

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

2 : 1 | 2003

Varia

L'entrée en rock. Entretien avec François Gorin

Entering the World of Rock Music: an Interview with François Gorin

François Gorin et François Ribac



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2338>

DOI : 10.4000/volume.2338

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2003

Pagination : 91-101

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

François Gorin et François Ribac, « L'entrée en rock. Entretien avec François Gorin », *Volume !* [En ligne], 2 : 1 | 2003, mis en ligne le 25 septembre 2018, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2338> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2338>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



François Ribac, « L'entrée en rock. Entretien avec François Gorin », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 2(1), 2003, p. 91-108.

Éditions Mélanie Seteun

L'entrée en rock

par

François RIBAC

Voilà plus de deux ans que j'ai entrepris d'écrire un livre sur le rock. Ce travail vient après environ quinze ans de composition, d'abord pour le théâtre et l'image puis pour mes propres opéras. Étant moi-même issu de la scène rock, je m'interroge depuis longtemps sur la nature de la séparation entre musique savante et musique populaire. Ma première motivation n'était pas de faire un livre, je souhaitais simplement me rendre compte de l'état du rock et de ses (nombreux) dérivés dans la mesure où j'avais « décroché » depuis longtemps. Puis, cette plongée dans la musique s'est accompagnée de lectures, notamment sociologiques, et également de collaborations avec des musiciens de pop anglais et irlandais, pour mon dernier opéra. J'ai enfin décidé d'écrire un livre centré sur une approche comparative entre rock et musique savante et sur une réflexion sur le rôle de l'électricité et de la technique dans les musiques rock. Ni travail universitaire au sens propre, ni livre journalistique, il s'agit d'un essai pour lequel j'ai réalisé de longs entretiens. Celui qui suit a été réalisé avec François Gorin, qui outre avoir écrit un livre intitulé *Sur le rock*, a été journaliste à *Rock et Folk* et au *Matin de Paris* avant de bifurquer vers la critique cinématographique et le roman. Il décrit sa découverte de la musique rock à l'adolescence, comme une véritable initiation et parle de cet aller-retour entre la chambre et la scène si caractéristique de la musique populaire. Dans cet échange, c'est donc, à la fois toute une génération qui s'exprime, celle de *Rock & Folk* et des *Inrocks*, et une approche singulière, quasi autobiographique : le récit d'une « entrée en rock ».

Une diversité musicale

François Ribac: Dans votre livre Sur le rock [F. Gorin, 1998], on peut lire que « le rock est une totalité sensible autant qu'une diversité musicale », ailleurs vous écrivez que le « rock est plus et moins que de la musique »

*François Gorin: Vous faites référence à des choses qui sont plutôt dans le début du livre, introductives ou génériques. Oui, le rock c'est plus et moins que de la musique, parce que pour la plupart des gens qui ont vécu le rock ou la pop comme une passion, le rock, ça se définissait contre LA musique. Je ne sais pas ce qu'il en est aujourd'hui pour un jeune de quinze/seize ans de se mettre à aimer SA musique. Il y a une telle tolérance, un tel laxisme dans les définitions (rires). Je ne peux parler que pour ma génération. Dans les années cinquante/soixante, LA musique c'était la musique des parents, la musique classique : « la grande musique ». Nous, ce que nous aimions s'adressait à des instincts plus primitifs et plus sauvages, c'est en tout cas comme ça que nous le ressentions. Nous ne cherchions pas à être au niveau de ce que l'on nous présentait comme de la grande musique. C'était moins que la grande musique et plus pour nous. Quand le punk est apparu, c'était limpide, biblique, parce que le punk c'était vraiment moins que rien et la musique des moins que rien. La musique de ceux qui ne savent pas en jouer et qui en font quelque chose. C'était plus aussi, parce que tout ce monde était inaccessible à la génération des parents. C'était un univers codé qu'on ne pénétrait pas si facilement, même quand on s'y intéressait de très près. Je me rappelle ma fascination lors de la lecture de *Rock & Folk*, qui était le magazine que j'avais choisi : il y avait énormément de groupes que je ne connaissais pas ou à peine et c'était comme écrit dans une autre langue. On éprouvait un total plaisir, peut-être un peu pervers, à entrer dans cette langue et à la faire sienne. Ce journal, en particulier, ne parlait pas tellement de musique, il parlait aussi d'autres choses, cela ne pouvait pas être que cela. Et puis c'était du rock, pas de la musique ... On disait rock, parce qu'au moment où *Rock & Folk* était né, le mot pop n'était pas possible comme étendard. On s'inspirait du modèle américain.*

FR: *Le rock au sens de rock'n'roll ?*

FG: Voilà, rock'n'roll, culture rock. Aux États-Unis, le terme rock est apparu dans des journaux comme *Rolling Stone*, à la fin des sixties. Après le va-et-vient entre Angleterre et USA. Et rock, ça sonne!

FR: *Anti-académique ?*

FG: Oui absolument, anti-académique, contre l'école et contre les parents, c'est simple. Quitte à redéfinir mystérieusement des écoles, mais qui ne sont plus la même chose. Vient alors le passe-temps du spécialiste et les chapelles ; « moi, je suis plutôt ci, moi je suis plutôt ça ». Très symptomatiquement, ces débats ont occupé tout le début des années soixante-dix. On a d'ailleurs retrouvé cette parcellisation, ce morcellement, une vingtaine d'années après, vers 1990, dans tout ce qui s'est défini contre le rock, en dehors, à sa périphérie.

Figures tutélaires

FR: *Justement, dans votre livre certains courants musicaux sont éliminés. Le rock progressif par exemple, ainsi que la techno ou le hip-hop sont absents. Vos chapitres s'intitulent « livre de Brian Wilson », « livre de Nick Drake », « livre de Scott Walker », etc. Et cela vous permet de désigner vos figures tutélaires.*

FG: On aurait du mal à trouver des figures tutélaires dans la techno. Au moment où j'ai écrit mon livre, la techno était encore marginale et je ne m'y suis pas intéressé, d'ailleurs ça n'a pas tellement bougé depuis. Je crois que je suis passé un peu à côté. J'en ai perçu des bribes mais sans pouvoir en faire un objet de passion, d'étude ou d'analyse. Quant aux figures tutélaires, elles sont apparues avec pas mal d'évidence. Pour moi ce sont les irréductibles. Ils sont de notoriétés différentes, très diverses, ils n'ont pas tous une importance considérable. Pourquoi Scott Walker et pas David Bowie ? Parce que David Bowie peut, éventuellement, se réduire à Scott Walker, c'est un point de vue subjectif mais, je le sens très très fortement comme ça. Bowie peut d'ailleurs se réduire à d'autres, à un agrégat d'autres artistes ou de chanteurs ! Mes figures ne sont pas des maîtres de chapelles, ce ne sont pas des représentants d'un genre. J'ai toujours été beaucoup plus intéressé par les destins que par les écoles. Si on parle du rock progressif, j'étais un peu dedans puisque ma période de formation, au début des années soixante-dix, a coïncidé avec le moment où le rock progressif battait son plein. Évidemment, je n'y ai pas échappé, Genesis, Yes, King Crimson... Mais par la suite, ce n'est pas forcément ce qui reste, ça reste mais d'une façon plus souterraine. On avance à tâtons et ce que l'on trouve en premier ce n'est pas forcément ce qui va nous bouleverser, nous marquer le plus. Mais il a des choses de Genesis qui m'ont vraiment bouleversé à une époque.

FR: *Qu'est ce que vous entendez par irréductibles ? Irréductibles à quoi ?*

FG: Irréductibles à un genre ou à un groupe d'artistes ou de musiciens. Ils ne représentent pas un *type* de personnages bien que certains soient légendaires.

Peut-être que leur légende ment parfois, je pense par exemple à Brian Wilson. Entre le moment où j'écris le bouquin et je choisis ces figures et le moment où nous parlons aujourd'hui, elles n'ont plus le même statut, c'est très très frappant. Nick Drake, de son vivant fait trois albums et en vend trois chaque fois. À sa mort, en 1974, il y a deux petits articles dans la presse française

FR: *J'en ai lu un dans le journal Actuel et j'ai aussitôt acheté l'album Pink Moon. J'avais déjà entendu la chanson éponyme à France Musique dans une émission sur les musiques lunaires...*

FG: Donc il y a trois articles (celui-là m'avait échappé). Pas tellement plus dans la presse anglaise. Et les années passent, le nom circule, ça s'échange un peu comme un secret. Et maintenant, il est cité perpétuellement comme référence de ce qu'on pourrait appeler le folk dépressif ou neurasthénique ou je ne sais quoi. Il a beaucoup progressé en stature comme Scott Walker ou Brian Wilson qui était estampillé dans la nébuleuse Beach Boys, chemises à rayures, surf, etc.

Dévaluations, révaluations

FR: *Est ce que cela ne prouve pas que les valeurs et les normes dominantes du rock sont en constantes évolutions ? Il y a des corpus d'artistes : ceux de Lester Bangs [1996], des Inrockuptibles, de Rock et Folk, etc. Et qui sont sans cesse redéfinis. Les nouveaux courants naissent bien souvent en réaction aux générations précédentes et nient l'apport de groupes phares tout en s'appuyant sur d'autres. Mais quelques années plus tard, les musiciens, les amateurs, les critiques redécouvrent le passé et reconstruisent de nouvelles constellations où s'approprient des artistes qui avaient été oubliés auparavant. Je vois l'histoire du rock comme une mise à jour constante des généalogies.*

FG: Oui, il y a, pour ainsi dire, des réhabilitations très surprenantes. C'est le cycle du pur et de l'impur, c'est aussi le goût de remettre l'obscur sous les projecteurs. Je pense à Burt Bacharach ou Lee Hazelwood, ce sont des choses que l'on cultive dans son jardin et tout d'un coup, on se rend compte que l'on est pas seul.

Inventaires et expériences

FR: *Pour revenir sur vos propres constellations d'artistes, j'ai été très frappé dans votre livre par l'alternance entre les récits de concerts et l'inventaire méticuleux des disques que vous effectuez. On voit un amateur passionné construire toute une érudition à partir des disques et articuler sa passion de l'écriture avec cette culture. Mais parallèlement, les concerts sont comme des moments clés de formation de l'individu François Gorin, des expériences très intenses. Cette alternance, c'est aussi celle de la presse rock : disques et concerts.*

FG: Oui, la salle de concert et la chambre. L'expérience du disque peut être, curieusement, aussi temporelle que celle du concert. Le disque existe toujours et on peut se le procurer alors que le concert est unique. Il y a aussi cette temporalité dans l'expérience de l'écoute, le plus souvent solitaire. Et la presse rock a beaucoup évolué dans le sens de la chambre. Ce n'est pas la rupture la plus manifeste mais, c'est sans doute la plus forte. C'est le rock de chambre. Ainsi quand on lit les *Inrocks*, on ne sait pas s'ils assistent aux concerts. Ce n'est pas ce qui est intéressant. Alors que les chroniques de concerts irriguaient *Rock & Folk*. Beaucoup de grands papiers étaient construits autour de concerts aux États-Unis et du live.

FR: *Cela reflétait le désir d'un rock ou l'audience et la scène fusionnaient.*

FG: La force de ce journal, c'est qu'il y avait les deux dimensions. Par conséquent, il pouvait être lu, apprécié, cultivé par des gens très différents.

FR: *Prenons un amateur de musique classique, ce que l'on appelle un mélomane. Il va aussi assister à des concerts, aux déroulements très différents, et collectionner des disques. Les discussions entre amateurs de classique à propos des différentes versions des disques, des interprétations, des pressages, ne me semblent pas d'une nature très différente que celles que les fans de rock ont entre eux. L'érudition rock est-elle si différente ?*

FG: C'est une question de fréquentation. Étant adolescent, je ne connaissais pas de gens passionnés par la musique classique, donc cela m'est difficile de faire la comparaison.

FR: *Je crois que la passion est la chose commune*

FG: Les choses ont changé parce que maintenant cela n'a plus grand-chose de transgressif, à quatorze ans, de se mettre à écouter à fond du rock dans sa chambre. Prononcer le mot rock est presque ringard, on peut probablement aujourd'hui se mettre au classique avec autant de fureur.

FR: *Les conduites peuvent toutefois se rapprocher ; dans certains concerts rock tout le monde est assis*

FG: C'est ce que j'allais dire, il y a des concerts de rock qui ont des ambiances de messes (rires).

FR: *On accusait même certains groupes de servir en scène (l'image employée est celle de la soupe, de l'escroquerie) la même chose que sur les disques, d'être trop conformes à.. la partition ! De supprimer la différence entre le disque et le concert.*

FG: Certains groupes ont même joué dans des cathédrales et cherché d'autres endroits.

FR: *Vous faites allusion au concert de Tangerine Dream dans la Cathédrale de Reims. Cela existe encore, le groupe Belle & Sebastian jouait, à ses débuts dans le milieu des années quatre-vingt-dix dans des cinémas, ils avaient un idéal de convivialité très communautaire*

FG: Pour eux ce serait plutôt des chapelles, une congrégation (rires).

FR: *Le rock, c'est d'une part l'expérience du concert et d'autre part, l'écoute attentive érudite, cumulative, du disque, cela va tout le temps de l'un à l'autre. Qu'en dites vous ?*

FG: J'ai l'impression que c'est le cérémonial qui s'est déplacé. Dans les années soixante-dix, la cérémonie c'était le concert et puis il y a eu un glissement. Plus ça allait et plus le caractère cérémonial, dans la pop et le rock, était dans l'écoute individuelle.

La formation du rock-critic

FR: *Est ce que vous avez joué d'un instrument ?*

FG: Non, je suis un très bon exemple, parce que je n'ai jamais été même tenté d'en jouer, pas même en amateur.

FR: *Comment se construit la compétence d'un critique musical rock, puisqu'il semble évident que les outils traditionnels de la musicologie ne sont pas adaptés pour ces musiques ?*

FG: C'est un mystère pour moi, c'est un vrai mystère. Moi, je ne me reconnais aucune compétence, même pas musicologique, musicale. J'ai écouté tellement de musique maintenant que j'ai l'impression de savoir de quoi je parle. Je me souviens que, quand j'écrivais encore sur le rock au

Matin de Paris, avoir dîné chez un couple d'amis. On m'a présenté à d'autres amis et en croyant peut être me flatter, on m'a présenté comme musicologue ! (rires). J'ai dit «non, surtout pas !» C'est un mystère entier pour moi.

Ce que l'on acquiert, au fur et à mesure, c'est la reconnaissance de certaines formes, non pas musicologiques mais qui sont des classifications de genre que l'on apprend à identifier par des lectures. Le socle savant c'est ça, c'est la lecture de la presse rock et ça se construisait sur des gens dont j'ignore s'ils avaient quelques connaissances. On écrivait sur la sensation et sur le sentiment et chemin faisant était usitée une terminologie vaguement musicale, mais pas tant que ça non plus. Voilà, c'est comme si on allait dans la jungle sans notions de cartographie, mais est-ce que ces notions peuvent aider à traverser la jungle ? Je ne sais pas.

FR: *Si on connaît une forêt par cœur, on n'a pas besoin de s'orienter avec une carte, Dans le cas contraire, on arrive avec un plan, les deux manières se valent.*

FG: On peut se perdre dans les deux cas.

FR: *Comment fait-on pour élaborer sa compétence, l'érudition, la comparaison ?*

FG: Oui, l'accumulation, la comparaison. Mais au moment où je m'y suis mis, on pouvait encore avoir l'illusion d'une nouveauté possible dans la manière d'écrire sur la musique.

FR: *Le style était important ?*

FG: Oui, on se disait «d'autres l'ont fait avant nous, mais on peut essayer d'écrire de façon personnelle et avec une certaine pertinence » et puis après on en revient de cette illusion là. Mais ce n'est pas la désillusion qui nous amène la science ! Je ne sais pas trop comment répondre à cette question. Ben oui, le style, le style, on en revient là, fatalement...

Le son de la voix

FR: *Il me semble avoir remarqué que vous n'êtes pas très sensible à la musique instrumentale...*

FG: Non, c'est vrai. Je vois ça avec le jazz. Cela change un peu, parce que j'arrive à apprécier un certain jazz instrumental presque autant que le jazz vocal. Monk, je m'y suis mis, il n'y a pas si longtemps. Avant, c'était Coltrane. Ces musiciens chantent, le piano de Monk a une voix, j'en ai

besoin. On écrit parce qu'il y a si peu d'instruments... Si j'avais été amené à jouer dans un groupe, je crois que j'aurais chanté, c'est plutôt la voix qui m'intéresse.

FR: *Pour vous le rock, c'est quelque chose d'essentiellement vocal ?*

FG: Oui, ou en tout cas, d'un investissement tel de la personne qu'elle ne peut que se traduire par le chant, par la voix que l'on pousse. Il y a souvent des choses très émouvantes. Dans la plupart des disques de Burt Bacharach, il s'agit de musique instrumentale ou de pièces chantées par d'autres que lui ; et au détour d'un album, il y a une tentative de chant de Burt Bacharach et c'est très émouvant. On sent ce qu'il a dû trouver de frustrant et de gratifiant dans le fait d'écrire pour d'autres voix, comme un chercheur d'or.

FR: *Vous faites allusion à son interprète favorite, Dionne Warwick ?*

FG: Oui, c'est le meilleur exemple. La voix me touche plus que tout instrument. La poésie passe mieux par là. Dans l'instrument, il y a toujours l'idée que l'on se cache derrière l'instrument mais c'est peut-être un cliché...

FR: *Une médiation de trop ?*

FG: Oui c'est ça une médiation entre... Dans le rock, les grands instrumentistes m'intéressent moins, me fascinent moins et relèvent sans doute simplement d'une autre tradition. Typiquement, les grands instrumentistes du rock ont été admirés par les gens qui avaient une culture jazz : Zappa, le jazz rock... Le rock c'est Presley : je suis avec moi-même, je tourne le dos et soudain je me retourne et là je fais quelque chose, je chante, cela sort par moi.

FR: *Ce que Zappa avait de particulier pour moi, mis à part sa revendication d'être un compositeur et un improvisateur, c'était pourtant son utilisation des voix. Les personnages de ses chansons sont comme un gigantesque catalogue de la vocalité américaine, qu'elle soit parlée ou chantée au demeurant. Il me semble que Zappa a mis en scène cette diversité vocale avec brio. Mais ce que nous aimons dans le rock (et le jazz, je crois) c'est que l'on entend dans la voix la subjectivité de l'interprète, ce que vous appelez tout à l'heure, l'incarnation.*

FG: Si on aborde la question sous un autre angle, je dirais que ce qui me fascine, ce n'est pas l'instrument mais le son. Il y a des groupes où le son importe le plus et où la voix est traitée de façon presque annexe, comme le groupe My Bloody Valentine. Aujourd'hui me fascine le collectif canadien Godspeed you ! Black Emperor qui n'a pas de visages, qui n'a pas de paroles, qui est

instrumental. Ce groupe exerce sur moi une forte impression. Il y a sûrement une antériorité du côté de certains groupes progressifs.

FR: *Les Residents dissimulent aussi leur visage depuis près de vingt-cinq ans.*

FG: Mais c'est plutôt un concept, il y a une dimension loufoque, c'est un peu un gag, avec une posture très radicale, anti-industrie, très nette. Ce que j'aime c'est le son et la chanson.

FR: *Qu'est ce que vous appelez le son ?*

FG: Ah ! (rires). Pour moi, le son, c'est ce qui va produire la sensation physique première, c'est presque un environnement. Alors que la chanson, c'est plutôt ce qui va s'inscrire, ce qui va devenir le souvenir, comme une silhouette qui s'imprime dans la mémoire. À force, cela devient plus, c'est comme un visage, on en connaît tous les contours.

FR: *La « song » est un marqueur, la mélodie s'imprime dans le corps, et c'est comme un paysage mental, à la façon d'une photographie.*

FG: Une chanson peut se concrétiser à tel moment de la vie, par un faisceau de circonstances, d'ailleurs pas forcément au moment où elle a été fabriquée mais quand on la découvre

FR: *Est-ce ce « défaut de mémoire » qui vous rend un peu indifférent au jazz, à l'instrumental ? Est-ce qu'une improvisation se mémorise moins bien ? J'ai longtemps ressenti la même chose. Toutefois, si je me réfère à mon passé de musicien de jazz, il y a aussi un amour des mélodies dans le jazz, pour ce marqueur mélodique que l'on retient pour soi et que les autres connaissent aussi. J'ai toujours été très frappé dans les jam-sessions par les citations mélodiques ; lorsqu'un groupe de musiciens improvise le thème So What de Miles Davis, vous pouvez être quasiment certain qu'un des solistes jouera, notes pour notes, les premières mesures du solo de saxophone de John Coltrane dans l'album légendaire Kind Of Blue. C'est peut-être une illustration de ce que Howard Becker appelle « l'étiquette de l'improvisation » [H.S Becker, 1999]. Il y a des choses à faire pour se comprendre mutuellement et se dire : « ok, on est dans le même monde ». D'autre part, ce bout de mélodie est, comme vous le signaliez très justement, un moment de vie partagé par tous, même si ceux qui le jouent sont nés vingt ans après la sortie du disque. Cette évidence (c'est le titre d'un morceau de Theolonious Monk) on la garde en soi. Je crois que cette question du chant est aussi affaire de jazz, j'en veux pour preuve le répertoire des groupes vocaux comme les Double-six : ils chantaient des solos d'instrumentistes de be-bop que les amateurs connaissaient par cœur. Quand on aime un genre, on est sensible à « ce qui chante ».*

FG : J'ai un exemple caractéristique qui me vient à l'esprit : *Round About Midnight*. Par Monk, c'est absolument sublime, mais pour moi c'est la version de Robert Wyatt qui mange tout ! C'est une version qui vient après celle de Monk, une réappropriation admirative puisque l'on sait que Wyatt adore Monk.

FR : *Wyatt dit qu'il fait du jazz naïf... Qu'est ce qui vous plaît tant chez Wyatt ? C'est un de mes musiciens favoris, je lui ai dédié un de mes opéras.*

FG : C'est vrai que ce n'est pas du rock (rires). Je ne connais pas d'équivalent à cette voix et aux nuances qu'elle peut aller chercher, c'est-à-dire de la petite enfance à la grande vieillesse et du plus profond désespoir à un état presque extatique, une espèce d'illumination. Cela couvre un large spectre sans que la distance, entre ces registres, apparaisse grande. C'est très émouvant et ce n'est pas facile d'évoquer ce mélange de compliqué et de très simple, pas facile d'écrire sur Wyatt...

Technique et intégrité

FR : *Vous semblez être sensible à l'idée d'intégrité et d'unicité. J'y pensais déjà quand vous parliez, plus haut, d'irréductibles. Vous aimez les gens qui ne se plient pas aux normes, qui inventent ?*

FG : On cherche toujours ça, on le cherche aussi en dehors de la musique. Ce noyau qui résiste à tout. Dans la plus grande temporalité, on voudrait trouver l'intemporel extrême, la chose qui aurait pu ne pas avoir existé de tout temps. D'où cette attitude vis-à-vis de la technologie, ce n'est pas un refus, mais un désir profond que la technologie ne soit pas le but de ce que nous ressentons, de notre émotion esthétique. La technologie ne devrait être que la condition, je crois que l'on retrouve cela à divers endroits de mon livre.

FR : *Je n'arrive pas très bien à comprendre ça...*

FG : Parce que vous êtes du côté du musicien peut-être.

FR : *Vous parlez dans votre livre de Sam Philips, le producteur et le découvreur d'Elvis Presley. Quand on lit les récits mythologiques de l'invention du rock'n'roll (je ne vois pas d'autre terme à employer, il s'agit bien d'un mythe), on remarque le rôle central de la technologie. Prenons celui que l'on trouve dans Mystery Train [G. Marcus, 2000, p. 191-192] : Sam Philips est aux manettes (il est donc aussi le « technologue », celui qui capture le son) et fait répéter plusieurs fois à Presley un bout de chanson que celui-ci vient d'improviser pour plaisanter. La chanson*

s'appelle All right mama, Sam décide de l'enregistrer et de la publier. Elle propulse Presley à travers le monde. C'est donc dans un laboratoire, et après une longue série d'essais infructueux, que le producteur et technicien Philips, d'après la légende, enregistre et façonne le rock'n'roll, la musique sauvage et indomptable. Greil Marcus insiste sur le perfectionnisme de Philips et de Presley. Ils passaient des jours et des jours sur une même chanson et pouvaient réaliser trente versions du même titre [idem, p. 200-203].

FG : En tout cas, dans le disque, les morceaux sont reproduits, c'est joué. Le moment que l'on entend dans le disque, ce n'est pas du spontané.

FR : *Comme n'importe quelle musique, le rock est une affaire de technique et de technologie. Mais il y a ce désir constant, dans le rock, originel, de rendre la technique invisible, d'abolir les médiations.*

FG : Je dirais plutôt l'oubli. On sait maintenant tout ça, cette présence, cette importance, cette nécessité de la technique dans le rock et il est assez humain de trouver le moment où elle saura se faire oublier.

FR : *Quand un spectateur va voir un concert des Who, la première chose qu'il voit ce sont des amplificateurs, des microphones, une sonorisation constituée de deux façades (le mot me semble très parlant). Bref, il voit de la technique partout. J'ai mis longtemps à comprendre pourquoi les Who, comme bien d'autres groupes, cassaient leurs instruments dans les années soixante. Quand j'étais adolescent, je trouvais cela un peu choquant, cela me semblait être des attitudes de parvenus. Je voyais bien l'implication physique, le « dérèglement des sens », mais cela m'échappait malgré tout. Aujourd'hui je pense que cette destruction exprimait, très exactement, ce souci d'abolir les barrières et de montrer au public l'insignifiance de la technologie. Ainsi, toutes ces guitares rutilantes, ces batteries fabriquées spécialement, avec le nom du groupe inscrit sur la grosse-caisse, étaient réduites à néant en quelques minutes et par les musiciens eux-mêmes. Dix ans après, The Clash, des fans des Who, se sont littéralement jetés dans le public sans la moindre appréhension. Ils ont rejoint physiquement l'audience pour lui signifier leur souci unité, un thème constant de leurs chansons.*

FG : Il y avait certainement de cela chez les Who, abolir la distance. Et puis, il y avait certainement aussi, pour partie, une attitude d'enfants gâtés. C'est un peu comme un gamin, à qui, on offre une belle voiture et qui va la mettre dans le mur, c'est de l'ordre de la fascination et du mépris pour les biens de consommation. On sait bien que l'on est dans un système de consommation rapide et on vous montre à quel point on en est conscient. Pete Townshend était un des musiciens de cette génération qui réfléchissait le plus. La présence de tout un arsenal technique sur une scène de rock

c'est l'équivalent du dépouillement sur un plateau de théâtre, ça a la même fonction que le rideau ou que le décor. Je parlais moins de l'expérience du concert que de l'écoute des disques. Sans se focaliser sur la technique, je crois que ce qui est important c'est la recherche de la transcendance, cela pourrait concerner l'incarnation, la présence charnelle d'un être humain qui interprète une chanson.

Outside in, inside out

FR: *N'est ce pas un des aspects les plus problématiques pour les critiques ? Ils rendent compte de disques qui sont diffusés par l'industrie musicale, ils sont informés par des attaché-e-s de presse et travaillent dans des rédactions sensibles aux pressions des annonceurs. Mais dans le même temps, ils valorisent des artistes qui dérogeraient aux critères, supposés ou réels, de l'industrie, à la logique (supposée) du produit. Garder l'équilibre est périlleux...*

FG: C'est une sorte de réflexe de survie, de dignité personnelle. On sait très bien que l'on est lié à cette industrie, et l'on fait malgré tout des efforts constants pour s'en détacher. Est ce que c'est une illusion, je ne sais pas. L'impression que l'on ne suit pas le mouvement décrété par l'industrie et que notre compétence et notre libre-arbitre peuvent s'exprimer.

FR: *Vous parliez de choses qui naissaient au sein de l'industrie et vous défendiez une voie médiane ?*

FG: Difficile de le formaliser à ce point là. Si je me réfère à mes années de rock-critic, j'avais un malin plaisir à trouver les choses qui n'étaient pas dans la vitrine de l'industrie, c'est évident. On allait chercher dans les arrières boutiques. Il y avait presque un snobisme de ce genre mais, ça se comprend ! (rires). Il y avait aussi le privilège d'avoir accès, en tant que journaliste, à un plus grand nombre de choses que les gens. Je pense ici plutôt aux spectateurs de cinéma, mais c'est sans doute vrai aussi des gens qui achètent des disques. On est toujours l'élite de quelqu'un. Si on veut le dire en bien, on parle d'exigence, si on veut le dire en mal, on parle d'élitisme. C'était plus facile à pratiquer dans un journal comme *Rock & Folk* où la plupart des lecteurs de ce journal demandaient ce côté dénicheur. « Parlez-nous de groupes que l'on ne connaît pas, parlez-nous de petits groupes qui, entendus un soir dans un petit club miteux, peuvent être le meilleur groupe de rock du monde ». Il fallait entretenir les vaches sacrées, les Stones à Pantin, ET les inconnus essentiels.

FR: *Nous avons commencé la discussion par l'évocation du rock comme refus de l'académisme, comme une culture alternative basée sur une autre érudition, inconnue des parents. Les figures d'outsiders du rock, plus ou moins déviantes, sont couramment valorisées pour leur amateurisme. On retrouve la maxime punk : « apprends deux accords de guitare et fais un groupe ».*

FG: C'est évident, la hantise du professionnalisme est plus radicale et aigue chez les critiques de rock parce que l'on a, au plus profond de soi-même, cette crainte. Déjà durer là-dedans paraît aberrant. Certains l'ont fait, alors après tout pourquoi pas...

Ce désir ce reporte sur la musique que l'on écoute et sur les gens que l'on suit, parfois c'est un peu à regret que l'on voit des gens, que l'on aimait, se professionnaliser. Cela ne veut pas forcément dire qu'ils vendent leur âme ou qu'ils se gâchent mais cela existe et cela fait partie de cette manière de revendiquer l'immaturation. C'est au cœur de mon livre ; ne pas grandir, ne pas s'installer. Dans le musicien, on va aussi chercher ça, cette vocation d'amateurisme. On s'intéresse à tous ceux qui, quand la baraque est construite, auront envie de la démolir.

Là où nul ne va

FR *Dans un même ordre d'idées, j'observe un culte, je crois que le mot n'est pas trop fort, pour les « innocents » comme Jonathan Richman ou bien des artistes comme Syd Barrett ou Nick Drake qui ont abordé les rivages de la folie ou de la dépression profonde.*

FG: On a forcément une reconnaissance infinie pour des gens qui ont été dans des endroits que nous mêmes nous ne faisons qu'effleurer en imagination. Ce sont des explorateurs, plus ou moins conscients, plus ou moins volontaires de tout ce qui va au près ou dépasse les limites du convenable.

FR: *N'est ce pas une des positions typiques de l'avant-garde littéraire, je pense à Artaud ?*

FG: Tous les artistes qui font l'expérience d'états psychiatriques, au bord de la perte de contrôle, se retrouvent fatalement à l'avant-garde, ils vont dans des endroits où personne n'était allé. En cela réside « l'avant ». Ce qui me fait buter, c'est cette idée de catalogue qu'il y a dans l'avant-garde

FR: *Je parlais plutôt des valeurs de l'avant-garde.*

FG : L'avant-garde musicale c'est plutôt la recherche, l'Ircam... Et entre ça et Syd Barret, il y a un vide. Est ce qu'il peut être considéré comme avant-gardiste ? Est-ce qu'il indique une direction, qui pourrait éventuellement être suivie par d'autres, et qui pourraient aller aussi loin que lui. Mais non, ça ne peut pas être ça. Ce serait le cas s'il s'agissait d'une recherche consciente, or là il s'agit simplement de quelqu'un qui a dérapé dans un état limite et qui en a sorti, eu égard à ses qualités de musicien et à la distorsion qui s'en ait suivie, quelque chose d'unique. Je ne recherche pas dans d'autres disques, ce que j'ai pu ressentir de plus fort en écoutant les albums « psychiatriques » de Syd Barrett.

FR : *Ce que je trouve fascinant dans la musique rock, c'est cette recherche permanente d'authenticité. On cherche des artistes qui s'expriment avec presque rien, une guitare tout au plus, leur être. Comme si, ce qui "sortait" était très proche de l'intérieur. La fragilité, comme dans le cas de Wyatt, peut être une valeur, c'est très rare dans la musique. Nous vivons plutôt avec une culture de la compétence que de la fragilité.*

FG : À condition que ce qui soit dedans possède une valeur suffisante (rires).

Le travail de studio

FR : *Le rock s'intéresse souvent à la souffrance, à l'expérience limite comme si la douleur et l'immédiateté favorisaient du vrai. Or, je crois tout de même entendre, dans les disques de Barrett, des voix doublées, des enchaînements d'accords assez originaux, des drops (punch out) au milieu d'une mélodie : du travail de studio, de la pensée ! Ce qui est donc étonnant, c'est que malgré ce labeur, fût-il bricolé, je perçois la fêlure mentale, le pathétique de la situation et l'enjeu pour Barrett.*

FG : Dans la légende de Syd Barrett, il y a certainement une sorte d'usurpation. Au point où il en est dans ses disques solos, on est davantage fasciné par son état de folie que par son talent de musicien. Mais c'est tout autant problématique d'attribuer à son état mental ce qui relèverait plutôt de sa technique de compositeur. En définitive, je crois que les deux se rejoignent.

FR : *Il y a une tendance actuelle qui consiste à dévoiler tout ce qui passe dans les studios. Les petits labels ou l'industrie musicale multiplient les publications où l'on entend (ou voit dans le cas des vidéos) les conditions de travail en studio. Pour Barrett et bien d'autres artistes, on publie régulièrement des prises alternatives de chansons où l'on entend l'ingénieur du son débattre avec l'artiste, les faux départs, les éclats de rire ou les dérapages. C'est une tendance lourde qui s'exprime aussi à la télévision et dans les suppléments des DVD. Le processus devient*

un spectacle, les médiateurs et les intermédiaires apparaissent. Ce serait une erreur de croire que les raisons de ce dévoilement ne sont que mercantiles. Je pense que c'est parce que le processus, en tant que tel, est de plus en plus pensé par les amateurs. J'ai un disque de Bob Mould où, après un grand éclat de rire, il dit : « ah, let's do a second track with a... », le son est brusquement coupé et le morceau suivant débute. Tout amateur comprend qu'après l'écoute de sa dernière « prise », Mould se réjouit de ce qu'il a entendu et décide, sur le champ, de superposer une autre guitare ou une partie vocale. Même dans le dévoilement du processus rock, on retrouve cette valorisation de la spontanéité.

Textes

FR: *Amateurisme, fidélité à l'enfance. J'ai trouvé une phrase dans votre bouquin : « les textes rock ne sont jamais loin des comptines de l'enfance ».*

FG: Oui, cela complètera ce que nous disions de la vocalité. Je suis très sensible aux mots, à la musique des mots et à la façon de les faire sonner. Cela m'a toujours fait réagir que l'on essaie d'anoblir ou de donner une valeur supérieure au rock à partir du moment où les textes prenaient les atours de la littérature, pour le dire un peu grossièrement. Je lisais régulièrement des chroniques de disques où l'on valorisait des textes de chansons en les comparant à des petites nouvelles ou à de la littérature. Parfois c'est une qualité, mais je crois que l'idée qu'un texte rock devrait forcément être très écrit et devrait tenir sur le papier sans musique est une fausse route. Je vais être trivial : un texte de chanson est fait pour être chanté et c'est à partir du moment où il est chanté qu'il existe comme texte. Le *non-sens* dylanien n'est pas moins poétique parce qu'il n'a pas de sens. Certains ont fait l'éloge de Dylan, en le présentant comme un poète, puis il y a eu la réaction inverse qui disait « regardez bien ses textes, c'est du mauvais surréalisme, de l'imagerie » et la vérité est entre les deux. Quand Dylan chante ses galimatias « nonsensiques » cela prend une tournure sans équivalent et cela légitime tout, aussi bien dans ses textes tarabiscotés (*Desolation row*) que dans ses textes les plus simples (*Blind Willie Mc Tell*).

FR: *La musique fait le lien.*

FG: Bien sûr.

FR: *La communion avec la langue anglaise est quelque chose d'important pour les passionnés de rock. En embrassant la culture rock, on pénètre dans un autre mode de pensée ; la langue anglaise. Et cette opacité a également*

beaucoup de charme. Vous avez, vous-même, traduit de l'anglais l'ouvrage d'un critique rock : The dark Stuff [N.Kent, 1994].

FG: Entrer dans la langue anglaise, n'est pas une condition pour entrer dans le rock. Je crois être un bon exemple de ça. J'ai pratiquement appris l'anglais par le rock puisque je ne l'ai pas étudié au lycée. Quand j'ai commencé à écouter des disques, j'étais loin de capter tout ce qui se disait. Et maintenant que je comprends à peu près tout ce qui se dit, je reste persuadé que l'on peut comprendre une chanson, en anglais, sans comprendre complètement la langue. C'est un peu simpliste, mais je crois que c'est vrai. Comme si dans les chansons françaises que nous entendons, la compréhension des paroles était la condition de l'adhésion à la chanson ! Il suffit de réfléchir un peu à ça pour s'apercevoir que c'est absurde.

FR: *On retrouve cela par exemple dans l'opéra italien. On n'a jamais besoin de tout comprendre d'une œuvre pour l'apprécier, tout simplement parce que personne n'est en mesure d'expliquer ce que comprendre complètement veut dire, que personne ne ressent la musique de la même manière. Le plaisir esthétique est un ensemble où le corps et le faire soi-même est primordial, comprendre c'est aussi, comme vous le disiez tout à l'heure, s'écouter soi-même. Ce vous appelez l'adhésion à la chanson pourrait aussi s'appeler le plaisir, un état où la sensation et l'analyse s'entremêlent.*

FG: Cela dit, il y avait aussi une dimension initiatique dans l'entrée dans le rock et la langue anglaise était un des codes que j'évoquais au début de notre conversation. C'était un univers anglophone, de comptines, d'Amérique. De plus, on sait que la plasticité même de la langue anglaise fait que la question du sens se pose différemment. Dans la chanson française, on est plus dans une tradition parlée, celle du texte dit.

FR: *C'est vrai, la fluidité de l'anglais est capitale mais, je crois qu'il y aussi une tradition déclamatoire anglo-saxonne qui va de William Blake à Allan Ginsberg, qui a comme origines communes les griots africains et le sermon protestant. Le talking est repérable chez Dylan, chez Scott Walker, dans le gospel, etc.*

FG: Pour notre langue, je parlais moins de la déclamation que de la juxtaposition entre paroles et musique que l'on trouve dans la chanson française. Et, bien entendu, les contre-exemples viennent immédiatement à l'esprit.

À ce moment, une cloche sonne et nous décidons d'en rester là. Entretien réalisé le 22 novembre 2002.

Ouvrages mentionnés

- BANGS (L.), 1996. *Psychotic reactions* Ed. Tristram, Paris.
 BECKER (H.S.), 1999. *Propos sur l'art*, Ed. L'harmattan, Paris.
 DYLAN (B.), 1987. *Lyrics*, Ed. Zweitausendeins, Frankfurt am Main.
 GORIN (F.), 1998. *Sur le rock* Éd. de l'Olivier /Le Seuil, Paris.
 KENT (N.), 1994. *The dark stuff - selected writings on rock music* Da capo press, Londres.
 MARCUS (G.), 2000. *Mystery Train*, Ed. Allia, Paris.

Sélection discographique

Trois « figures tutélaires »

- Brian Wilson & The Beach Boys, *Pet Sounds*, Capitol, 1966
 Nick Drake, *Pink Moon*, Island, 1972
 Scott Walker, *Tilt*, Mercury Records, 1995

Rock progressif

- King Crimson, *Red*, E.G records, 1874
 Genesis, *The Lamb lies down on Broadway*, Charisma, 1974
 Yes, *Close to the edge*, Atlantic, 1972

Esthétiques de la disparition

- Residents, *Eskimo*, Ralph, 1979
 My bloody Valentine, *Loveless*, Creation records, 1996
 Godspeed you ! Black emperor, *Yanqui U.X.O.*, Consonance, 2002

Réévaluations

- Burt Bacharach, *The look of Love*, Rhino, 1998
 Nancy Sinatra & Lee Hazelwood, *The boots are made for walkin' & other greatest hits*, Duchesse, 1990

Divers

- Belle & Sebastian, *If you're feeling sinister*, Jeepster recordings, 1996
 David Bowie, *The singles collection*, EMI, 1993
 Frank Zappa, *200 motels*, MGM, 1971
 The Who, *Tommy*, Decca, 1971
 Jonathan Richman & the Modern Lovers, *Modern Lovers 88*, Rounder, 1990

Jazz

Théolonious Monk et John Coltrane, *Monk/Trane*, Musidisc, 1973
 Miles Davis, *Kind of Blue*, CBS
 Robert Wyatt, *Mid-eighties*, Gramavision/Roughtrade, 1993

Studio

Elvis Presley, *Sunrise*, RCA
 Sugar (Bob Mould), *Copper Blue*, Rykodisc, 1992
 Syd Barrett, *The Madcap laughs*, Harvest, 1970

Poésie et déclamation

Bob Dylan, *Highway 61 revisited*, Sony, 1967 (chanson *Desolation Row*)
 Bob Dylan, *The ultimate Collection*, Sony, 2001 (chanson *Blind Willie Mc Tell*)
 Mike Westbrook, *Bright as fire, settings of Wiliam Blake*, Impetus, 1991
 Gil Scott Heron/Brian Jackson, *Winter in America*, Rimal-gia records, 1998
 Kronos Quartet, *Howl* (poème d'Allen Ginsberg), Nonesuch, 1996

[Note : pour les disques, les années mentionnés sont les années de publications du document cité]

Né en 1961, le bassiste et compositeur François RIBAC se consacre principalement à l'écriture vocale et au théâtre musical. Il est l'auteur de cinq opéras et de partitions pour le théâtre, la danse et la télévision. Associé avec la chanteuse Eva Schwabe, il est lauréat de la Fondation Beaumarchais, de la « Villa Médicis hors les murs », du programme « en quête d'auteurs » de l'Afaa, du fond Sacem-Gema, et a reçu des commandes de l'association Musique Nouvelle en Liberté et de l'Etat. Il a remporté le Prix *Musique Nouvelle en Liberté* lors du concours de composition Pro Lyrica de la SACD pour QUI EST FOU ?, un opéra pop produit par l'Opéra de Reims. Sa discographie comprend un disque vinyl et quatre CD.

francoisribac@wanadoo.fr
