentale, la chanson de variété), elle a pourtant bien fourni ce matériau musical enregistré dont l'activité des *night clubs* dépendait.

Dans cette fonction, elle se présentait comme le négatif des scènes « proprement autochtones » (on aura maintenant compris combien le terme est mal choisi). Moins vigoureuse que ces dernières, privée de la dignité et de l'autorité que confère le pur artisanat, celui qui force le respect, dénuée de cette organicité native qui de l'avis commun soude les communautés, l'italo disco aura pourtant aussi maintenu et nourri les fonctions et les opérations de la *club culture a minima*, c'est-à-dire à moindre coût et à moindre effort, fonctionnant à cet endroit comme un « remplisseur » tenant la place d'un contenu perdu ou à venir. Ce remplisseur aurait occupé par intérim et par substitution un espace réservé à des accomplissements d'une tout autre envergure. Car en l'état il n'y avait pas de quoi discourir à son propos. Ce genre qui n'en était pas un, ce succédané répondant à des circonstances de pénurie, aurait donc tenu lieu de quelque chose d'autre qui se serait temporairement retiré dans quelque profondeur inaccessible (l'*underground*), soit qu'il se soit absenté, soit que l'on reste dans l'attente de son avènement. Mais dans les deux cas, il aurait continué à assurer les fonctions de pourvoyeur de musique de danse *en attendant mieux*, afin qu'un jour une digne succession soit encore possible et que le relais soit passé lors d'un événement qui fasse date. Le temps étrange de l'italo disco, parenthèse désenchantée d'une fin de fête qui a tourné cours ou d'un règne interrompu, laisse un sentiment d'inachèvement. Et il faudrait certainement en dire davantage à propos de la nostalgie « désuète » du genre, et du regard rétrospectif qu'elle porte de biais sur la chanson populaire et la rengaine sentimentale – son « italicité » s'il en est une.

Liste d'écoute

Quelques extraits musicaux permettront de prendre connaissance de la variété des productions rassemblées sous le terme d'italo disco par les amateurs. Il convient d'y distinguer d'une part les titres qui ont suscité l'intérêt des producteurs de musique de danse électronique des générations suivantes et ont été inscrits dans les anthologies, et de l'autre ceux qui ont bénéficié d'une grande diffusion médiatique, comme en témoignent les ventes de singles (titres consultés et disponibles sur www.youtube.com au 18 août 2017).

B.W.H, « Stop » (1983), House Of Music, HM 1001.

Charlie, « Spacer Woman » (1983), Mr. Disc Organization, MDO 58507.

Doctor's Cat, « Watch out! » (1983), Il Discotto Productions, ART 1028.

Klein & M.B.O, « Dirty Talk » (1982), Zanza Records, ZR0107.

P. Lion, « Happy Children » (1983), Carrere – 8302.

RAF, « Self Control » (1984), Carrere, CRE A 4223.

Ryan Paris, « La dolce vita » (1983), Discomagic Records, MIX 117.

Savage, « Don't Cry Tonight » (1983), ZYX Records, 5081.

Notes sur la diffusion de l'italo disco

En ce qui concerne l'incidence économique de l'italo disco, on peut consulter le site <http://www.hit-paradeitalia.it> qui répertorie les cent meilleures ventes annuelles de singles en Italie. Ce dernier rapporte trois entrées qui nous concernent pour 1982 (« Masterpiece », Gazebo [n° 2], « Disco Project », Pink Project [n° 4], « You are a danger », Gary Low [n° 9]). En 1983, nous pouvons en identifier cinq (« Vamos a la playa », Michael & Johnson Righeira [n° 1], « I like Chopin », Gazebo [n° 2], « Lunatic », Gazebo [n° 3], « Happy children », P. Lion [n° 7], « B Project », Pink Project [n° 10] et « Dolce vita », Ryan Paris

[n° 10]). En 1984, ce nombre reste stable (« Self control », RAF [n° 1], « Telephone mama », Gazebo [n° 11], « The Night », Valerie Dore [n° 16], « Comanchero », Raggio di Luna [n° 17], « No tengo dinero », Righeira [n° 13]. Enfin en 1985, nous en dénombrons quatorze (« L'Estate sta finendo », Righeira [n° 1], « Movies », On Air [n° 5], « Tarzan boy », Baltimora, [n° 6], « Camel by camel », Sandy Marton [n° 5], « Midnight radio », Taffy [n° 8], « Fever », Tipinifini [n° 11], « Future brain », Den Harrow [n° 12], « Mad desire » Den Harrow [n° 13], « Exotic and erotic », Sandy Marton [n° 15], « The Only one », Novecento [n° 17], « Change your mind », RAF [n° 18], « It's so easy », Valerie Dore [n° 24], « Why me », Novecento [n° 30], « Welcome to the sunshine », Carrara [n° 33]). Il apparaît cependant que le succès de l'italo disco dépasse largement le cadre national, illustrant ainsi les visées commerciales européennes des labels qui l'inscrivaient dans leur catalogue (ainsi que son infiltration en Grande-Bretagne et aux États-Unis dans une moindre mesure). À titre d'exemple, les singles de Scotch, alors qu'ils ne figurent que rarement dans les palmarès des ventes en Italie, se distinguent au contraire par leur succès en Allemagne, en Suède ou Suisse. (Voir les chiffres rapportés par le site [scheul.de](http://www.scheul.de/Charts.htm) de <http://www.scheul.de/Charts.htm>. Un autre exemple caractéristique serait la « Dolce Vita » de Ryan Paris dont cinq millions de copies auraient été écoulées selon le site officiel de Ryan Paris.) Comme nous l'avons indiqué, les ventes de disques ne résument pas la diffusion et les usages de cette musique avant tout destinée aux clubs. Elle se caractérise surtout par une quantité de productions à durée de vie limitée et à tirage réduit. Le label Discomagic rassemble ainsi 50 sous-labels et totalise plus de 2000 entrées dans son catalogue ¹⁷.

17 Benjamin König, « Summer of italo disco #3 : les plus grands labels de l'italo disco », *Traxmag*, <http://fr.traxmag.com/article/3442-summer-of-italo-disco-3-les-plus-grands-labels-de-l-italo-disco> [consulté le 18 août 2017].

Bibliographie

Anonyme (2008), « Italo's not Dead : Disco's Revenge », *Dazed&Confused*, vol. 2, n° 64, p. 1-8.

Arena James (2013), *First Ladies of Disco*, Jefferson, McFarland.

Bergson Henri (1965) [1939], *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France.

Bloch Ernst (1977), *Héritage de ce temps*, Paris, Payot.

Brewster Bill & Broughton Frank (1999), *Last Night a Dj Saved My Life : The History of the Disc Jockey*, Londres, Headline.

Butler Mark (2003), « Taking it Seriously : Intertextuality and Authenticity in two Covers by The Pet Shop Boys », *Popular Music*, vol. 22, n° 1, p. 1-19.

Cateforis Theo (2004), « Performing the Avant-Garde Groove : Devo and the Whiteness of the New Wave », *American Music*, vol. 22, n° 4, p. 564-88.

Collins Nick, Schedel Margaret & Wilson Scott (2013), *Electronic Music*, Cambridge, Cambridge University Press.

Demers Joanna (2006), « Dancing Machines : "Dance, Dance, Revolution," Cybernetic Dance, and Musical Taste », *Popular Music*, vol. 25, n° 3, p. 401-414.

Derrida Jacques (1980), *La Carte postale*, Paris, Flammarion.

Echols Alice (2010), *Hot Stuff : Disco and the Remaking of American Culture*, New York & Londres, W.W. Norton & Company.

Fabbri Franco & Plastino Goffredo (eds.) (2014), *Made in Italy : Studies*

in Popular Music, New York, Routledge.

Fikentscher Kai (2009), « What is Italian in Italo disco ? », *Proceedings of the 13th Biennial International IASPM Conference*, p. 196-202.

Frank Gillian (2007), « Discophobia : Antigay prejudice and the 1979 backlash against disco », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 16, n° 2, p. 276-306.

Hanson Carter F. (2014), « Pop Goes Utopia : An Examination of Utopianism in Recent Electronic Dance Pop », *Utopian Studies*, vol. 25, n° 2, p. 384-413.

Harley Ross (1993), « Beat In the System », in Bennett Tony, Frith Simon et al. (eds), *Rock and Popular Music : Politics, Policies, Institutions*, Routledge, p. 209-229.

Harris Larry, Gooch Curt & Suhs Jeff (2009), *And Party Every Day : The Inside Story of Casablanca Records*, Backbeat Books.

Jiménez Gabriela (2011), « Something 2 dance 2 : Electro Hop in 1980s Los Angeles and its Afrofuturist Link », *Black Music Research Journal*, vol. 31, n° 1, p. 131-144.

Jones Alan, & Kantonen Jussi (1999), *Saturday Night Forever : The Story of Disco*, Edinburgh, Mainstream Publishing.

Kronengold Charles (2008), « Exchange Theories in Disco, New Wave, and Album-oriented Rock », *Criticism*, vol. 50, n° 1, p. 43-82.

Kooijman Jaap (2005), « Turn the Beat Around : Richard Dyer's "In Defence of Disco" Revisited », *European Journal of Cultural Studies*, n° 8, p. 257-268.

Lawrence Tim (2003), *Love Saves the Day : A History of American Dance Music Culture (1970-79)*, Durham & Londres, Duke University Press.

Lena Jennifer C. & Peterson Richard A. (2008), « Classification as Culture : Types and Trajectories of Music Genres », *American Sociological Review*, vol. 73, n° 5, p. 697-718.

Lin Tan (2008), « Disco as Operating System, Part One », *Criticism*, vol. 50, n° 1, *Special Issue : Disco*, p. 83-100.

Maggaudo Paolo (2009), « Disco, House and Techno: Rethinking the Local and the Global in Italian Electronic Music », *Proceedings of the 13th Biennial IASPM*, p. 535-551.

McClary Susan (1991), *Feminine Endings : Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

McLeod Ken (2003), « Space Oddities : Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music », *Popular Music*, vol. 22, n° 3, p. 337-355.

Merrifield Andy (2006), *Henri Lefebvre A Critical Introduction*, New York, Routledge.

Moore Allan (2002), « Authenticity as authentication », *Popular Music*, vol. 21, n° 2, p. 209-223.

Nyong'o Tav (2005), « I Feel Love : Disco and its Discontents », *Criticism*, vol. 50, n° 1, p. 101-112.

Shapiro Peter (2005), *Turn The Beat Around : The Secret History of Disco*, Londres, Faber and Faber.

Ray Michael (ed.) (2013), *Disco, Punk, New Wave, Heavy Metal, and More : Music in the 1970s and 1980s*, New York, Britannica Educational Publishing.

Reynolds Simon (2009a), « One nation under a Moog », *The Guardian*, 10 octobre 2009.

— (2009b) « Grunge's Long Shadow? In Praise of "In-Between" Period of Pop History », www.slate.com

Sicko Dan (2010), *Techno Rebels : The Renegades of Electronic Funk*, Painted Turtle Wayne State University Press.

Schwartz Frederic J. (2001), « Ernst Bloch and Wilhelm Pinder : Out of Sync », *Grey Room*, n° 3, p. 54-89.

Solis Gabriel (2010), « I Did it My Way : Rock and the Logic of Covers », *Popular Music and Society*, vol. 33, n° 3, p. 297-318.

Stocken Frederick (1989), « Musical Post-Modernism Without Nostalgia », *The Musical Times*, vol. 130, n° 1759, p. 36-537.

Straw Will (2008) « Music from the wrong place : On the Italianicity of Quebec Disco », *Criticism*, vol. 50, n° 1, p. 113-132.

Verrina Francesco Cataldo (2013), *The History of Italo Disco*, Pérouse, Kriterius.

15

1