Gérard LE VOT, *Poétique du rock : oralité, voix et tumultes*

Mathieu Guillien

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/8282>

DOI : 10.4000/volume.8282

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2020

Pagination : 210-213

ISBN : 978-2-913169-62-3

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Mathieu Guillien, « Gérard LE VOT, *Poétique du rock : oralité, voix et tumultes* », *Volume !* [En ligne], 16 : 2 / 17 : 1 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 05 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/volume/8282> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.8282>

Gérard Le Vot, *Poétique du rock : oralité, voix et tumultes*, Paris, Minerve, 2017

Par Mathieu Guillien

L'extension de la musique dans le bruit et du bruit dans la musique a entraîné un renouveau des musiques populaires urbaines, et en particulier du rock'n'roll dans la seconde moitié du xx^e siècle. L'ouvrage de Gérard Le Vot se propose d'interroger cette évolution à l'aune des divers paradigmes du bruit dans le rock, genre musical dont les modalités de transmission ont évolué en même temps que ses formes.

La grande nouveauté du rock'n'roll réside pour l'auteur dans la posture des jeunes chanteurs blancs calquée sur celle des musiciens noirs, qui aura des conséquences gestuelles dans l'exécution tant vocale qu'instrumentale. D'une part, la voix peut s'affranchir du sens au profit du bruit et des cris ; et l'action du chanteur, qui favorise la *mania*, joue un rôle d'exorciste en proposant un processus spectaculaire à mi-chemin entre chant, danse, théâtre et catharsis. D'autre part, au cœur de l'esthétique rock, la matière rythmique tire son énergie dans les mouvements organiques humains, quasi biologiques, éloignés de l'idée de mesure et d'une représentation abstraite de la musique.

VOLUME 1

Sans faire appel à la notion de tradition phonographique développée par Olivier Julien (2006), qui détaille cependant de nombreux paramètres abordés dans ce premier chapitre et indique précisément que « sur le plan de l'analyse, la principale conséquence de ce rapport des musiques populaires à la phonographie est qu'il convient de s'intéresser non pas aux seules données transcripibles mais à "ce qui est entendu", c'est-à-dire à l'enregistrement », l'auteur estime que les systèmes de notation du rock, entre signes, sons et gestes, ne témoignent pas de sa sensibilité gestuelle et sonore. À l'origine (blues et ballade) la partition n'existe pas, l'écrit et la lecture musicale n'intervenant qu'après l'invention musicale

sous la forme d'une réduction au piano qui filtre, aseptise et même efface les caractères d'un tel mouvement. Après les premières transcriptions du début des années 1970 de la seule ligne vocale, des transcriptions pour chaque instrument se développent au début des années 1980, avant les *full scores* des années 1990 qui intègrent les tablatures, encore complétées par le développement de revues spécialisées. Au cours de ces mêmes années, la pratique musicale est bousculée par l'écriture numérique, progressivement démocratisée.

L'auteur souligne la prééminence prise par les machines numériques qui, de l'enregistrement, la multiplication et la transformation des sons, produisent désormais une véritable mémoire musicale. Cette évolution technologique, qui modifie les systèmes d'apprentissage, de production et de réception de la musique, contraint le musicologue à élargir sa conception de l'écrit en intégrant ces nouveaux outils et leur mutation rapide dans un rapport diversifié et équivoque avec les techniques d'invention orales traditionnelles (vibrato, ornements, hurlements, chuchotements, etc.).

Le second chapitre aborde la voix comme un lieu de rencontre entre l'homme, le monde et l'intelligible. Pour Gérard Le Vot, l'action de la voix dans le rock doit être appréciée sous l'angle d'une déclamation qui assouplit, transforme, transfigure l'organisation musico-textuelle. Ces gestes définissent la « voix vive », une notion que l'auteur approfondit selon six types de variabilité vocale : les approximations mélodiques, le rôle des registres expressifs et leur rapport à l'*ornatus*, les choix interprétatifs ou d'orchestration majeurs lors de reprises, les farcitures improvisées lors de la performance,

les collages par centons et le *medley*, enfin les variantes interprétatives qui, par extension, affectent le sens par polysémie ou intertextualité. Ces variabilités illustrent pour l'auteur combien la théorie esthétique de l'équilibre formel propre aux catégories abstraites de la culture occidentale, fondée principalement sur l'écriture, convient mal, du fait de sa raideur, à la culture populaire. Plus que les paroles d'une chanson, la voix, l'inarticulé, les sons, les cris, l'incantation et la danse sont les fruits de l'immanence.

L'auteur étudie alors les propriétés culturelles, sociales et morales du rock qui lui permettent d'explorer, d'inventer des points de rupture et d'ajustement entre bruit et musique, entre nature et culture, entre matière et esprit. Pour identifier le *modus operandi* des modèles de bruit véhiculés par le rock'n'roll nord-américain des années 1965-1977, l'auteur établit dans son troisième chapitre cinq paradigmes, élaborés à partir de nombreuses analyses.

Pour construire son premier modèle, l'auteur relie à la méfiance médiévale vis-à-vis de la jouissance des sens et du corps (et des musiciens instrumentistes) le rejet par le puritanisme nord-américain de l'énergie musicale des Noirs. Il relève que cette conception des Noirs affectera leur regard sur eux-mêmes : le bluesman s'immerge dans le bruit et le chaos du monde pour lui trouver une échappatoire. Première matrice du rock, le blues imprime une direction générale à l'esthétique du genre : les musiciens rock s'y ressourceuront comme si le blues était la forme la plus efficace pour canaliser le désespoir et les désordres affectifs. À propos du funk, qui renvoie à la sueur du travail ou de l'acte sexuel et caractérise un style fondé sur l'énergie brute (James Brown, « Don't

Cry, Baby », 1964), l'auteur emprunte au sociologue Olivier Cathus l'expression de « transpiration positive » : dans les musiques populaires nord-américaines, effervescence, mouvement, énergie, rythme sont perpétuellement sollicités et reposent sur les déterminismes majeurs que sont les pulsations cardiaques, l'énergie sexuelle productrice d'adrénaline, les gestes instrumentaux, les mouvements de la danse, et ceci du rock'n'roll au hip-hop. La sueur, la transe, la contorsion, par l'immersion dans le tapage ancestral qui protège de la terreur du monde, concourent à l'esthétique musicale.

Le second modèle est fait « de révolte et de fureur », pour reprendre l'expression de l'auteur. La scène musicale devient un lieu de combat symbolique et rituel où persistent la peur ancestrale du monde, le délire et le souvenir d'antiques sacrifices. Les valeurs s'inversent, le bruit devient un outil de subversion contre la dysharmonie sociale. Par la parodie, la déstructuration de la forme et l'intensité sonore, on s'attaque au sexisme, au racisme, aux conventions démodées et à la vieille représentation de la musique conçue par un démiurge ordonnateur (Frank Zappa, « Freak Out », 1966), tandis que les drogues permettent d'augmenter la perception intérieure et d'expérimenter les synesthésies (Velvet Underground, « Heroin », 1967).

De l'*imitatio* du bruit à la *mutatio* subversive, le troisième modèle conteste l'ordre esthétique ou politique en provoquant les conditions de la mutation de la musique en bruit. Après l'incorporation dans le rock d'imitations de bruits instrumentales et ludiques (Steppenwolf, « Born to be Wild », 1968), la métamorphose du bruit en musique n'est plus de l'ordre du jeu : « Trouble Every Day » de Frank Zappa (1966, faisant écho aux

émeutes de Watts survenues au printemps de la même année) constitue une furieuse mutinerie musicale, miroir bruité de la barbarie humaine, et l'interprétation déchiquetée de l'hymne américain par Jimi Hendrix (Woodstock, 1969) simule l'apocalypse des bombardements pilonnant le Vietnam. Le mouvement punk s'empare du procédé de mutation bruit-musique mais ne constitue pas qu'un retour aux sources du rock'n'roll : avec le punk, la révolte est dirigée contre la société du spectacle et l'*establishment* manipulateur (Sex Pistols, « Liar », 1977). Cette musique punk, « ruinée » de l'intérieur par son intensité, sa vitesse, son bruit et ses désordres comportementaux, proclame la dissolution de toute forme d'art.

Le quatrième modèle est celui de la fête. À l'instar du culte vaudou et des rituels de carnaval, la musique et la danse rock absorbent la violence d'une société (The Doors, « Celebration of the Lizard », 1970). Par l'intensité du volume sonore, les sons et le bruit favorisent l'immersion et l'hypnose, tandis que la répétition musicale facilite la transe. Les jeux de lumières stroboscopiques apportent des sensations troubles renforcées par la transgression « chimique » de la prise de LSD, depuis les premiers *acid tests* jusqu'aux *rave parties*. Pour le musicien, la fête est aussi un happening musico-poétique où défendre des processus d'improvisation et refuser la prédestination d'un ordre musical et poétique rigoureux, autant que l'immobilisme et les conventions de la musique de divertissement (The Doors, « *When the Music's Over* », 1967).

Le cinquième modèle concerne l'apport de l'outil technologique, qui fait barrière contre l'énergie créatrice s'il s'agit d'en maîtriser les procédés, mais qui brise la frontière entre

bruits et sons s'il s'agit de le détourner de sa finalité. Un *feedback* se crée entre les intentions des musiciens et les outils qu'ils utilisent et qui les inspirent. L'auteur traite ici de diverses évocations du savant dans le populaire : le *cut-up* (The Beatles, « Revolution 9 », 1968), qu'il met aussi bien en lien avec Dada qu'avec Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Brion Gysin et William Burroughs ; les emprunts à la *tape music* (White Noise Music, *An Electric Storm*, 1968), qui annoncent le rock progressif anglais et les expérimentations psychédéliques de Pink Floyd ; les improvisations bruitistes du Grateful Dead, qui rappellent l'enseignement de John Cage ; et *Metal Machine Music* de Lou Reed (1975), qui rejoint Berio, La Monte Young et donc le raga indien. L'auteur évoque ici la techno, pour ne proposer qu'une description de l'expérience physique de la rave, sans détailler les morceaux qui la composent. On regrettera également que ces expérimentations du rock soient fréquemment annoncées comme autant d'influences pour la house et la techno, sans que cette supposition ne soit étayée.

Se demandant si les tumultes du rock seraient finalement innocents, l'auteur répond que les musiciens s'opposent à la confiscation du musical par les conventions de la chanson populaire : face à l'orgie sonore du rock, une écoute indifférente devient impossible. Contrairement à la direction prise par l'art savant et son conformisme platonicien, l'irruption de la fureur de vivre et des bruits dans la musique populaire nord-américaine du xx^e siècle pose ainsi, selon Gérard Le Vot, la forme de façon moins triomphante et hautaine. L'écriture demeure et sécurise, mais la parole vocalisée ne peut être ni reprise ni abolie, et participe donc du désordre de la vie. Échappant à la dictature de l'écrit,

la voix rock oscille entre corps et langage, et remplit l'espace scénique de son énergie brute, de son magnétisme, de ses vibrations incantatoires éloignées de la raison intellectuelle. La question des normes esthétiques et de l'intrusion de la salissure, de la violence, du tumulte dans le renouvellement musical se pose aussi à l'aune de la commercialisation du rock, promu comme divertissement par les forces économiques. Pour être vendue, la marchandise musicale doit rester présentable. Ainsi, l'intrusion de la vitalité physique dans le rock aura été soit éliminée à titre de folie, soit édulcorée en musique légère, soit réduite à un simulacre de virtuosité, condamnant les musiciens à une duplicité nécessaire pour survivre à cette emprise.

Malgré la compréhensible hétérogénéité du traitement de si nombreux paramètres, l'ouvrage permet cependant, par son foisonnement même, de pleinement saisir ce qui a pu faire désordre, « faire rock », et permet ainsi de mieux appréhender un pan entier de l'histoire esthétique du genre.

Bibliographie

Olivier Julien (2006), « *Purple Haze*, Jimi Hendrix et le Kronos Quartet : du populaire au savant ? », *Analyse Musicale*, n° 53, septembre, p. 67-74.