



**HAL**  
open science

# Le discours sur la musique dans la presse française L'exemple des périodiques spécialisés en 1993

Catherine Rudent

► **To cite this version:**

Catherine Rudent. Le discours sur la musique dans la presse française L'exemple des périodiques spécialisés en 1993. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris Sorbonne, Paris IV, 2000. Français. NNT: . tel-02501896

**HAL Id: tel-02501896**

**<https://shs.hal.science/tel-02501896>**

Submitted on 8 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

**ÉCOLE DOCTORALE V : Concepts et Langages**

**Laboratoire de recherche : OMF**

**T H È S E**

pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Musicologie

Présentée et soutenue par :

**Catherine RUDENT**

le : **04 janvier 2000**

**Le discours sur la musique  
dans la presse française  
L'exemple des périodiques spécialisés en 1993**

**Sous la direction de :**

**Madame Danièle PISTONE**      Professeur à l'Université Paris IV

## **JURY**

**Madame Françoise ESCAL**  
**Monsieur Pierre-Albert CASTANET**  
**Madame Anne-Marie GREEN**  
**Madame Françoise BOURSIN**  
**Madame Danièle PISTONE**

Directrice d'études, EHESS  
Professeur à l'Université de Rouen  
Professeur à l'Université de Besançon  
Professeur à l'Université Paris IV  
Professeur à l'Université Paris IV

## Symboles, sigles et abréviations

\* : l'astérisque placée après un mot renvoie à sa définition dans le glossaire (en annexe).

A.E.P.M. : Audience, Etude de la Presse Magazine.

C.E.S.P. : Centre d'Etude des Supports de Publicité.

*H.G.P.F.*, III : BELLANGER, Claude, GODECHOT, Jacques, GUIRAL, Pierre, TERROU, Fernand, dirs., *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. III, "1871-1940", 1972.

*H.G.P.F.*, V : BELLANGER, Claude, GODECHOT, Jacques, GUIRAL, Pierre, TERROU, Fernand, dirs., *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. V, "De 1958 à nos jours", 1976.

I.R.M.A. : centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles.

O.J.D. : Office de Justification de la Diffusion

S.J.T.I. : Service Juridique et Technique de l'Information

S. l. : sans lieu d'édition

S. n. : sans nom d'auteur

# **Introduction**

L'habitude de scinder les productions musicales en différents groupes est solidement ancrée dans la France des vingt dernières années. Des noms de subdivisions musicales tels que "jazz", "rock", "musique classique", "chanson" apparaissent chaque fois que l'on pratique la musique et chaque fois que l'on en écoute, dans des concerts<sup>1</sup>, dans des festivals<sup>2</sup>, lors d'émissions radiophoniques ou télévisées<sup>3</sup>. On rencontre ces noms quand on utilise, emprunte ou achète un support de son enregistré. Les titres de compilations en font par exemple un usage fréquent : en septembre 1997, on pouvait trouver chez les disquaires *New soul USA, N° 1 New-wave* (vol. 3) ou *N° 1 Techno* (vol. 3) ; en 1992, Music Club éditait *The Roots of reggae III* ; en 1998, Podis (Polygram) donnait à une compilation le titre de *Raï supreme* ; la collection Planète en or (RFM) comptait en 1992 une quinzaine de disques compacts parmi lesquels *Planète raï*, *Planète zouk*, *Planète blues*, *Planète raggamuffin*, *Planète reggae* ou *Planète rock'n'roll*.

Des subdivisions semblables organisent les espaces de vente des disquaires. Les disques vendus au magasin Fnac du forum des Halles, à Paris, sont répartis en plusieurs salles portant les noms suivants : "musiques de film", "musiques du monde", "jazz/blues", "classique", "variété française", "variétés internationales", "soul-funk/rap/techno-dance". Les rayonnages de ces salles sont eux-mêmes surmontés de titres correspondant à des divisions plus petites : "raï" ou "raggamuffin" dans les "musiques du monde", "pop-rock", "hard-rock" ou "indépendants" dans les "variétés internationales" etc.

On retrouve encore la même démarche dans les médiathèques de prêt ou les centres de documentation proposant des enregistrements musicaux. Ainsi, dans les années soixante-dix et

---

<sup>1</sup>Par exemple, on peut aller écouter l'Orchestre National de Jazz, la "Nuit dance" (concert donné à Nancy le 13 septembre 1997), ou assister (en 1997 également) à l'un des concerts de la tournée "Rock on tour" (avec Lou Reed, Cowboy Junkies, Morphine).

<sup>2</sup>Voici parmi d'autres quelques titres de festivals des années quatre-vingt-dix : "Festival international des musiques du monde" (Marseille), "La Route du rock" (Saint-Malo), "Les Eurockéennes" (Strasbourg), "Perpignan jazz festival", "Jazz à Vienne".

<sup>3</sup>Voir les titres d'émissions télévisées comme "Discothèque classique" (1967-1968), "Pop deux" (1970-1973), "Les Enfants du rock" (1982-1989), "La Chance aux chansons" (toujours diffusé actuellement), "Rock express" (interrompu en mai 1997), "Technomax" (à partir de 1997), "Jazz 6" ; et, à la radio, dans les années soixante "Le Petit conservatoire de la chanson", "Chansons françaises", "Jazz dans la nuit", ou plus récemment "Jazz en fête", "Jazz à FIP", ou "L'Inrockuptible".

quatre-vingt, la Discothèque de France utilisait un classement ainsi présenté par Maria Nyéki-Körösy :

"Tenant compte de la diversité des messages sonores enregistrés, la Discothèque de France a établi un cadre de classement qu'elle utilise et diffuse depuis plus de quinze ans [...]".<sup>4</sup>

On trouve dans ce classement, entre autres, cinq subdivisions pour la "musique classique", ainsi que les catégories "chanson, jazz, pop..." et "folklore, musiques traditionnelles et populaires"<sup>5</sup>. De même, les bibliothèques de la Ville de Paris possèdent pour la plupart des collections de disques ou de cassettes, qu'elles classent et cotent en fonction de leur appartenance à un certain nombre de subdivisions musicales<sup>6</sup>. Leurs cadres de classement ont fait l'objet de trois éditions successives entre 1984 et 1993 et l'on y trouve huit catégories, numérotées de 0 à 8 : "Musiques de traditions nationales", "Jazz et blues", "Rock", "Musique classique", "Musique contemporaine depuis 1945", "Musiques fonctionnelles - divers", "Phonogrammes non musicaux", "Phonogrammes pour enfants"<sup>7</sup>.

Des divisions similaires servent de repérage dans les lieux et les instances d'information - bibliothèques regroupant des ouvrages sur la musique<sup>8</sup>, médias audiovisuels ou écrits se consacrant à elle, partiellement ou en totalité<sup>9</sup>. Mais elles sont aussi d'un usage tout à fait institutionnel,

---

<sup>4</sup>NYEKI-KOROSY, Maria, *Les Documents sonores. Précis de discothéconomie*, München - London - New York - Oxford - Paris, K. G. Saur, 1987, p. 142. Cette classification des phonogrammes de la Discothèque de France a connu une édition ultérieure, dans RICHTER, Brigitte, *Précis de bibliothéconomie*, München - London - Paris, K. G. Saur, 5/1992, p. 106-108 (COUSIN, Nathalie (dir.), *Guide pratique des classifications musicales à l'usage des bibliothèques*, s. l., Association Internationale des Bibliothèques, archives et centres de documentation Musicaux (A.I.B.M.), 1995, p. 27).

<sup>5</sup>NYEKI-KOROSY, Maria, *op. cit.*, p. 142-143.

<sup>6</sup>Selon l'ouvrage dirigé par Nathalie Cousin (*op. cit.*, p. 27), ces cadres de classement sont justement "hérités de la classification des phonogrammes de la Discothèque de France", dont il vient d'être question.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 28. Selon l'auteur, cette classification, dans son principe, "se rapproche [...] du classement adopté par les disquaires plutôt que celui des professionnels praticiens de la musique (conservatoires)" (*ibid.*).

<sup>8</sup>Par exemple, la Bibliothèque Publique d'Information, à Paris, a développé son propre plan de classement regroupant ouvrages sur la musique et enregistrements. Adapté de la Classification Décimale Universelle, il est décrit *ibid.*, p. 55 *sqq.* On y trouve entre autres les classes suivantes : "Jazz" (780.63), "Musique afro, latino-américaine (reggae - salsa)" (780.64), "Pop music - rock" (780.65), "Folk" (780.67), "Musique traditionnelle" (781).

<sup>9</sup>Parmi les stations de radio on trouve Skyrock ou Radio Classique, depuis les années quatre-vingt ; dans la presse, *Rock & folk* (à partir de 1966) ou *Jazz magazine* (à partir de 1954). Les pages que *Télérama* consacre, dans la décennie quatre-vingt-dix, à la critique d'enregistrements récents sont divisées en rubriques distinctes, relevant chacune d'un journaliste différent : "Classique" (Xavier Lacavalerie), "Rock" (Philippe Barbot), "Jazz" (Michel Contat), "Chanson" (Anne-Marie Paquette), "Musiques du monde" (Eliane Azoulay). Les statistiques de diffusion radiophonique publiées par *Musique info hebdo* (à partir de septembre 1997) comportent entre autres des grilles intitulées "Ipsos dance" et "Ipsos rap".

puisqu'elles apparaissent dans des décrets officiels comme le décret n° 94-813 du 16 septembre 1994, concernant le cahier des charges des sociétés de télévision France 2 et France 3, qui contient la phrase suivante (article 26) :

"En outre, la société [France 2] diffuse chaque année des concerts de musique classique interprétés par des orchestres européens et français, parmi lesquels figurent ceux de Radio France."<sup>10</sup>

On rencontre encore ce type de division dans des institutions publiques comme l'I.R.M.A. (centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles), qui reçoit entre autres le soutien du Ministère de la Culture, du Ministère de la Jeunesse et des Sports et de la S.A.C.E.M. Cet organisme résulte du regroupement de trois centres antérieurs : le C.I.R. (Centre d'Information du Rock et des variétés), le C.I.J. (Centre d'Information du Jazz) et le C.I.M.T. (Centre d'Information des Musiques Traditionnelles). Il publie annuellement une série d'ouvrages où cette tripartition est reproduite : par exemple, en automne 1995, on pouvait lui commander *L'Annuaire des musiciens, agents et tourneurs de jazz en France*, *L'Annuaire des lieux de jazz en France*, *L'Annuaire des lieux de diffusion des musiques et danses traditionnelles*, le *Guide des musiques et danses traditionnelles* ou l'ouvrage intitulé *Formations rock : état des lieux*.

L'usage institutionnel de telles subdivisions se confirme à la lecture de certains rapports d'enquêtes ministériels. Par exemple, en 1992, le Ministère de la Culture et de la Communication publie un ouvrage intitulé *La Musique*, présentant les institutions et les politiques musicales françaises les plus récentes à cette date<sup>11</sup>. Des noms tels que "jazz", "rock" ou "chanson", y figurent sans autre précision. L'enquête sur les pratiques culturelles des Français, menée par le même ministère en 1989<sup>12</sup> procède de façon identique, dans les questions portant sur les pratiques musicales<sup>13</sup>. L'analyse qui en est publiée un peu plus tard par Olivier Donnat et Denis Cogneau<sup>14</sup> distingue ainsi l'écoute, à la radio, de "chansons ou [de] rock" et de "musique classique"<sup>15</sup> ; plus

<sup>10</sup> *Journal officiel*, 18 septembre 1994, cité dans les *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 66 (*Musique et télévision*), mars-avril 1996, p. 46. C'est nous qui soulignons.

<sup>11</sup> Ministère de la Culture et de la Communication, *La Musique*, Paris, La Documentation française, 1992.

<sup>12</sup> *Id.*, *Nouvelle enquête sur les pratiques culturelles des Français en 1989*, Paris, La Documentation française, 1990.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 87-118.

<sup>14</sup> DONNAT, Olivier, COGNEAU, Denis, *Les Pratiques culturelles des Français. 1973-1989*, Paris, La Découverte - La Documentation française, 1990.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 29.

loin, elle sépare "concert rock", "concert jazz" et "concert classique"<sup>16</sup> ; le tableau présentant l'"évolution des principaux genres musicaux"<sup>17</sup> repose, de la même façon, sur les catégories "chansons", "musique rock, pop ou folk", "musique classique", "jazz" et "musique d'opéra".

D'autres institutions utilisent des catégories semblables. Ainsi de la S.A.C.E.M., qui fait réaliser en 1998 par la SO.FR.E.S. une enquête intitulée *Les Goûts musicaux des Français*<sup>18</sup>. La première partie porte sur "les musiques préférées des Français" et propose aux personnes interrogées de choisir parmi une liste de différents "styles de musiques" : "la chanson française", "la musique classique", "le rock, la pop", "le jazz", "les musiques traditionnelles (corses, bretonnes, basques, catalanes, antillaises et créoles, etc.)", "la musique de film", "la musique sud-américaine (samba, bossa nova, salsa, etc.)", "l'opérette", "le blues", "le rap, le reggae, le hip hop", "les musiques du monde (Afrique, Inde, etc.)", "la techno", "l'opéra", "la musique militaire", "la musique religieuse"<sup>19</sup>.

Dans toutes les circonstances que nous venons de décrire, interviennent donc des dénominations de la musique telles que "rock", "jazz", "techno", "rap", "musique classique" ou "chanson" : et, chaque fois, elles sont utilisées sans explication, comme si elles recouvraient des réalités sur lesquelles tous s'accordent. Or rien n'est moins vrai. C'est sur le sens de ces dénominations si présentes que nous voulons réfléchir ici, car ce qu'elles désignent est loin d'être clairement définissable. Peut-être cependant, sous leur apparent manque de rigueur, pourrions-nous déceler une logique cachée, mais néanmoins exacte et efficace.

---

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>18</sup>SO.FR.E.S., *Les goûts musicaux des Français*, janvier 1999.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 6.

## 1. Les musiques en France

La musique en France est couramment considérée comme un pluriel : "musiques", affichent, en haut de l'un de leurs rayonnages, les boutiques de périodiques exploitées sous le nom de "Relais H" par le groupe d'édition Hachette dans les gares françaises. Cela signifie que la musique n'est pas présentée comme un tout unitaire mais comme une série de fragments dotés chacun d'une relative cohérence : si l'on parle "des" musiques, on peut alors parler d'"une" musique, puis d'"une autre" musique. On n'entend donc pas la musique comme l'ensemble entier des productions reposant sur une organisation de sons. Mais on scinde cet ensemble en de multiples autres, formant un pluriel qui est pensé, organisé, subdivisé et donnant un nom à chaque subdivision. Les activités musicales et les produits en résultant sont alors distribués de façon à former des ensembles distincts.

Nous proposons de désigner provisoirement les regroupements issus de cette répartition par le mot de "catégories". Car la construction de catégories implique un double mouvement : de séparation - puisqu'elles impliquent des différences d'une catégorie à l'autre - mais également de regroupement et de rapprochement, au nom de ressemblances qui justifient l'appartenance à un même ensemble. Mais surtout, le mot "catégorie" nous intéresse ici par référence à son sens étymologique : il désigne d'abord, en grec, une accusation, au sens juridique, fondée sur une révélation, sur le dévoilement d'une infraction secrète. C'est seulement par dérivation qu'il signifie également attribut ou qualité commune à plusieurs choses : par là, la "catégorie" renvoie dans cette langue à un trait partagé mais latent, dont elle accuse - c'est-à-dire révèle et, dans le même temps, dénonce - la présence. Le mot désigne des caractéristiques non seulement communes, mais aussi cachées à la perception immédiate et surtout révélatrices, donc porteuses de quelque chose qu'il importe de dévoiler. Or tel est bien le but de la présente recherche : à la fois éclaircir la nature du classement opéré en musique, tenter de repérer à partir de quels traits communs il effectue ses regroupements, et mettre en question ces regroupements, en les plaçant dans une perspective critique et en s'interrogeant sur leur bien-fondé.

La question qui préside à l'ensemble de ce travail est donc la suivante : en fonction de quels critères sont construites les catégories de musique en usage en France de nos jours ? On pourrait

croire au premier abord que ce sont les caractéristiques sonores qui importent : celles-ci sont souvent au fondement des définitions proposées par les musicologues qui abordent l'une ou l'autre de ces catégories. Ainsi, pour Lucien Malson et Christian Bellest, le jazz se définit-il à partir de deux caractéristiques qui sont "le traitement particulier du son" d'une part et "la mise en valeur spécifique du rythme" de l'autre<sup>20</sup>. De même, Philippe Donnier attribue à certaines caractéristiques sonores un rôle fondamental dans la délimitation de ce qu'est le *flamenco* :

"S'il est toujours difficile de mettre à jour les caractéristiques d'une musique traditionnelle qui permettent de la distinguer de toutes les autres, il semble bien que, dans l'art *flamenco*, le modèle de gestion du temps, reflet de son histoire, soit l'un de ces "traits pertinents" recherchés [...]. L'analyse formelle proposée ici permet d'explicitier la nature complexe des relations temporelles liant le chant à son accompagnement à la guitare."<sup>21</sup>

C'est également sur des traits sonores et formels que repose cette définition de la chanson proposée par Chantal Brunschwig :

"Qu'est-ce que la chanson ? Je propose la définition suivante :  
*chanson* : 'pièce de discours en vers réguliers et assonancés, de forme strophique (incluant généralement répétitions et symétries). Et ayant pour support intrinsèque une mélodie qui se retient et se transmet sans peine.'"<sup>22</sup>

Or les définitions ainsi produites suffisent rarement à délimiter sans ambiguïté le champ couvert : les critères sonores apparaissent bien faibles au regard de la diversité musicale qu'ils cherchent à ordonner. Philippe Koechlin formule clairement ce problème en ce qui concerne la distinction entre jazz et rock, en France, à la fin des années cinquante :

"Francis [Paudras] opposait le jazz, religion du bien, au rock, fric et laideur. Mais, lui répondais-je, où commence le rock : quand John Lee Hooker accélère le tempo, quand le chanteur cesse d'être noir, quand le blues devient trop électrique ?"<sup>23</sup>

Certaines remarques de Chantal Brunschwig sur la chanson, ou de Christophe Kihm sur la musique électronique, font écho à cette incertitude. Ces deux auteurs rappellent, chacun dans son domaine, à quel point sont épineuses les questions de frontières entre des types de musique

<sup>20</sup>MALSON, Lucien, BELLEST, Christian, *Le Jazz*, p. 8-11. Chacune de ces deux caractéristiques fait l'objet dans l'ouvrage d'un long développement qui précise leur nature.

<sup>21</sup>DONNIER, Philippe, "Le *Flamenco*, ou le temps falsifié", p. 30.

<sup>22</sup>BRUNSCHWIG, Chantal, "Courants de chanson et mutations sociales", *Lendemain*, n° 57, 1990, p. 7.

<sup>23</sup>KOECHLIN, Philippe, *Mémoires de rock et de folk*, s.l., Editions Mentha, 1992, p. 25.

supposés distincts. La première souligne combien le passage est aisé entre la chanson telle qu'elle la définit et d'autres répertoires :

"La notion de 'populaire' est extrêmement facile à cerner en chanson : l'air populaire est en effet celui que *tout le monde* (c'est-à-dire toutes classes sociales, de sexe ou d'âge confondues) *chante, retient ou reconnaît*. Il n'y a donc pas d'opposition totale avec la culture savante : certaines musiques sacrées, certains grands airs lyriques peuvent devenir des chansons s'ils se trouvent ornés de nouvelles paroles."<sup>24</sup>

Le second insiste sur l'extrême liberté avec laquelle les musiciens mêlent des procédés relevant apparemment de types de musique distincts :

"De quoi parlons-nous quand nous parlons de musique électronique ? Un bidouillage de synthétiseur perdu dans un tonnerre de guitares, un bruit de machine se détachant d'un orchestre symphonique suffisent-ils à faire basculer une musique d'une catégorie dans une autre ? Non, sans doute. La musique n'a pas de nom. A ce titre, une séparation nette entre l'électronique et l'acoustique sur le plan musical est aussi peu productive qu'une distinction entre coton et synthétique, plomb et aluminium, fibre de verre et graphite."<sup>25</sup>

Mais surtout ces définitions qui reposent sur des critères sonores peuvent être amenées à diverger tout à fait d'avec l'usage courant du mot. C'est ainsi que la définition du jazz proposée par Lucien Malson et Christian Bellest se démarque, volontairement et consciemment, d'un certain nombre d'habitudes concernant le mot "jazz". Tout d'abord, elle n'englobe pas en principe "les musiques qui inclinent à renoncer au tempo régulier"<sup>26</sup>, même si les auteurs admettent que l'on élargisse dans ce cas leur définition, et que l'on "parle de jazz tout de même - de 'free jazz' à l'invitation de certains musiciens - puisque subsiste l'un des deux éléments distinctifs (à savoir le travail de la matière sonore)"<sup>27</sup>. De plus, ils notent l'existence de "polémiques autour d'un mot"<sup>28</sup> (le mot "jazz", précisément), "les pratiquants d'un certain style [ayant] parfois prétendu qu'ils ne faisaient pas du jazz, mais tout autre chose"<sup>29</sup>.

Il n'est pas rare que les auteurs revendiquent même cette divergence, opposant leur propre définition, soucieuse de rigueur, à un usage soumis à mille fluctuations, parfois pour des motifs

---

<sup>24</sup>BRUNSCHWIG, Chantal, *op. cit.*, p. 7.

<sup>25</sup>KIHM, Christophe, "Evolution n'est pas révolution", *Artpress*, hors série n° 19 ("Techno, anatomie des cultures électroniques"), 1998, p. 17.

<sup>26</sup>MALSON, Lucien, BELLEST, Christian, *op. cit.*, p. 11.

<sup>27</sup>*Ibid.*

<sup>28</sup>*Ibid.*

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 11-12.

inavouables. Toujours dans l'ouvrage de Lucien Malson et de Christian Bellest, l'emploi du mot "jazz" est ainsi taxé d'inconstance et de soumission à des contraintes externes. Selon eux, si le mot "jazz" est récusé par certains musiciens, ce peut être dû à une "raison économique"<sup>30</sup> :

"A ce mobile psychologique [pour refuser l'appellation "jazz"], né dans une société où il faut passer pour original, même si ce n'est pas vrai, s'est joint une raison économique. En de nombreuses circonstances, des musiciens qui savent compter se sont aperçus qu'ils étaient moins bien payés s'ils s'annonçaient comme jazzmen que comme célébrants des musiques populaires, ou traditionnelles, ou, mieux, contemporaines, et qu'ils recevaient moins aussi, de ce fait, de prébendes des institutions culturelles."<sup>31</sup>

L'usage inconstant et calculateur du mot "*rock*" est mis au pilori, d'une façon tout à fait comparable, par Philippe Bouchey, dans un paragraphe qu'il intitule "le mot rock : utilisé à tort et à travers"<sup>32</sup>. Voici ses critiques :

"Le rock est donc partout, aux informations télévisées aussi bien que dans les magazines destinés au grand public. Il est même teinté de la plus grande des respectabilités [...]. Il n'en reste pas moins une question : parle-t-on de la même chose ? On a vu que le terme originel 'rock'n'roll' s'est réduit à 'rock', et ce dernier est beaucoup plus vague [...]. Certes, de nombreuses sous-espèces sont apparues, des 'genres' : hard rock, punk rock, folk rock, progressive rock, voire des appellations fleurant le contresens telles que rock planant (!).

Le mot rock est néanmoins toujours présent dans ces dénominations et on en vient à supposer qu'il existe un élément rock chimiquement pur, commun à tous ces groupes [...]. A mon sens il n'en est rien [...]. Bien plus, en considérant le rock comme un tout homogène et défini [...], on continuerait l'agaçante erreur des médias, qui n'hésitent pas à employer le mot rock à tort et à travers et en font le grossier équivalent de 'musique que les jeunes écoutent'.

L'erreur des adultes était (est) de tout mettre dans le même panier."<sup>33</sup>

L'auteur marque donc la supériorité de sa propre "tentative de définition, ou, au moins, de clarification"<sup>34</sup> de ce qu'est le rock, par rapport à des pratiques lexicales "vagues", entachées de "contresens" et dues à des locuteurs insuffisamment compétents, comme les "adultes" ou les "médias".

Ces deux exemples montrent la divergence qui s'établit souvent entre les tentatives de définition et de délimitation des subdivisions musicales, qui recherchent l'objectivité et la constance, et un usage courant - celui dont nous avons plus haut souligné l'omniprésence - où critères et dénominations sont fluctuants et variables et, surtout, dont l'extension échappe à tout contrôle parce

---

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>31</sup>*Ibid.*

<sup>32</sup>BOUCHEY, Philippe, *Le Guide du rock*, Paris, Syros, 1989, p. 5.

<sup>33</sup>*Ibid.*

<sup>34</sup>*Ibid.*

qu'elle est toujours implicite. Dès lors, il faut bien admettre que des critères sonores ne sauraient rendre compte à eux seuls de ce qui est entendu, dans l'usage le plus courant, sous ces dénominations musicales : faut-il pour autant penser que tous ces termes si employés n'ont, en dehors de quelques ouvrages soucieux de précision, aucun sens ?

Les faits démentent une telle interprétation. Il semble qu'un consensus se fasse en réalité autour de ce que ces appellations recouvrent, même quand les locuteurs les emploient sans en préciser le sens et en contradiction avec les définitions formulées par ailleurs dans des monographies comme celles que nous venons de citer. Prenons l'exemple de l'album *Dusk at cubist castle* du groupe américain The Olivia Tremor Control<sup>35</sup>. Par bien des points (utilisation de bruits, procédés de composition aléatoires, citations déformées de chansons des années soixante, insertion d'une pièce de plus d'une vingtaine de minutes au milieu de l'album), il reprend des procédés de composition en usage dans le répertoire savant. Cela est accentué du fait que les musiciens se réclament explicitement de mouvements artistiques considérés comme savants et citent volontiers Cage, Stockhausen ou Russolo parmi les compositeurs qui les influencent. Il ne paraîtrait donc pas absurde, au regard des seuls caractéristiques sonores de l'album, de le classer avec ce qui est généralement appelé "musique classique".

Cependant, son appartenance à la musique *pop* est affirmée - non plus dans les sons mais dans les mots qui les commentent - à chaque étape de la diffusion du disque : et c'est cette succession d'attributions qui prévaut dans la pratique sur les critères musicaux, de sorte que cet enregistrement n'est finalement jamais classé avec ceux de Cage, par exemple, dans la catégorie "musique classique". Les divers acteurs qui, à un moment ou à un autre, doivent décider de l'appartenance du disque à un type de musique prennent en effet tous la même décision et le font entrer dans la musique *pop*, bien que ce tri, aux regards de critères purement sonores, n'aille pas absolument de

---

<sup>35</sup>The Olivia Tremor Control, *Music from the unrealized film script : Dusk at cubist castle*, Flydaddy, Fly017-2, 1996.

soi. Parmi ces agents, on trouve d'abord les musiciens eux-mêmes<sup>36</sup> ; à leur suite, le rédacteur de la bio\*, c'est-à-dire du texte envoyé par la maison de disques en même temps que l'album aux différents magazines ou journalistes susceptibles d'en publier une critique<sup>37</sup> ; puis les magazines eux-mêmes qui commentent la sortie du disque en France, tels que *Les Inrockuptibles*<sup>38</sup> ou *Pop*<sup>39</sup>, confirment cette attribution (ne serait-ce que par leur titre pour les deux publications que nous venons de citer). Enfin, les magasins qui le mettent en vente ratifient les choix ainsi faits, quand ils déterminent le rayon où ils exposent le disque<sup>40</sup>.

Cet exemple permet un constat : si les caractéristiques sonores peuvent conduire à une incertitude concernant l'appartenance de ce disque, en revanche, aucune hésitation ne se produit dans la pratique, qui reste cohérente d'un bout à l'autre de ce que l'on pourrait appeler la chaîne de diffusion. Bien qu'il soit difficile de formuler, du point de vue des sons, des critères rigoureux et explicites motivant le classement effectué dans ce cas, celui-ci ne s'en opère pas moins sans heurts. Il y a donc là une compétence non théorisée des agents, grâce à laquelle une production musicale assez difficile à répertorier sur le plan théorique et musical est classée, dans la pratique, par tous les acteurs de la vie musicale, dans une même catégorie. On peut alors penser que les subdivisions musicales dont nous parlons sont en somme parfaitement intégrées, au point qu'elles paraissent absolument "naturelles", toutes conventionnelles et acquises qu'elles soient en réalité. Bien que les

---

<sup>36</sup>Dans l'interview publiée par *Pop*, les musiciens désignent leurs compositions par le mot "chanson". Ils opposent également l'album lui-même et un autre disque d'eux, qui était joint au premier lors d'une deuxième parution. Or voici comment ils décrivent ce deuxième disque : "On voulait faire une musique sollicitant moins l'attention de l'auditeur qu'une chanson pop" (JULIEN, Olivier, "Dream team", *Pop*, n° 3, mai 1997, p. 28). Rappelons que le discours des musiciens n'est pas toujours considéré, d'un point de vue musicologique, comme entièrement fiable : par exemple, en ce qui concerne le jazz, Lucien Malson et Christian Bellest contestaient les choix de dénominations revendiqués par certains artistes, en leur attribuant des motivations financières (cf. *supra*, p. 14-15).

<sup>37</sup>Ce type de document est appelé "bio", pour "biographie", dans les médias. Celle qui présente l'album du Olivia Tremor Control affirme qu'ils ont "un certain chic pour piller ce filon en or de mélodies *pop* classiques exploité par tout le monde depuis les Beatles et les Beach Boys jusqu'à Guided By Voices" ("*a certain knack for plundering that golden seam of classic pop melodies mined by everyone from the Beatles and Beach Boys through to Guided By Voices*", MCMULLEN, Phil, *The Ptolemaic terrascope*, janvier 1997, texte présenté sous le titre "The Olivia Tremor Control. Biography", diffusé par The Blue Rose Record Company et V2 Records, lors de la réédition de *Music from the unrealized film script : Dusk at cubist castle*, en avril 1997). Ce document est reproduit en annexe.

<sup>38</sup>Cf. CONTE, Christophe, "Hors contrôle", *Les Inrockuptibles*, n° 72, 25 septembre 1996, p. 45. L'article est publié dans la section du magazine intitulée "Rock". Voici son surtitre\* : "Ces Américains savants résument cinquante albums pop et psychédélics en un seul, foisonnant et maboul".

<sup>39</sup>JULIEN, Olivier, *op. cit.*, p. 28-31.

<sup>40</sup>Dans le magasin Fnac du forum des Halles à Paris, dont nous avons décrit le classement des disques (cf. *supra*, p. 6-7), il se trouve dans la salle "variétés internationales", au rayon "indépendants".

catégories de musique - telles qu'elles apparaissent dans toutes les occasions de pratique musicale en France - recouvrent des ensembles sans définition apparente et sujets à fluctuations, cela n'empêche pas leur contenu, si l'on en croit cet exemple, d'être très généralement connu et admis. C'est sur ce contenu des subdivisions, tacitement construit et pourtant largement accepté, que nous nous interrogerons ici.

Or, concernant ce contenu, une première remarque s'impose. Dans le cas de The Olivia Tremor Control, que nous venons de citer, on peut se demander si ce ne sont pas les réseaux de diffusion eux-mêmes (les distributeurs qui prennent en charge l'acheminement de l'enregistrement vers le public) qui opèrent l'attribution d'une dénomination et construisent le classement qui en résulte. Ces opérations se feraient alors dans un mouvement collectif, requérant la contribution de plusieurs agents et l'utilisation de "conventions" au sens de Howard S. Becker<sup>41</sup>. Les catégories ne seraient alors pas définies théoriquement, mais directement construites à travers les pratiques, les éventuelles incohérences n'empêchant nullement le consensus de se faire.

D'autres faits viennent confirmer l'enracinement social des dénominations en question et des catégories qu'elles recouvrent : il transparaît très concrètement en plusieurs circonstances. Ainsi, selon les salles, le magasin Fnac du forum des Halles de Paris protège plus ou moins les disques par des antivols ; à la Médiathèque musicale de Paris<sup>42</sup>, les enregistrements de rap sont à demander au

---

<sup>41</sup>Howard S. Becker développe l'idée suivante dans *Les Mondes de l'art* (traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988, 1/*Art worlds*, The University of California Press, 1982) : toute oeuvre est le produit non pas d'un auteur mais d'un ensemble de personnes organisées en une "chaîne de coopération". Pour que le travail puisse s'effectuer de cette façon collective, il faut mettre en oeuvre ce qu'il appelle des "conventions", de façon à ne pas redéfinir à chaque fois toutes les règles pratiquées : la durée d'un concert ou d'un disque, la gamme utilisée pour une composition musicale et tous les autres usages en vigueur ont ainsi pour rôle de faciliter la circulation de l'oeuvre d'un métier à un autre (compositeur, instrumentiste, organisateur de concert, luthier) au cours de son élaboration.

Pour la question qui nous occupe ici, les classements musicaux pourraient être, de la même façon, des conventions facilitant la diffusion des oeuvres, puisque celle-ci aussi fait intervenir plusieurs métiers (organisateur de concerts, ingénieurs du son, producteurs artistiques, maisons de disques, publicitaires, journalistes, disquaires).

<sup>42</sup>La Médiathèque musicale de Paris, auparavant appelée Discothèque des Halles, appartient au réseau des bibliothèques de la Ville de Paris. Elle est située au 8, rue de la Porte Saint-Eustache, c'est-à-dire tout près de l'Auditorium des Halles, dans un endroit où, depuis 1995 environ, des adolescents viennent s'entraîner à exécuter des figures de *break dance*, au son d'une chaîne portable qu'ils posent à côté d'eux. Or la mesure dont nous parlons a été prise quelques temps après leur arrivée, les employés de la médiathèque déclarant qu'ils étaient trop fréquemment victimes de vols de disques de rap.

comptoir alors que les autres sont en libre accès ; à la B.P.I.<sup>43</sup>, les enregistrements de musique savante sont laissés dans les boîtiers mis en rayon alors que les autres doivent être demandés aux documentalistes ; au département des périodiques de l'ancienne Bibliothèque Nationale<sup>44</sup>, *Le Monde de la musique* pouvait être consulté rue Richelieu, à Paris, alors que pour lire *Rock & folk* il fallait aller à l'annexe de Versailles<sup>45</sup>. Il faut par conséquent se demander si les catégories en question ne sont pas des entités construites socialement - comme résultat de pratiques partagées - au moins autant qu'elles le sont musicalement - en fonction de leurs caractéristiques sonores.

La question que nous posons ici n'est donc pas à proprement parler musicologique : à travers elle, nous cherchons à mettre en lumière les limites de critères strictement sonores pour montrer à l'oeuvre d'autres principes de classement. Cela revient à admettre une hétéronomie des pratiques musicales, et, par contrecoup, de tout un ensemble terminologique employé en musicologie. Car il s'agit de se demander si les dénominations musicales telles que "jazz", "rock" ou "chanson" ne se rapportent pas à autre chose qu'à des caractéristiques sonores, si elles ne désignent pas aussi des aspects sociaux et des usages définis en commun. Il faudrait alors voir l'existence des subdivisions musicales en vigueur comme un consensus en partie extérieur à la musicologie, parce qu'il est un fait social, à comprendre et à analyser comme tel : cela implique d'insister sur les procédés de leur élaboration, négociée et empirique, et de ne pas les traiter comme une répartition rationnelle et objective de caractéristiques sonores données au départ.

Malgré cela, la dimension musicale des catégories ne peut être tout simplement niée. Car le questionnement sur les pratiques ne suffit pas non plus à élucider la nature des catégories : que les

---

<sup>43</sup>La Bibliothèque Publique d'Information, bibliothèque gratuite et sans inscription, était située dans le Centre Beaubourg, avant que celui-ci ne ferme pour travaux (en 1997). Elle proposait un fonds de disques à écouter sur place. Ce service n'existe plus dans les locaux provisoires de la bibliothèque ; il devrait reprendre quand elle réintégrera les bâtiments du Centre, c'est-à-dire en principe le 1er janvier 2000.

<sup>44</sup>C'est-à-dire avant le déménagement de ces fonds dans les nouveaux bâtiments de la Bibliothèque nationale de France. Depuis l'ouverture de celle-ci (plus précisément de la partie appelée "bibliothèque de recherche") en octobre 1998, tous les périodiques peuvent être consultés en un même endroit.

<sup>45</sup>La conception hiérarchisée qui préside à cette répartition (ce sont les périodiques "annexes" qui sont relégués à l'annexe) est clairement exprimée dans cette phrase de Jean Adrien Thoumin : "Depuis [1942, date de création du Département de la Musique à la Bibliothèque Nationale], les périodiques [musicaux] parvenus à la B.N. par la voie du dépôt légal sont enregistrés soit au Département de la Musique (les plus importants) soit au Département des Périodiques (Service des Jo. - Annexe de Versailles, pour les journaux d'intérêt secondaire)" (*Bibliographie rétrospective des périodiques français de littérature musicale. 1870-1954*, mémoire de fin d'études, Institut National des Techniques de la Documentation, Paris, I.N.T.D. - C.N.A.M., 1957, p. VII).

productions de The Olivia Tremor Control, du point de vue sonore, ne relèvent pas beaucoup plus du rock ou de la *pop music* que de la musique contemporaine savante est une chose. Il n'en reste pas moins que certaines productions musicales ne peuvent aucunement être rangées dans l'une ou l'autre de ces deux catégories, et cela pour des raisons purement sonores. De ce fait, même si les caractères sonores ne suffisent généralement pas à déterminer l'appartenance stylistique d'une pièce musicale donnée, ils ne peuvent pourtant être considérés comme un donné trivial, facultatif, ni comme un simple préalable sans ambiguïté à une réflexion plus approfondie sur la pratique musicale. S'il faut comprendre ce que ces dénominations ont de social et de convenu, c'est pour mieux faire la part de la dimension sonore, sans l'exagérer mais sans la sous-évaluer non plus : cela doit permettre de dresser le bilan des traits musicaux réellement pertinents dans le classement. Pour interroger les principes et les significations des catégories, pour être conscient de ce qu'elles révèlent, il importe donc de prendre également en compte leurs deux dimensions, de les voir comme des entités à la fois sociales et musicales, ou, par néologisme, "socio-musicales". En somme, les catégories en question articulent le musical sur le social d'une façon que nous souhaitons éclaircir.

Il y a plus. Non seulement on ne peut négliger, en ce qui concerne les catégories en question ici, les caractéristiques sonores relevant d'une étude musicologique ; mais, en réalité, la question même de leur contenu est d'un intérêt proprement, voire exclusivement, musicologique. C'est au musicologue, en effet, qu'il importe de savoir ce que l'on entend par "rock" ou par "jazz". Cet intérêt dépasse largement le cadre des définitions liminaires, dans les monographies comme celles que nous avons évoquées plus haut. En effet, la musicologie, même dans sa composante la plus théorique, celle de l'analyse musicale, est inéluctablement confrontée à ces vocables et aux réalités qu'ils recouvrent : il est impossible de désigner une pièce musicale, de la distinguer des autres ou de la comparer avec elles sans les utiliser. En ce sens, l'analyse musicale ne peut s'isoler du discours que tiennent toutes les personnes et les groupes de personnes appelés à parler de musique : elle doit le prendre en compte, y compris dans ce qu'il peut avoir de fluctuant et d'inexact à ses yeux.

## 2. La presse musicale française

Les instances de diffusion susceptibles de jouer un rôle décisif dans la constitution des catégories sont multiples<sup>46</sup> : parmi elles figure la presse musicale, c'est-à-dire l'un des médias chargés d'informer le public - sous une forme verbale écrite, ce qui n'est pas sans importance - des enregistrements et des concerts du moment. Et, de fait, on retrouve bien dans la presse la conception compartimentée de la musique qui vient d'être évoquée. C'est la raison pour laquelle ce média a été choisi comme objet de la présente étude : nous tenterons d'établir selon quels critères la presse musicale française construit des subdivisions musicales et plus précisément si elle fait intervenir à la fois des éléments musicaux et des éléments sociaux.

Mais les difficultés inhérentes au choix de la presse musicale comme objet d'étude sont nombreuses. Tout d'abord, il s'agit d'une entité aux contours flous. S'il paraît logique de choisir les magazines les plus vendus, il faut cependant préciser pourquoi ce choix est pertinent et comment construire cet ensemble<sup>47</sup> : c'est à cela que se consacre le premier chapitre. Deuxièmement, il faut s'assurer que la presse musicale ainsi constituée en corpus d'étude n'est pas un tout hétéroclite, artificiellement réuni pour les besoins de l'enquête. De fait, on pourrait penser que ces magazines sont chacun, ou par sous-groupe, des cas particuliers. En réalité on verra, du chapitre 2 au chapitre 5, à quel point il y a entre eux une communauté de nature (c'est ce que le deuxième chapitre appelle "presse catégorielle et commerciale"), d'organisation, de fonctionnement économique et de rôle social. Cette ressemblance traverse les frontières entre catégories musicales et concerne toute la deuxième moitié du vingtième siècle. Il devient dès lors légitime d'interroger cette presse musicale comme un corpus homogène dont les éléments sont comparables.

Comme objet d'étude, la presse musicale comporte enfin une difficulté de taille : est-il fondé de l'étudier pour connaître les façon de penser françaises concernant la musique ? Cela ne revient-il pas à considérer qu'elle les reflète et les retranscrit purement et simplement, sans les altérer ? La

---

<sup>46</sup>Notons qu'en même temps qu'elles compartimentent la musique, elles contribuent à reproduire cette compartimentation dans le public, à assigner "une" musique à "un" public. Ce parallélisme entre diffuseurs et public a été étudié par Pierre Bourdieu sous le nom d'"homologie" et nous l'évoquerons plus précisément dans le chapitre 5.

<sup>47</sup>L'opération est d'autant plus délicate que dans ce domaine où les intérêts économiques sont très vivaces, le secret des chiffres de diffusion\* est généralement bien gardé. La recherche entreprise ici se heurte en cela aux mêmes difficultés qu'évoque Paul Dirx dans un article récent sur l'édition littéraire ("Les Obstacles à la recherche sur les stratégies éditoriales", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126/127, mars 1999, p. 70-74).

question mérite attention. Il est certes possible, dans certains cas, de prendre la presse comme l'une des innombrables sources où se révèlent des rapports sociaux généraux. Ainsi, dans *La Distinction*<sup>48</sup>, Pierre Bourdieu utilise très souvent des articles de presse. Il arrive qu'il les cite comme des sources documentaires, livrant des données sur les pratiques de goût en France, telles que l'usage protocolaire du mobilier à la résidence Marigny<sup>49</sup>, les habitudes sportives du Président Valéry Giscard d'Estaing et de Karl Lagerfeld<sup>50</sup> ou les choix vestimentaires de personnes de la grande bourgeoisie<sup>51</sup>. Mais dans d'autres pages de *La Distinction*, la presse est prise comme lieu où des critiques formulent, en les reprenant à leur compte, les goûts en vigueur, où par conséquent les attitudes repérées par le sociologue à travers son enquête de terrain se retrouvent. Dans ce deuxième cas, la presse fonctionne comme un recueil de textes capables de synthétiser certains aspects de ses résultats, parce qu'ils reflètent, sans le savoir, les attitudes que la recherche a permis de mettre au jour. Ils deviennent alors des documents complémentaires (au même titre que les différents prospectus publicitaires cités dans l'ouvrage), les discours qu'ils contiennent s'ajoutant à ceux qui ont été collectés lors des entretiens. Parmi les nombreuses analyses de ce type, citons la critique du film *La Fiancée du pirate*, tirée du *Nouvel observateur*, où s'exprime l'attitude de rejet et d'exclusion, c'est-à-dire de distinction, que Pierre Bourdieu place au fondement de tout goût :

"*La fiancée du pirate* est un des très rares films français vraiment satiriques, vraiment drôles, parce qu'il ne recourt pas à ce comique désamorcé avec soin, inoffensif avec prudence qui fait la *Grande Vadrouille* et le *Petit Baigneur* (...). C'est enfin autre chose que la sinistre rigolade fabriquée par les tâcherons de l'amusement boulevardier."<sup>52</sup>

De même, des articles de presse viennent illustrer, le moment venu, comment "le goût des oeuvres 'ambitieuses' et demandant un fort investissement culturel s'oppose au goût des spectacles les plus spectaculaires et les plus ouvertement faits pour divertir"<sup>53</sup>, par des citations de critiques de films tirées du *Monde*, de *Combat* et de *France-soir*. Ainsi employée par le sociologue, la presse

---

<sup>48</sup>BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 84 ; l'article est tiré du *Monde*.

<sup>50</sup>*Ibid.*, p. 233 ; le premier article vient de *Tennis-magazine*, le second de *La Maison de Marie-Claire*.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 360 ; l'article cité est extrait du *Figaro*.

<sup>52</sup>Cité *ibid.*, p. 60. En dehors des titres d'oeuvres, les italiques sont mises par Pierre Bourdieu, qui entend souligner ainsi l'attitude distinctive que traduisent certains mots.

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 306-307.

intervient donc dans un deuxième temps de la réflexion, facilitant l'exposé des résultats, parce qu'elle constitue un parfait observatoire des mécanismes du goût, qu'elle montre la justesse des théories tirées de l'enquête sociologique et qu'elle en constitue de ce fait une illustration, une confirmation et une concrétisation. Mais il ne faut pas s'y tromper : la presse n'est pas prise ici comme un reflet passif du social. Si elle peut être citée, c'est pour illustrer *a fortiori* les conclusions de l'étude menée auparavant : elle sert d'appoint à une connaissance préalable du social obtenue à travers une recherche de terrain antérieure, en parallèle avec toutes sortes d'autres sources complémentaires.

Or la démarche que nous entendons adopter ici est inverse : c'est la presse que nous interrogeons en premier lieu pour investiguer dans le champ musical et apporter un éclairage sur son fonctionnement. Dans ces conditions, il serait dangereux de ne pas étudier avec soin le mode spécifique de fonctionnement de la presse musicale, et les biais qu'il peut apporter à la compréhension du champ. Bien plus, si cette presse n'est pas assimilable à un reflet passif de la vie musicale française, il faut envisager qu'elle y joue un rôle véritablement actif et qu'elle exerce sur les faits mêmes qu'elle rapporte une influence propre. En ce sens, elle est peut-être l'une des instances qui créent la musique, non pas certes à la manière des musiciens, mais par sa capacité à assurer la notoriété des productions musicales, voire à en forger les critères d'évaluation et les normes. Elle "ferait" ainsi la musique de la même façon que - selon Pierre Bourdieu - certains agents "font" les artistes :

"Il suffit de poser la question interdite pour apercevoir que l'artiste qui fait l'oeuvre est lui-même fait, au sein du champ de production, par tout l'ensemble de ceux qui contribuent à le 'découvrir' et à le consacrer en tant qu'artiste 'connu' et reconnu - critiques, préfaciers, marchands, etc."<sup>54</sup>

Dans ce cas, peut-être la presse fait-elle plus que de retranscrire les catégories musicales dont il est ici question et de nous fournir ainsi des informations sur leur contenu : elle pourrait être l'un des lieux où ce contenu se décide et se constitue. En cela, il ne paraît pas absurde de rapprocher la presse musicale d'autres types d'acteurs, tels que les organisateurs de concerts, les programmeurs de manifestations musicales, les enseignants de musique, les collectionneurs publics ou privés

---

<sup>54</sup>BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 238.

d'enregistrements ou de partitions. Mais il est aussi possible, au contraire, que la presse musicale se contente de confirmer et d'ancrer des conventions établies ailleurs, de les diffuser, de les répercuter et d'élargir leur audience. Il s'agirait alors seulement pour elle de généraliser et de préciser des discours et des attitudes établis en dehors d'elle.

Cette alternative ne peut être tranchée ici. Mais elle nous incite à porter une grande attention au processus de publication des articles, parce que le pouvoir de la presse musicale, s'il existe, se déploie pleinement dans cette fabrication des textes, de leur contenu, mais aussi de leur forme, de leur aspect visuel et de leur place au sein de l'ensemble. En effet, les articles publiés ne sont nullement la pure retranscription du discours des acteurs (artistes, tourneurs ou maisons de disques). La presse musicale reformule et remodèle les paroles et les textes qui viennent d'eux, au fil de procédures très nombreuses : elle sélectionne ceux à qui elle donne la parole, mais intervient aussi dans la retranscription de l'oral en écrit, dans la traduction et dans d'autres opérations intermédiaires, jusqu'aux choix de mise en page ou en rubriques. Il y a également une spécificité de la presse musicale parmi les autres médias : elle procède de façon verbale et écrite, là où la télévision et la radio peuvent diffuser la musique ou la parole orale. Le chapitre 6 tente de rendre compte de ces procédures et de ces spécificités, qui sont autant de modes d'action de la presse musicale. Au terme de cette réflexion sur la presse musicale, il devient possible de construire une méthode d'analyse qui prenne en compte ses diverses caractéristiques : les chapitres 7 et 8 présentent la méthode choisie ici et déterminent le corpus auquel elle sera appliquée.

Le reste de la thèse se consacre alors à l'analyse des catégories de musique présentes dans le corpus. Cette analyse s'intéresse aussi bien aux procédés employés pour leur construction qu'à leur nombre et à leur contenu. Elle confirme leur existence et montre que ce contenu dépasse largement le cadre des caractéristiques sonores, pour englober des traits non sonores. Cette partie de l'analyse s'étend du chapitre 9 au chapitre 17. La façon dont certaines problématiques sociologiques viennent interférer dans le classement ainsi effectué est étudiée au chapitre 18, complétant la réponse apportée ici à la question posée initialement.

Cependant, la présente étude demeure en grande partie un préliminaire à des travaux ultérieurs. Elle ne saurait guère avoir de valeur qu'exploratoire, étant donné la nouveauté du champ. Les études portant sur la presse ne traitent guère de la presse musicale<sup>55</sup> ; les magazines musicaux ont jusqu'ici été abordés sous un jour plus historique, économique et généralement monographique que sur un mode comparatif synchronique, selon un questionnement sociologique ou musicologique<sup>56</sup>. Quant aux recherches sociologiques les plus abouties sur les différences stylistiques et sur leur sens social, elles évoquent le rôle de la presse de façon relativement rapide<sup>57</sup>. Les réflexions et les résultats qui vont être exposés ici ne constituent donc, à nos yeux, qu'un premier repérage au sein d'un domaine dont la richesse nous paraît avoir été jusqu'ici insuffisamment exploitée.

Au seuil de ce travail, qu'il nous soit permis de remercier ceux sans qui il n'aurait pas été possible. Tout d'abord nos deux directrices de recherche, Mesdames les Professeurs Anne-Marie Green et Danièle Pistone : leur bienveillante exigence nous a guidée avec constance et générosité, depuis les premières ébauches de cette recherche jusqu'à son aboutissement. Nous remercions également tous ceux qui nous ont apporté soutien et informations - souvent décisifs - à un moment ou à un autre de ce long cheminement : parmi eux, Madame le Professeur Françoise Boursin, Isabelle Canno, Vincent Cotro, Anne Legrand, François Madurell, Jeanne et Jean-Pascal Martin, Bernard Merle, Cécile Prévost-Thomas, Luce et Gérard Rudent. Notre reconnaissance va aussi aux divers responsables de périodiques et aux journalistes qui ont bien voulu nous accorder un entretien. Enfin, nous souhaitons exprimer notre vive gratitude à François Fouqueau et à Olivier Julien, pour l'aide particulièrement amicale, abondante et efficace qu'ils nous ont accordée à tous les stades de ce travail.

---

<sup>55</sup>Cf. *infra*, p. 42-43.

<sup>56</sup>L'état des recherches faites à ce jour dans le domaine que nous abordons ici sera présenté en plusieurs parties : en ce qui concerne les aspects historiques, au chapitre 2, économiques, au chapitre 3, sociologiques, aux chapitres 4 et 5 ; enfin, les avantages que présentent pour notre démarche les résultats obtenus dans le domaine de l'analyse du discours sont présentés au chapitre 7.

<sup>57</sup>Si la presse est assez présente dans *La Distinction*, elle n'apparaît dans *Les Règles de l'art* qu'au sein de réflexions portant sur d'autres objets. Dans *Les Mondes de l'art* de Becker, la réflexion se porte plus sur "les critiques et les esthéticiens" que sur les organes de presse visant à une large diffusion. Or il y a entre critique et journalisme musical une distinction à faire sur laquelle nous reviendrons au chapitre 4.

# **Chapitre 1**

## **La presse musicale : délimitation**

S'il nous faut définir ce que nous entendons dans cette recherche par la formule "presse musicale", c'est parce que celle-ci constitue un ensemble aux contours extrêmement flous, mais aussi parce que la validité des résultats de la recherche dépend pour beaucoup du corpus. C'est aussi parce que, dans ce cas précis, parmi les définitions déjà élaborées soit par les acteurs du champ, soit par les chercheurs qui ont travaillé dans le domaine, aucune ne convient à cette recherche. A nous donc de construire un ensemble de publications qui soit homogène et pertinent, à partir d'une presse musicale fort hétéroclite.

### 1. La diversité des périodiques traitant de musique

Si l'on entend par "presse" toute publication périodique<sup>58</sup>, on peut considérer comme "presse musicale" toute publication périodique dont le contenu se rapporte à la musique. Une définition aussi large présente l'inconvénient de renvoyer à un matériau à la fois très vaste et tout à fait hétérogène. C'est ce que permet de constater l'énumération des principaux types de publications qui répondraient à cette définition dans la France contemporaine.

Le plus nombreux et le moins bien connu de ces types de presse musicale est celui de la presse d'association. Il regroupe les publications créées à l'initiative d'associations à objet musical, comme par exemple *Chant choral magazine*, publié par l'association "A coeur joie". L'une des caractéristiques de cette presse est sa diffusion restreinte aux membres de l'association et à ceux qui les côtoient. Un deuxième type, proche du premier, est la presse musicale produite par des entreprises privées ou des institutions publiques : ainsi Radio France publie mensuellement *Mélomane*, et la Fnac propose, dans la partie de ses magasins où se trouvent les enregistrements de musique, le périodique *Blah blah*. Le contenu de ces publications est généralement lié aux fins de l'entreprise ou de l'institution qui les produit. Il faut aussi rattacher à la "presse musicale" au sens

---

<sup>58</sup>La presse n'est pas un concept mais un objet historiquement constitué. Aucune définition de la presse ne saurait donc se passer d'éléments historiques (cf. *infra*, chapitre 2). Aussi la définition générale proposée ici n'est-elle qu'un préliminaire indispensable à une réflexion plus poussée. Elle rejoint en cela la définition à la fois proposée et mise en cause par Pierre Albert dans *La Presse*, Paris, Presses Universitaires de France, 9/1991 (1/1968), p. 5 : "[...] la notion de publication imprimée à périodicité régulière sous un titre permanent est loin de permettre de délimiter exactement le domaine de la presse écrite."

large l'ensemble des revues qui publient les résultats des recherches sur la musique (principalement les revues de musicologie) ainsi que les périodiques diffusant des informations intéressant les diverses professions musicales (par exemple *La Lettre du musicien*).

Ce troisième type nous amène aux publications d'entreprises d'édition<sup>59</sup>, fort différentes selon qu'il s'agit de presse gratuite ou non. Dans le premier cas, l'éditeur réalise son bénéfice uniquement par la vente d'espace publicitaire à des annonceurs. Le contenu de ces titres est donc essentiellement publicitaire : à ce type appartiennent par exemple *Cadences* ou *Disques et concerts magazine*. Afin que leur diffusion serve leurs objectifs, ils sont distribués sur les lieux d'achats liés à la musique : salles de concert pour *Cadences*, disquaires pour *Disques et concerts magazine*. Dans le deuxième cas, celui de la presse d'éditeur non gratuite, le titre est "vendu deux fois"<sup>60</sup>, d'abord aux annonceurs, ensuite aux lecteurs : ce type de publication doit donc satisfaire une double clientèle, celle des lecteurs par son contenu, celle des annonceurs par la qualité et la quantité de ses lecteurs. Cette presse, soumise aux exigences complexes, voire contradictoires, d'un "double marché"<sup>61</sup>, regroupe des publications fort diverses, dont le contenu peut être lié à la musique de différentes façons. Ainsi, la presse qui s'adresse aux adolescents consacre beaucoup de place à la musique (c'est le cas de *Star club*, *Ok podium*, *XL*<sup>62</sup>), mais traite aussi d'autres sujets, parmi lesquels figurent certaines productions télévisuelles ou cinématographiques. La presse qui publie les programmes de télévision propose également des articles sur des musiciens. La presse d'information générale, quotidienne ou non, comporte le plus souvent une rubrique musicale. Enfin parmi les publications dont le contenu se veut exclusivement lié à la musique, il faut encore distinguer celles qui se consacrent aux instruments, aux appareils de reproduction du son, à l'équipement informatique, ou encore à la danse, à l'achat et la vente d'enregistrements anciens, aux petites annonces.

Cette énumération n'est ni exhaustive ni systématique, et n'a donc de valeur que provisoire. Cependant la typologie proposée ici a une validité empirique. Si elle ne peut alimenter une réflexion

---

<sup>59</sup>C'est la catégorie "presse éditeur" des statistiques ministérielles (cf. *infra*, p. 35-38, le classement du S.J.T.I.).

<sup>60</sup>ALBERT, Pierre, *op. cit.*, p. 21.

<sup>61</sup>*Ibid.*

<sup>62</sup>Ces titres correspondent à un état récent (1995) de la presse destinée aux adolescents. Mais dans ce domaine, fusions, disparitions et créations se succèdent très rapidement.

approfondie sur la presse musicale, ce n'est pas qu'elle soit peu conforme aux réalités, mais parce que sa logique n'est pas sans défaut : ainsi mêle-t-elle, par exemple, des critères hétérogènes (le caractère de gratuité existe dans toutes les catégories, mais il sert de critère uniquement pour la presse d'éditeurs ; on distingue la presse d'association de la presse d'institutions, mais certaines institutions sont des associations...). A cette restriction près, notre typologie permet cependant quelques réflexions. Tout d'abord, elle permet de prendre conscience de la diversité des publications que l'on peut désigner comme "presse musicale" au sens large, et de souligner la nécessité de restreindre le corpus de la recherche. C'est à cette restriction qu'il faut maintenant procéder, en sélectionnant dans ce corpus les titres qui ont le plus de chances de répondre à notre questionnement premier. Evaluer ces chances aboutira à proposer une définition plus étroite de la presse musicale, correspondant précisément au cadre de cette recherche.

## 2. Le contenu et la diffusion : des caractères déterminants

Une telle typologie permet également de noter le rôle important que jouent les deux notions de contenu et de diffusion. Il est vrai que c'est le projet initial de la publication qui détermine le classement dans un type de presse ou un autre : proposer un support spécifique à des annonceurs, informer sur les activités d'une association ou d'une institution, regrouper les informations utiles à une profession donnée, diffuser les résultats d'une recherche scientifique, par exemple. Mais ces variations du projet déterminent immédiatement des variations concomitantes dans le contenu (ce qui n'a rien de surprenant) et dans la diffusion (ce qui est une conséquence moins prévisible). Aussi devons-nous nous attendre à ce que le contenu et la diffusion des publications interviennent dans la définition restreinte de la presse musicale qu'il nous faut ici élaborer.

Ainsi, selon les types, la diffusion est plus ou moins large : elle est, par exemple, restreinte dans le cas des associations, organisée de façon spécifique sur les lieux de vente dans le cas de la presse d'éditeur gratuite. Quant au contenu, il est défini selon des critères musicaux ou non : critères non musicaux dans le cas de la presse d'entreprise ou d'institution (puisque alors le critère est le lien avec les activités de l'entreprise ou de l'institution), mais aussi dans le cas de la presse pour

adolescents (le critère est alors l'âge du lectorat). Critères non musicaux encore, quand le contenu est restreint à un type d'activité non musicalement définie : petites annonces, achat ou vente de disques d'occasion. Mais les critères sont musicaux, en revanche, pour les publications comme *Jazz hot* ou *Le Monde de la musique*, dont le contenu obéit à une spécification de la nature de la musique dont il est traité dans le journal. Dans ce deuxième cas, si d'autres facteurs interviennent en réalité dans le choix des sujets - par exemple quand *Le Monde de la musique* propose la critique d'un album de rock et sort ainsi du domaine qu'il s'est attribué - ils ne sont pas explicites : ce sont précisément les affinités entre tel album de rock et le domaine musical dont *Le Monde de la musique* rend compte d'ordinaire, affinités ressenties mais non formulées, que cette recherche devrait nous permettre de mettre en évidence.

Aussi, en première approche, cette énumération permet-elle d'orienter la recherche vers certains types de publications à l'exclusion des autres : étant donné la nature du questionnaire initial, on peut prévoir d'ores et déjà de s'intéresser à des périodiques d'une diffusion large et indifférenciée, ce qui écarte la presse d'association, d'institution, d'entreprise, et la presse d'éditeur gratuite, et nous oriente vers des titres à diffusion nationale plutôt que locale ou régionale. On recherchera également des publications dont le contenu soit accessible au grand public : si l'on trouve dans de telles publications une spécification de la notion de musique, on saura qu'elle est considérée comme compréhensible ou admissible par le plus grand nombre des Français, ayant ainsi les meilleures chances de faire l'objet d'un consensus. Les magazines professionnels ainsi que ceux qui reposent sur des compétences techniques - comme la presse du son ou celle qui se consacre à un instrument particulier - devraient donc pouvoir être écartés. Enfin, on préférera une presse consacrée pour l'essentiel à la musique à une presse d'information traitant de musique de façon marginale : c'est elle qui nous fournira le plus de données dans l'espace le plus restreint<sup>63</sup>.

Cette première approche ne permet cependant pas encore de délimiter de façon rigoureuse ce que nous entendons ici par "presse musicale" : pour cela, il faut se fonder sur des familles de presse cohérentes et définies avec précision, et non sur une typologie empirique.

---

<sup>63</sup>On pourrait craindre que cette restriction ne modifie les résultats de la recherche : cette question trouvera sa réponse dans le chapitre 5.

### 3. Les divergences des classements existants

Il existe des systèmes de classement utilisés par les diverses instances qui ont la presse pour objet, que ce soient des entreprises liées à la presse ou diverses institutions scolaires, économiques, politiques : nous apportent-ils une solution en proposant une classe de presse désignée comme "presse musicale" qui puisse constituer le corpus de cette recherche ?

#### 3.1. La presse "haute-fidélité, musique, instruments" du S.J.T.I.

Il existe divers classements de la presse élaborés par les acteurs de ce champ économique comme auxiliaires de leur activité. Ainsi, le Service Juridique et Technique de l'Information et de la communication (S.J.T.I.)<sup>64</sup> propose un classement de la presse à partir duquel il accomplit ses tâches d'observation et de contrôle, parmi lesquelles figure la publication d'un rapport statistique annuel<sup>65</sup>. Ce classement repose sur une première bipartition en "presse de groupement" d'une part et "presse éditeur" d'autre part<sup>66</sup>. Le rapport rend compte de l'activité de la "presse éditeur" seule, c'est-à-dire de "la presse diffusée et commercialisée auprès du public" à l'exclusion de "la presse dite de groupement, la presse administrative, les journaux d'entreprises et les lettres confidentielles"<sup>67</sup>.

La "presse de groupement", on le voit, est ventilée en catégories qui ne dépendent pas du contenu mais qui sont fonction du type de groupement (administration, entreprise) qui la produit : elle ne propose donc bien sûr aucun ensemble de titres correspondant à une presse musicale, qui puisse constituer de soi-même une partie de notre corpus. De plus la presse de groupement a une diffusion relativement restreinte et n'est pas l'ensemble le plus intéressant à étudier ici. En revanche,

---

<sup>64</sup>"Service officiel rattaché au Premier Ministre qui a la charge de suivre l'évolution du monde des médias, de conseiller le gouvernement en matière de réglementation de la presse, de la radio et de la télévision, de représenter l'Etat dans certains organismes professionnels. Depuis 1958, il édite annuellement des séries statistiques sur le marché des publications périodiques éditées en France. Ces statistiques sont le fruit d'une enquête annuelle menée par voie de questionnaires auprès des éditeurs" (ALBERT, Pierre, dir., *Lexique de la presse écrite*, Paris, Dalloz, 1989, p. 172).

<sup>65</sup>C'est l'édition de 1995 qui a été utilisée ici : Service Juridique et Technique de l'Information et de la communication, *Tableaux statistiques de la presse. Données détaillées 1993. Rétrospective 1982-1993*, Paris, La Documentation française, 1995. On trouvera en annexe la nomenclature d'après laquelle l'enquête a été effectuée et les statistiques établies, pour la presse que le S.J.T.I. nomme "presse éditeur", seule à figurer dans ce rapport.

<sup>66</sup>Tous les termes placés entre guillemets et désignant des catégories de presse, ici et dans les paragraphes qui suivent, sont ceux employés par le S.J.T.I., *ibid.*

<sup>67</sup>S.J.T.I., *op. cit.*, p. 7.

ce que le S.J.T.I. appelle "presse éditeur", créée et diffusée pour produire un bénéfice, devrait mieux correspondre aux critères qui sont les nôtres : large diffusion et contenu accessible au grand public. Or le S.J.T.I. la divise en cinq catégories<sup>68</sup> : "presse nationale d'information générale et politique", "presse locale d'information générale et politique", "presse spécialisée grand public", "presse spécialisée technique et professionnelle", "presse gratuite d'annonces". On le voit, la catégorie qui correspond à nos critères de diffusion et de contenu est la troisième, appelée "presse spécialisée grand public". Or elle comporte bel et bien, à l'intérieur de la famille "presse des loisirs", une sous-famille<sup>69</sup> de vingt-huit titres, appelée "haute-fidélité, musique, instruments".

Cette organisation appelle plusieurs remarques : tout d'abord, le rattachement de la presse "haute fidélité, musique, instruments" à la famille de presse "presse des loisirs" est un choix qui mérite attention. La musique est ainsi non seulement assimilée à un "loisir" (notion qui demanderait elle-même à être précisée), mais encore elle l'est dans un cadre classificatoire où pourtant existe une famille "presse culturelle, sciences et techniques". La musique est donc - dans cette classification et en tant qu'objet de la presse - dissociée de la littérature et des beaux-arts<sup>70</sup>. C'est là une remise en question, pour discrète qu'elle soit, du regroupement des arts ordinaire dans d'autres contextes. Ce choix de classement pourrait cependant n'avoir guère de conséquences ; il ne fait qu'illustrer l'interdépendance entre classement de la presse musicale et définition de la musique, donc l'intérêt musicologique d'une enquête sur les pratiques discursives liées à la musique. Il n'interdit pas d'utiliser tout simplement comme corpus de cette recherche les vingt-huit titres de la sous-famille "haute-fidélité, musique, instruments". Après examen, la chose se révèle pourtant impossible.

Tout d'abord l'on trouve parmi les titres de la sous-famille "beaux-arts" ("presse culturelle, sciences et technique") le magazine *Opéra international* : il serait imprudent d'écarter pour cette raison *Opéra international* du corpus, alors que pour le reste (diffusion nationale, contenu destiné au grand public et traitant essentiellement de musique) ce magazine satisfait aux critères proposés.

---

<sup>68</sup>Les termes "catégorie" et "famille de presse" sont ceux par lesquels le document du S.J.T.I. désigne lui-même les échelons de sa nomenclature. Nous y avons ajouté le terme, logique quoique néologique, de "sous-famille" (cf. *infra*, chapitre 1, note 12). C'est donc dans un sens étroitement relié à cette nomenclature qu'il faut comprendre ces trois termes, ici et dans les paragraphes suivants. La nomenclature du S.J.T.I. est reproduite en annexe.

<sup>69</sup>Si l'on accepte d'appeler "sous-famille" les subdivisions à l'intérieur de ce que le S.J.T.I. appelle "familles".

<sup>70</sup>"Littérature" et "beaux-arts" appartiennent en effet à la famille de presse : "presse culturelle, sciences et technique".

On peut d'ailleurs se demander au nom de quel critère le S.J.T.I. a rangé dans deux familles de presse différentes *Opéra international* (famille "presse culturelle, sciences et technique", sous-famille "beaux-arts") et, par exemple, *Le Monde de la musique* (famille "presse des loisirs", sous-famille "haute-fidélité, musique, instruments"). Peut-être est-ce parce que l'opéra est un spectacle et qu'il fait l'objet d'une mise en scène comme le théâtre ou la danse : dans la sous-famille "beaux-arts", *Opéra international* côtoie en effet *Danser* et *Avant-scène théâtre*. L'incohérence n'en existerait pas moins de notre point de vue, puisque *Le Monde de la musique* est souvent amené à traiter de la musique lyrique. Cette anomalie de classement nous invite donc à porter une attention extrême au contenu effectif des publications de la sous-famille "haute-fidélité, musique, instruments". Or il existe une seconde raison pour ne pas considérer cette sous-famille comme un corpus valable dans le cadre de notre recherche : les titres traitant de "haute-fidélité" n'ont aucune raison en effet de livrer une conception de la musique, même de façon implicite. Leur objet n'est pas la musique, mais un appareillage technique qui peut être entièrement décrit et apprécié sans allusion à la nature, au rôle ou à la valeur de la musique. Pour éviter cet inconvénient, il faudra donc prévoir de définir la presse musicale comme une presse dont le propos est de traiter non du phénomène sonore au seul sens technique de "vibrations perceptibles par l'oreille", mais du phénomène sonore comme "sons organisés en vue d'une écoute musicale". Même si cette précaution ne fait en un sens que reculer la question (qu'est-ce qu'une écoute musicale ?), elle permet d'écartier d'ores et déjà comme inutile un pan important de notre première typologie.

Enfin la sous-famille "haute-fidélité, musique, instruments", une fois que l'on en retire les titres consacrés à la haute-fidélité, ne comporte que vingt titres : ce chiffre est bien inférieur à ceux que proposent les divers répertoires dont nous allons maintenant examiner la nomenclature. Si nous nous contentions de ces vingt magazines, peut-être laisserions-nous de côté des éléments de réponse importants.

### 3.2. L'O.J.D. et les répertoires professionnels

Il existe d'autres institutions répertorient la presse à des fins économiques : ce sont tout d'abord l'Office de Justification de la Diffusion (O.J.D.)<sup>71</sup>, et l'enquête annuelle Audience, Etudes de la Presse Magazine (A.E.P.M.)<sup>72</sup>, chargés de publier périodiquement les chiffres de diffusion\* et d'audience de titres de la presse écrite. Ils ne proposent cependant aucune catégorie susceptible de constituer notre corpus : l'O.J.D. ne regroupait en 1993 que cinq titres de périodiques consacrés à la musique, et six en 1995. Quand à l'A.E.P.M., elle regroupe les titres en fonction de leur périodicité, critère *a priori* non pertinent ici.

Les répertoires destinés aux annonceurs sont également amenés à former des catégories pour organiser la liste de titres qu'ils présentent. Ainsi le répertoire *Tarif media*<sup>73</sup> se divise en onze sections<sup>74</sup> : on trouve dans la deuxième, celle des magazines "grand public", une catégorie "musique, danse, variétés". *L'Annuaire de la presse, de la publicité et de la communication*<sup>75</sup> intègre une catégorie "musique-danse" à sa section "presse Paris et nationale". On trouve un autre type de répertoire, destiné aux musiciens cette fois : c'est le cas par exemple du *Guide de la musique*<sup>76</sup> et de *L'Officiel de la musique*<sup>77</sup>, tous deux annuels. Ce dernier répartit la presse susceptible d'intéresser les musiciens en cinq catégories sur les onze de sa section "médias" : parmi elles, c'est la catégorie "presse spécialisée" qui recoupe le mieux les catégories précédemment évoquées des répertoires pour annonceurs et de la nomenclature du S.J.T.I.

---

<sup>71</sup>L'O.J.D. est un organisme chargé de publier régulièrement les chiffres de diffusion\* des journaux et périodiques qui s'y affilient. Il mène ses enquêtes par le moyen de déclarations sur l'honneur faites par les titres affiliés. L'affiliation est laissée à la libre initiative de chaque publication. Pour plus de précisions sur cet organisme, cf. ALBERT, Pierre, dir., *Lexique de la presse écrite*, Paris, Dalloz, 1989, p. 131 ainsi que le site électronique de l'O.J.D. (<http://www.ojd.com>).

<sup>72</sup>Cette enquête réalisée annuellement par Ipsos a pris le relais, à partir de 1993, de celle qui était jusque là réalisée par le Centre d'Etude des Supports de Publicité. Elle est menée auprès d'un échantillon de la population française, interrogé sur ses habitudes de lecture de magazines.

<sup>73</sup>*Tarif media*, Paris, Tarif media, périodicité variable. Numéros consultés : n° 155, février-mars 1993 ; n° 157, juin-septembre 1993 ; n° 158, octobre-novembre 1993 ; n° 161, mai-juin 1994 ; n° 165, janvier-février 1995 ; n° 166, mars-avril 1995.

<sup>74</sup>La liste de ces onze sections figure en annexe.

<sup>75</sup>*Annuaire de la Presse, de la Publicité et de la Communication*, Paris, Ecran publicité, annuel. Editions consultées : 99/1986 et de 104/1991 : toutes les deux incluent la catégorie "musique-danse".

<sup>76</sup>*Le Guide de la musique*, Paris, Jigal. Editions consultées : 6/1993 et 7/1994.

<sup>77</sup>*L'Officiel de la musique*, Paris, C.I.R. puis I.R.M.A.-éditions, annuel. Edition consultée : 10/1997. La liste des rubriques de la section "médias" est donnée en annexe.

L'apport de ces répertoires à notre recherche est le nombre important de publications qu'ils recensent. Mais en aucun cas ils ne peuvent suffire à établir notre corpus. En effet, outils d'activité commerciale, ils se contentent d'un classement approximatif, qui ne demande aucun travail de définition préalable et vise à la seule efficacité pratique : de là l'hétérogénéité des catégories (par exemple, musique et danse sont souvent regroupées). En outre, aucun critère théorique ne préside à l'inscription dans le répertoire : tout titre prêt à payer ce service y a droit. Si ce fonctionnement accroît, force est de le constater, le nombre de titres répertoriés, il rend les ensembles de titres présentés absolument inutilisables d'un point de vue scientifique, puisqu'il ne garantit ni l'exhaustivité de la liste, ni même un minimum d'homogénéité<sup>78</sup>. Il résulte donc de la nature même de ces répertoires une grande disparité dans les titres qu'ils présentent comme appartenant à la "presse musicale" et, surtout, l'impossibilité de reprendre telles quelles leurs données pour constituer le corpus de la recherche entreprise ici.

Nous pouvons cependant tirer de leur confrontation l'idée qu'il existe dans la "presse éditeur" (telle qu'elle est définie par le S.J.T.I.) une "presse spécialisée grand public"<sup>79</sup> prenant pour objet la musique. Elle s'oppose à la presse professionnelle (elle est "grand public") comme à la presse d'information générale (elle est "spécialisée"). Elle est également caractérisée comme presse "magazine"<sup>80</sup> : ce dernier terme évoque à la fois une périodicité (non quotidienne), une présentation (illustrée) et un contenu (spécialisé, consacré à un domaine particulier)<sup>81</sup>. Cette presse spécialisée entre donc dans les critères de diffusion et de contenu induits par notre questionnement. Cependant ,

---

<sup>78</sup>L'*Annuaire de la Presse, de la Publicité et de la Communication* mentionne dans la même catégorie "musique-danse" : *Best, L'Education musicale, Hard rock magazine, La Lettre du musicien, Le Monde de la musique-Télérama* ou la *Revue de musicologie* (*Annuaire de la Presse, de la Publicité et de la Communication*, 104/1991).

<sup>79</sup>Formule du S.J.T.I. *L'Officiel de la musique*, on vient de le voir, se contente de l'appeler "presse spécialisée". *Tarif media*, lui, conserve seulement l'idée de "grand public" (section "magazines grand public").

<sup>80</sup>Puisqu'elle relève de l'A.E.P.M. Le terme "magazine" apparaît dans *Tarif media* et dans la nomenclature du S.J.T.I.

<sup>81</sup>On en trouve une définition nuancée dans ALBERT, Pierre, *La Presse*, Paris, Presses Universitaires de France, 9/1991 (1/1968), p. 10-13. Tout en établissant les caractéristiques qui distinguent les magazines de la presse quotidienne, l'auteur montre comment la distinction entre quotidiens et périodiques tend actuellement à s'estomper. D'une part, en effet, les quotidiens se rapprochent des magazines : ils présentent de plus en plus les faits sous forme d'une "analyse, qui accorde autant d'importance aux structures qu'aux accidents de la conjoncture" (p. 12), prennent "un plus grand recul par rapport à l'événement du jour" (*ibid.*), publient des suppléments magazines et modifient leur présentation matérielle (format, illustration, couleurs). D'autre part, dans un mouvement inverse, les magazines cultivent la variété de contenu, jusqu'alors caractéristique de la presse quotidienne, tout en élargissent leur lectorat, également à la façon des quotidiens.

les visées économiques particulières des répertoires et des classements étudiés jusqu'ici empêchent leur utilisation dans un travail scientifique : peut-être des ouvrages consacrés à la presse à des fins d'enseignement ou de recherche nous fourniront-ils les données plus fiables dont nous avons besoin.

#### 4. Le silence des textes didactiques ou scientifiques

Il faut donc maintenant examiner si des textes théoriques (et non plus pratiques) de réflexion sur la presse nous apportent des éléments de définition rigoureux sur lesquels fonder le corpus de la recherche. Remarquons d'abord que l'enseignement du journalisme en tant que profession ne peut être utile sur ce point : il reprend, comme il est logique étant donné ses finalités professionnelles, la classification du S.J.T.I.<sup>82</sup>. Les travaux susceptibles de proposer une classification éclairée par des définitions ou tout au moins des commentaires explicatifs sont donc d'une part les travaux des historiens de la presse, d'autre part les travaux proposant une analyse de la presse non plus dans la diachronie mais dans la synchronie : étant donné les résonances structuralistes de ce couple de notions, on ne s'étonnera pas de trouver parmi ces derniers les approches sémiologiques, sociologiques et linguistiques de la presse.

##### 4.1. La perspective historique

Si les travaux historiques présentent, au contraire des divers classements qui viennent d'être examinés, l'avantage d'un discours explicatif, ils lui associent cependant l'inconvénient de rechercher une mise en perspective : ils écartent donc, sans souci d'exhaustivité, les faits qui paraissent accessoires. Or telle semble bien être, pour les historiens de la presse, la presse musicale, quel que soit le sens qu'on veut bien accorder à cette formule. Le type de presse qui est toujours placé au premier plan est la "presse quotidienne nationale" (c'est-à-dire la "presse quotidienne nationale d'information générale et politique" du S.J.T.I.). La presse périodique, moins importante à

---

<sup>82</sup>C'est le cas de JAMET, Michel, *La Presse périodique en France*, Paris, Armand Colin, 1983 ; de *La Presse aujourd'hui*, C.F.P.J., 1988 ; du manuel de Louis Guéry et de Pierre Lebedel, *Comment créer et animer une publication*, Paris, Presse et formation, éditions du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes, 2/1990, p.15 *sqq.* ; enfin de la classification fort succincte proposée par Michel Mathien dans *Les Journalistes et le système médiatique*, Paris, Hachette, 1992, p. 17.

la fois économiquement et politiquement, est évoquée plus brièvement. La presse musicale pouvant d'ores et déjà être située comme une partie de cette presse périodique est donc pour ainsi dire passée sous silence. On trouve ainsi dans *l'Histoire générale de la presse française* un "tableau de la presse"<sup>83</sup> qui oppose les "quotidiens d'informations politiques ou spécialisées" et la "presse périodique". Ce tableau permet de comprendre certains facteurs qui sont à l'origine de la presse musicale actuelle<sup>84</sup> mais il ne mentionne aucune catégorie assimilable à une "presse musicale" : elle ne joue pas en tant que telle un rôle suffisant dans l'histoire de la presse<sup>85</sup>.

#### 4.2. Les approches systémique, cybernétique et sémiologique

On rencontre le même inconvénient dans divers travaux portant exclusivement sur la presse, vue dans la synchronie cette fois : l'ouvrage de Michel Mathien<sup>86</sup> qui adapte les principes de la systémique et de la cybernétique à la description de la presse, restreint dès le deuxième chapitre son étude au cas, considéré comme représentatif, de la presse quotidienne. La même restriction de champ est employée pour les travaux de sémiologie de la presse menés par Maurice Mouillaud et Jean-François Tétu<sup>87</sup> : aussi important que soit l'apport méthodologique et conceptuel de ces divers travaux, ils n'ont donc pas d'utilité pour établir une définition de la presse musicale.

Ainsi, les travaux de recherche qui portent sur l'ensemble de la presse sont amenés à négliger la presse musicale à cause de sa faible importance économique et historique. Qu'en est-il des travaux portant spécifiquement sur la presse musicale ? Comment leur corpus est-il défini ?

---

<sup>83</sup>*H.G.P.F.*, V, p. 371-415. On trouvera le plan de ce tableau en annexe.

<sup>84</sup>Il mentionne en effet la disparition d'une certaine forme de presse des spectacles, et propose une vision synthétique de l'apparition d'une "presse nouvelle" après 1968. Les conséquences de ces faits pour notre définition de la presse musicale et pour la délimitation du corpus seront exposées dans notre chapitre 2.

<sup>85</sup>Il en va de même pour GUILLAUMA, Yves, *La Presse en France*, Paris, La Découverte, 1988 et pour CHARON, Jean-Marie, *La Presse en France de 1945 à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 1991 ; l'ouvrage de Michel Jamet intitulé *La Presse périodique en France* (Paris, Armand Colin, 1983), mentionne la presse musicale (p. 26 : "La presse musicale et la presse hi-fi"), mais sans la définir et en y incluant la presse consacrée aux appareils de haute-fidélité et la presse pour adolescents (*Salut !*, avatar de *Salut les copains*).

<sup>86</sup>*Cf. supra*, note 25.

<sup>87</sup>MOUILLAUD, Maurice, TETU, Jean-François, *Le Journal quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989 ; TETU, Jean-François, *Le Discours du journal, contribution à l'étude des formes de la presse quotidienne*, thèse, Université de Lyon II, 1982.

### 4.3. Les travaux portant sur la presse musicale

Les travaux de recherche portant sur la presse musicale sont le plus souvent des monographies : ils se consacrent à une publication<sup>88</sup>. Ils n'ont donc pas à définir la notion de presse musicale en général, leur corpus étant immédiatement délimité. Il existe cependant quelques mémoires et quelques articles d'une visée plus générale, dans la mesure où ils prennent en compte plus d'un magazine : ainsi, Marie Carette et Hélène Huret ont tenté une "étude d'audience" de la "presse rock"<sup>89</sup> ; Carolyn Margaret Gatfield<sup>90</sup> analyse dans sa thèse la formation d'un "lexique pop" à travers les articles d'"une série de revues de base"<sup>91</sup>. Plus proches de notre perspective, puisque ils visent à une réflexion critique sur le contenu de la presse musicale, sont les articles de Catherine Portevin<sup>92</sup> et de Marie-Christine Bonzom<sup>93</sup>. La première relève les structures linguistiques impliquées par les contraintes de la critique musicale ; la seconde observe comment certains principes idéologiques du rock transparaissent dans le contenu de la presse consacrée à cette musique. Or aucun de ces travaux ne cherche à définir l'idée de "presse musicale", de "presse rock" ou de "presse pop" ; les corpus sont dans ces quatre cas rapidement délimités selon des principes qui

---

<sup>88</sup>C'est le cas par exemple de CAMPENON, Thierry, *Le Monde de la musique-Télérama. Dépouillement - évolution - analyse. N° 1 à 100*, maîtrise, U.F.R. de Musique et Musicologie, Université de Paris IV, 1988 et de HANNOUN, Lionel, *Jazz Hot (1935-1980). Etude monographique du premier magazine au monde totalement consacré à la musique de Jazz*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995.

<sup>89</sup>CARETTE, Marie, HURET, Hélène, *La Presse rock en rythme avec son époque*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1992. Titres étudiés : *Best, Rock & folk, Les Inrockuptibles*.

<sup>90</sup>GATFIELD, Carolyn Margaret, *La Formation du vocabulaire de la musique pop. Etude morpho-sémantique d'une langue de spécialité*, thèse, Université de Toulouse II-Le Mirail et Université de London Ontario Canada, 1976. Corpus : *Rock & folk* et *Best*, 1969-1971.

<sup>91</sup>*Ibid.*, p. 1 : "Nous avons choisi de dépouiller une série de revues de base ce qui - sans être nécessairement exhaustif - nous a fourni un échantillonnage suffisamment représentatif, nous l'espérons, des énoncés caractéristiques du lexique pop."

<sup>92</sup>PORTEVIN, Catherine, "Le Langage de la critique musicale", *Revue internationale de musique française*, n° 17, juin 1985, p. 101-108 (corpus : quatre-vingt-dix articles de critique de disques de *Diapason*, de décembre 1982 à janvier 1983 ; quatre articles de critique de concerts du *Monde* et des *Nouvelles littéraires* de 1982 à 1983 ; sept enregistrements de l'émission de France Musique "La Tribune des critiques de disques", de 1982 à 1983).

<sup>93</sup>BONZOM, Marie-Christine, "Le Noir, la femme et le sudiste", in MIGNON, Patrick, HENNION, Antoine (dirs.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 65-74 (corpus : numéros récents de *Rock & folk*).

ne sont pas exposés<sup>94</sup>. Si cette absence de définition préalable n'affecte pas nécessairement la valeur des analyses, elle ne fait cependant qu'accentuer la nécessité de procéder ici à ce travail.

De fait, il paraît difficile d'analyser le contenu de la presse musicale, sans se demander pourquoi ce sont les textes de la presse que l'on choisit comme corpus. Cela revient en effet à formuler une hypothèse sur le contenu et le rôle de ces textes, à affirmer que par leur nature ils sont susceptibles de répondre à la question posée. Par exemple, le mémoire de Marie Carette et Hélène Huret présuppose que les trois magazines choisis (*Rock & folk*, *Best*, *Les Inrockuptibles*) représentent l'ensemble de la "presse rock" sans expliquer ce qui les rend ainsi significatifs. Plus proche de nos propres préoccupations, l'article de Marie-Christine Bonzom<sup>95</sup> ne précise pas pourquoi l'on peut penser qu'une publication, ou un ensemble de publications, véhicule des idéologies significatives de telle ou telle culture musicale. De même, il faut ici se demander si la presse musicale, telle que nous allons la délimiter, construit une certaine notion de la musique ; mais aussi pourquoi, et dans quelles limites, les énoncés de la presse musicale peuvent être considérés comme significatifs ou représentatifs d'une attitude française plus générale ou plus diffuse dans ce domaine. Répondre à ces questions implique une réflexion sur le rôle spécifique de la presse - comme discours - parmi les autres discours que notre société produit sur la musique.

## 5. Conclusion

A l'issue de ces premières réflexions, il est possible d'envisager une manière pertinente de définir ce que nous entendrons par "presse musicale". En effet, après avoir constaté la diversité des catégories de presse existantes, l'absence parmi elles d'une catégorie de "presse musicale" utilisable comme corpus ici et l'imprécision terminologique qui entache les différents discours descriptifs de la presse, il faut donc admettre qu'il n'existe pas, dans l'état actuel des travaux sur la question, de délimitation utilisable ici de la presse musicale. Car toutes les recherches menées dans ce domaine

---

<sup>94</sup>Dans *Système de la Mode*, Roland Barthes ne se préoccupe pas davantage de définir ce qu'il entend par "journal de Mode" ; cependant il expose rapidement le choix d'un corpus de presse et d'une période d'un an ; quant au choix des titres (*Elle* et le *Jardin des modes*, à quoi s'ajoutent quelques numéros de *Vogue* et de *l'Echo de la mode*), non seulement il ne le motive pas, mais il considère cette liberté comme justifiée dans le cadre d'une étude sémiologique - au contraire de ce que devrait être une étude sociologique. Cf. *Système de la Mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 20-21.

<sup>95</sup>Egalement l'auteur de *Rock & folk : l'idéologie rock sous presse*, Rennes, Université de Rennes, 1987.

semblent régler de façon sinon intuitive, du moins tacite, les difficultés soulevées par le choix du corpus. Il est donc nécessaire de construire ici notre propre conception de la presse musicale, de façon à constituer un ensemble homogène de publications - cette homogénéité, qu'aucune des sources étudiées ne nous présente, étant une nécessité méthodologique.

Malgré la notable imprécision terminologique des divers classements étudiés, on a pu noter qu'un certain nombre de notions se dégagent de l'ensemble. Ces notions se présentent souvent sous la forme d'oppositions : ainsi "presse éditeur" s'oppose à "presse de groupement" ; "presse spécialisée" à "presse d'informations générales et politiques" ; au sein de la "presse spécialisée", "presse grand public" à "presse professionnelle". Cette dernière opposition recoupe approximativement celle du "magazine" et de la "revue". On a également pu constater que, chaque fois qu'un classement proposait une catégorie approchant de l'idée de presse musicale, elle se rangeait dans la "presse éditeur", "spécialisée", "grand public" et se constituait de "magazines"<sup>96</sup>. C'est donc vers ce type de presse, et vers les titres mentionnés dans ces catégories, que nous allons orienter notre étude. Ainsi se trouve délimité l'ensemble que nous appelons "presse musicale" : cette expression désignera ici un nombre limité de magazines qui ont en commun, au premier chef, leur type de contenu et leur diffusion - il s'agit de ce que les professionnels de la presse appellent la "presse spécialisée". Comme ce ne sont pas des magazines visant un lectorat de professionnels de la presse ou de la musique, il vaut mieux affiner cette formule : notre presse musicale est la "presse spécialisée grand public".

Or une prise de connaissance globale du contenu des diverses publications répondant à ces critères, dans les dernières années, permet de constater que celui-ci est organisé de la même façon dans tous les cas. On trouve en effet, dans chacun de ces périodiques, des articles brefs regroupés sous une même rubrique de quelques pages (souvent intitulée "News", "Brèves", "En bref"), des articles de type "magazine"<sup>97</sup> - généralement sous forme d'*interviews* ou de dossiers - et plusieurs pages consacrées à la critique d'enregistrements récemment édités ou réédités ; enfin, une liste de

---

<sup>96</sup>Ce sont les catégories "presse spécialisée grand public" du S.J.T.I., "magazines grand public" de *Tarif media* et "presse spécialisée" de *L'Officiel de la musique*.

<sup>97</sup>"Article de type magazine" désigne ici un article long, alliant l'aspect informatif et l'aspect de commentaire, illustré de photographies.

concerts devant se dérouler en France au cours de la période de validité du numéro. Il y a donc une certaine homogénéité de l'ensemble de la presse musicale telle que nous venons de la délimiter.

Cette similitude d'organisation, dans des publications assez diverses par ailleurs, s'éclaire en examinant le passé de la presse musicale. Le deuxième chapitre montrera comment ce contenu, qui semble reproduire des modèles incontournables, s'est construit progressivement, mais irrésistiblement, à partir de l'entre-deux-guerres. De décennie en décennie s'est ainsi imposée une formule de magazines musicaux pleinement réalisée à la fin des années soixante, et très différente de ce qu'était jusque-là la presse musicale.

## **Chapitre 2**

# **L'émergence historique d'un modèle uniforme**

La presse musicale actuelle présente d'un titre à l'autre des similitudes remarquables. Enraciné dans l'histoire, ce contenu homogène, fort différent par exemple de celui de la presse musicale du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>98</sup>, ne s'est pas constitué par hasard : il s'est imposé progressivement comme un modèle incontournable et une règle. Cette évolution s'est produite à partir de la fin de la deuxième guerre mondiale, en lien avec d'autres changements qui ont affecté alors la société française. Nous allons tenter de montrer les principales étapes de cette émergence, parce qu'elle fournit des éléments d'explication à la situation de la presse musicale française des dernières années de notre siècle. En effet, cette presse nous paraît être déterminée en grande partie par une causalité d'ordre historique, c'est-à-dire par l'existence de traditions et d'un passé du genre qui fonctionne comme modèle pour le présent.

### 1. Le caractère catégoriel et commercial

Le type de presse musicale dont nous avons pu repérer l'existence dans le premier chapitre présente une intéressante particularité : son contenu est délimité en fonction de subdivisions musicales semblables à celles qui sont en usage chez les disquaires et dans les centres de documentation. Chacune des publications semble ainsi se consacrer à ce que nous avons appelé une catégorie de musique<sup>99</sup>. Au contraire de *La Revue musicale* de Fétis ou du *Ménestrel*, un siècle plus tôt, ces magazines ne prétendent donc pas rendre compte de la vie musicale en général, mais d'une partie seulement de celle-ci ; ce choix apparaît généralement dans le titre grâce à l'emploi de noms tels que "jazz" (*Jazz magazine*), "rock" (*Rock & folk*) ou "opéra" (*Opéra international*). Même si ce n'est pas un usage absolument systématique de proclamer cette intention dès le titre (voir par exemple *Diapason*, *Best* ou *Coda*) toutes ces publications ont bien comme projet avoué de se limiter

---

<sup>98</sup>Par exemple *Le Ménestrel* (Paris, Heugel, 1833-1940) ou *La Revue musicale* (Paris, FÉTIS, François-Joseph, éd., 1827-1880, devenue en 1835 *La Revue et gazette musicale de Paris*). Pour s'informer sur les périodiques musicaux entre 1870 et 1914, on consultera avec profit GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève - Paris, Slatkine, 1984. Pour les années 1870 à 1954, une bibliographie a été établie en 1957 par Jean Adrien Thoumin (*Bibliographie rétrospective des périodiques français de littérature musicale. 1870-1954*, mémoire de fin d'études, Institut National des Techniques de la Documentation, Paris, I.N.T.D. - C.N.A.M., 1957). On y trouvera en particulier un index chronologique établi année par année.

<sup>99</sup>*Cf. supra*, p. 11-12.

à l'une des subdivisions musicales en usage dans les autres secteurs de la vie musicale. C'est pourquoi nous désignerons ici ce type de presse musicale comme une presse "catégorielle". Forçant ainsi un peu l'usage strict de cet adjectif, nous entendons exprimer par là que ces magazines scindent la vie musicale en plusieurs ensembles, et s'attachent à n'en traiter qu'un, dont l'homogénéité supposée est résumée par un nom. Le mot "catégoriel" permet d'éviter deux autres formulations : celle qu'utilise souvent la presse elle-même, qui parle d'"une" musique ou de "toutes les musiques" sans s'interroger sur la possibilité de ce pluriel ni sur ce qu'il implique (quelles sont les différences entre ces "musiques" supposées distinctes ? Sont-elles stylistiques ou pratiques ? La musique ne serait-elle donc pas une activité unique, quoique régie par des usages ou des traditions diverses ?). Mais le mot "catégoriel" permet également de laisser en suspens une autre interrogation : que sont précisément ces "catégories" ? On pourrait en effet être tenté d'y voir des ensembles définis par leurs caractéristiques sonores : le rock, le jazz ou la tradition savante occidentale ne constituent-ils pas de grands ensembles musicaux obéissant à autant de règles compositionnelles distinctes ? Or on ne peut être certain *a priori* que ce soient des différences sonores qui fondent dans ces magazines l'appartenance d'une production musicale au jazz, au rock, à la chanson ni à aucune autre de ces catégories. Notre but est précisément de chercher comment les rédactions\* de chacun de ces titres délimitent la catégorie de musique à laquelle ils se rattachent. L'ensemble de titres isolé dans le premier chapitre - celui de la "presse spécialisée grand public" consacrée à la musique - sera donc ici caractérisé comme une "presse catégorielle".

L'un des critères de délimitation de cet ensemble est, on l'a vu, d'être une presse d'éditeur. Cela signifie que les périodiques englobés ne sont pas publiés par une association ni comme organe de communication d'une administration ou d'une entreprise, mais par un éditeur dont le but est de réaliser des bénéfices, en vendant des emplacements publicitaires aux annonceurs et des informations aux lecteurs. C'est pourquoi nous l'appellerons également "presse commerciale". C'est donc une presse catégorielle et commerciale qui constitue dans les années 1990 la presse musicale la plus accessible par son contenu aussi bien que par ses modalités de diffusion. Or la presse musicale n'a pas toujours présenté ces deux caractéristiques que sont le découpage catégoriel de la musique et

le but mercantile. Il importe de comprendre à quel moment et dans quel contexte est apparu ce type précis de presse musicale.

## 2. L'ébauche d'une formule pleine d'avenir

Parmi les magazines musicaux d'éditeur destinés au grand public, à la fin du vingtième siècle, le plus ancien est *Jazz hot*, créé en 1935 et qui continue de paraître de nos jours. Mais à l'origine, s'il était catégoriel, au sens où nous l'entendons ici, il n'était en revanche pas commercial : entre les deux guerres, la presse musicale n'associait pas ces deux caractéristiques comme elle le fait maintenant. *Jazz hot* n'est donc que l'ébauche de la presse musicale telle qu'elle existe dans la dernière décennie de ce siècle ; il en est en même temps l'origine, comme nous allons tenter de le montrer.

Héritier de *La Revue du jazz* et de *Jazz-tango-dancing*<sup>100</sup>, *Jazz hot*, dès sa création, centre son projet éditorial sur la défense d'un type de musique à l'exclusion des autres :

"Il n'existait jusqu'à présent aucune revue, aucun journal qui fût exclusivement consacré à la véritable musique de jazz. Cette lacune devait être comblée. C'est pourquoi *Jazz hot* a été fondé. *Jazz hot* est la seule revue qui soit entièrement consacrée à la vraie musique de Jazz [...]. Propager, faire connaître sous son aspect véritable une musique encore si méconnue, si incomprise, tel est le but que nous poursuivons avant tout. Que tous ceux qui veulent atteindre le même but nous aident en s'alliant à nous."<sup>101</sup>

Cette revue a pour particularité un propos polémique, ou tout au moins revendicateur :

"Voici cinq ans que fut fondée notre revue. Cinq années durant lesquelles, avec le *Hot Club de France*, *Hot Jazz* [*sic*] a lutté pour la défense et l'illustration de la vraie musique de jazz en n'ayant fait aucune concession commerciale. *Hot Jazz* est maintenant la revue internationale de la musique de jazz dont la diffusion et l'autorité sont mondiales. Les meilleurs spécialistes du monde entier collaborent à sa rédaction, et l'éloquence de leur liste se passe de commentaire."<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup>*La Revue du jazz* connut quelques numéros de 1929 à 1930. *Jazz-tango-dancing* parut de 1930 à 1938, mais, à la suite d'une querelle avec Jacques Canetti, Hugues Panassié cessa d'y collaborer pour fonder en mars 1935 une revue entièrement consacrée au *hot jazz*, qu'il considère à la fois comme un style musical plus authentique et comme un courant non soumis aux contraintes commerciales de la musique de danse. Sur ces trois revues et sur la création de *Jazz hot*, voir TOURNES, Ludovic, *Jazz hot (1935-1939)*, maîtrise, Université de Paris X, 1990, p. 2-5 ; voir aussi HANNOUN, Lionel, *Jazz hot (1935-1980). Etude monographique du premier magazine au monde totalement consacré à la musique de jazz*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, p. 10-11 et p. 16-17.

<sup>101</sup>Editorial du premier numéro de *Jazz hot* en mars 1935, cité par Lionel Hannoun, *op. cit.*, p. 20.

<sup>102</sup>Editorial du numéro 27 (novembre 1938), cité par Ludovic Tournès, *op. cit.*, p. 12.

Comme on le voit, il s'agit pour les fondateurs de la revue (au premier rang desquels figurent Hugues Panassié et Charles Delaunay) de défendre "une musique". Avec cette conception catégorielle de la musique, c'est-à-dire aussi plurielle, apparaît l'un des traits dominants de la presse musicale actuelle. Au modèle traditionnel de périodique musical s'oppose désormais un autre journalisme musical possible, celui qui se rattache à la défense et à l'apologie d'un seul type de musique, désigné comme "une musique". C'est alors qu'il devient possible de parler non pas de "la" musique mais "des" musiques : pluriel gros de conflits plus ou moins latents qui demandent réflexion.

Mais *Jazz hot* est la revue d'une association, le Hot-Club de France<sup>103</sup>. Appartenant à la presse associative elle présente les caractéristiques propres à ce genre de périodiques : elle paie sa liberté de ton et son intransigeance par une diffusion restreinte, des difficultés financières et quelques irrégularités dans la parution. Bien que l'on connaisse encore assez peu de choses du fonctionnement administratif et financier de la revue à ses débuts<sup>104</sup>, certains points apparaissent cependant avec clarté : dépendant d'une association à but non lucratif, elle partage avec les Hot-Clubs de France leurs objectifs statutaires<sup>105</sup>. Elle est aussi financée par les fonds de ces associations<sup>106</sup> ; enfin, quand les difficultés financières ne peuvent être surmontées, ses animateurs puisent dans leurs ressources personnelles<sup>107</sup>. De plus, l'aspect matériel de la revue reflète souvent l'inexpérience de ses créateurs et les problèmes budgétaires qu'ils rencontrent, en particulier avec

---

<sup>103</sup>La fondation par Hugues Panassié, Jacques Bureau et quelques autres du Hot-Club de France en 1932 est retracée par Lionel Hannoun, *op. cit.*, p. 12-13. Les statuts de l'association et le lien avec la revue *Jazz hot* lancée en 1935 sont analysés un peu plus loin dans le même mémoire, p. 17-20.

<sup>104</sup>Les lacunes documentaires signalées par Ludovic Tournès et par Lionel Hannoun tiennent en partie à ce que les archives privées de Charles Delaunay, déposées au Département Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France, n'étaient pas accessibles aux chercheurs. Anne Legrand a cependant commencé à dépouiller ce "fonds Delaunay" en 1996, ce qui devrait augmenter considérablement l'état des connaissances dans ce domaine.

<sup>105</sup>HANNOUN, Lionel, *op. cit.*, p. 20.

<sup>106</sup>Voir le récit du financement du numéro 1, *ibid.*, p. 22. Selon Ludovic Tournès, la revue "aurait sombré sans l'aide permanente du Hot-Club, dont les gains réalisés à la suite d'organisations de concerts furent régulièrement utilisés pour payer l'imprimeur" (*op. cit.*, p. 5).

<sup>107</sup>Charles Delaunay aurait ainsi vendu sa collection de timbres (HANNOUN, Lionel, *op. cit.*, p. 22, TOURNES, Ludovic, *op. cit.*, p. 6) et Pierre Nourry, secrétaire général de la revue, très actif dans la gestion du Hot-Club de France (HANNOUN, Lionel, *op. cit.*, p. 18) "mettait sa famille entière à contribution, pour organiser les soirées dansantes (dans l'appartement parental), envoyer la revue aux abonnés, s'occuper de la gestion du Hot-Club etc." (TOURNES, Ludovic, *op. cit.*, p. 5).

leur imprimeur<sup>108</sup>. Le bénévolat des rédacteurs<sup>109</sup> - les collaborateurs de *Jazz-tango-dancing* n'étaient pas davantage rémunérés<sup>110</sup> - n'est pas surprenant dans un tel contexte. La revue est une entreprise de passionnés prêts à prendre sur les fonds de l'association et sur leurs biens personnels les sommes nécessaires à sa parution.

Avant 1945, donc, cette forme catégorielle de presse musicale reste celle d'un magazine associatif, non rentable commercialement. Il n'existe pas encore dans l'entre-deux-guerres, à notre connaissance, de presse musicale à la fois catégorielle et commerciale. On trouve alors, outre cette presse de jazz fort marginale, des publications d'une plus grande notoriété, parmi lesquelles il faut ranger les magazines tels que *Le Ménestrel*<sup>111</sup> : ils n'excluent dans le principe aucun aspect de la vie musicale<sup>112</sup>. Dans les faits, cependant, ils se consacrent essentiellement à la vie d'institutions musicales anciennes telles que les salles de concerts, les salles lyriques ou les conservatoires, aux agents notoires de la vie musicale (orchestres et solistes fameux), à des pratiques existant de longue date (concours, distinctions ou prix reconnus, formes récurrentes de la "saison" des concerts). Ainsi *Le Ménestrel* de l'entre-deux-guerres contient-il, outre des "feuilletons" (articles longs d'une à deux pages formant sur plusieurs numéros un exposé sur un point de culture musicale), des comptes rendus de concerts, en France et à l'étranger, ainsi que la critique des spectacles lyriques nouveaux ; quelques filets rapportant les activités de musiciens célèbres complètent l'ensemble.

---

<sup>108</sup>De 1936 à 1939, la quantité de papier utilisée pour chaque numéro diminue, nous signale Lionel Hannoun, *op. cit.*, p. 26 ; selon lui, il s'agissait de réduire le coût de l'impression. Ludovic Tournès fait une description parlante de la qualité d'impression des premiers numéros : "Les coquilles sont effectivement nombreuses dans le numéro un et la mise en page est plus loin ou à la page précédente ; il arrive même que la coupure se fasse au milieu d'une phrase, tenant l'amateur en haleine jusqu'au numéro suivant" (*op. cit.*, p. 6). Lionel Hannoun dresse le même constat : "[avant 1939] on ne compte plus les numéros dont l'ordre de numérotation des pages est incohérent, sinon inexistant. Ou encore ce numéro 6 dont on sait par recoupements qu'il parut en janvier 1936, mais qui ne porte nulle part mention de cette date" (*op. cit.*, p. 35).

<sup>109</sup>HANNOUN, Lionel, *op. cit.*, p. 27.

<sup>110</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>111</sup>*Cf. supra*, note 98.

<sup>112</sup>Entre les deux guerres mondiales paraissent aussi *Le Guide du concert* (Paris, s. n., 1910-1966), son supplément *Le Guide musical et théâtral* (Paris, s. n., 1928-1939) et *Le Monde musical* [puis *musical et théâtral*], Paris, s. n., 1889-1940. *La Revue musicale* d'alors - qu'il ne faut pas confondre avec la revue de François-Joseph Fétis mentionnée en note 1 - est associative comme *Jazz hot*, puisqu'elle est publiée, à partir de 1920, par la Société Internationale de Musique. On trouvera des précisions sur la presse musicale des années trente en consultant les actes du colloque *Musique et musiciens à Paris dans les années trente* (Paris, Champion, à paraître), en particulier les communications de Christian Corre et de Hubert Schmitt.

Il est vrai qu'il existe alors des périodiques liés à un type d'activité musicale (la presse orphéonique à laquelle appartient par exemple *L'Orphéon*<sup>113</sup>) ou à l'apparition dès ce moment du nouveau média qu'est la radio (ainsi le périodique *Musique et radio*<sup>114</sup>) : mais, à notre connaissance c'est encore là ce que le S.J.T.I. appellerait de nos jours une presse de groupement<sup>115</sup>. La musique apparaît également dans la presse sous forme de chroniques musicales dans la presse d'informations générales (à cet ensemble appartiennent par exemple les chroniques de Colette dans divers périodiques au tournant du siècle<sup>116</sup>). Ces deux dernières formules sont toujours illustrées de nos jours : la presse instrumentale ou *Choralia* sont bien liés à une pratique musicale commune à leur lectorat (la pratique d'un certain instrument ou du chant choral), cependant que la presse de télévision est de nos jours parmi les secteurs les plus florissants de la presse magazine<sup>117</sup> ; la presse d'informations générales de nos jours présente également des rubriques musicales souvent signées de critiques renommés. Dans ces domaines donc on n'observe pas de rupture ni d'évolution significative, entre les deux moitiés de notre siècle. Au contraire, la presse musicale catégorielle se modifie profondément après la guerre. Auparavant rare, fragile et confidentielle elle devient une formule courante, largement diffusée et fructueuse sur le plan financier ; elle supprime les magazines non catégoriels, qui disparaissent<sup>118</sup>, en devenant la forme la plus répandue de presse musicale.

---

<sup>113</sup>*L'Orphéon. Moniteur des orphéons et sociétés chorales de France* [puis *Journal des sociétés musicales françaises et étrangères et des musiques militaires*], Paris, s. n., mensuel, 1855-1939. Bien que le nom de l'éditeur n'apparaisse pas sur les exemplaires, le sous-titre semble indiquer qu'il s'agit là aussi d'une publication issue d'associations.

<sup>114</sup>*Musique et radio*, Paris, s. n., 1939-1964. Publication de la Fédération nationale des industries et commerces de la musique.

<sup>115</sup>Cf. *supra*, p. 36-37.

<sup>116</sup>Cf. COLETTE, *Au concert*, édition établie et présentée par Alain Galliari, s. l., Le Castor astral éditeur, 1992. Alain Galliari signale six articles de Colette en 1895 dans *La Cocarde*, sept de 1905 à 1906 dans *Le Mercure musical*, et ceux du *Gil Blas*, qui côtoyèrent, de janvier à juin 1903, les critiques de Debussy. Il s'agit de comptes rendus de concerts.

<sup>117</sup>Cf. *infra*, p. 92.

<sup>118</sup>La disparition, au cours de la même période, de la plupart des publications auparavant consacrées au spectacle et à la littérature fait peut-être partie de la même évolution : voici ce que l'on peut lire à ce propos dans *L'Histoire générale de la presse française* (H.G.P.F., V, p. 391-392) : "En dehors de revues de programmes et d'organes destinés aux professionnels, le spectacle, en France, n'est plus l'objet d'une seule publication hebdomadaire spécialisée [...]. Quant à la presse littéraire et artistique, qui fut si brillante, et qui comptait naguère encore des titres tels que *Arts-Lettres-Spectacles* [...], disparu en juillet 1967, elle a dû enregistrer au début de 1971 la cessation en tant que publication indépendante [...] du *Figaro littéraire*" ; l'énumération des titres disparus se poursuit avec *Les Lettres françaises* et *Les Nouvelles littéraires*, qui cessent de paraître respectivement en 1972 et en 1975.

### 3. Le paradoxe de la rentabilité

C'est après la guerre que, avec l'essor de la presse magazine thématique, les nouveaux caractères économiques de la presse d'éditeur se conjuguent dans certains magazines musicaux à l'aspect catégoriel. Dès lors, les périodiques musicaux de premier plan combineront paradoxalement l'ardeur polémique et la rentabilité commerciale. D'une certaine façon, on peut même penser que la seconde n'ira plus désormais sans la première. En même temps que disparaissent les formes antérieures de presse musicale<sup>119</sup> naissent plusieurs organes importants, encore existants dans les années 1990 : *Jazz magazine* (1954), *Salut les copains* (1962), *Rock & folk* (1966) et *Best* (1968). Chacun marque une étape dans la constitution d'un modèle qui se maintient ensuite de 1968 jusqu'aux années 1990.

L'apparition de ces quatre magazines est tout d'abord à relier à l'essor général de la presse magazine thématique dans ces deux décennies : le développement des médias audiovisuels (radio et télévision) affecte la fonction de la presse en général et de la presse magazine en particulier. L'évolution des techniques (les téléviseurs se multiplient en France dans les années cinquante et soixante<sup>120</sup>), crée pour la presse un "immense marché nouveau"<sup>121</sup>. Mais en même temps elle modifie la presse quotidienne d'information générale : celle-ci n'est plus le support privilégié de la nouvelle, étant beaucoup moins rapide que les nouveaux médias<sup>122</sup>. Elle devient progressivement l'organe des analyses, du recul réflexif. Laissant par force à la radio et à la télévision qui se répandent alors<sup>123</sup> le rôle d'informer immédiatement sur les événements, la presse écrite devient

---

<sup>119</sup>*Le Ménestrel* cesse de paraître en 1940. Voir aussi *supra*, note 118.

<sup>120</sup>Selon Yves Guillaume, la France compte 24 000 téléviseurs en 1953 contre trois millions en 1963 (*La Presse en France*, Paris, La Découverte, 1988, p. 73).

<sup>121</sup>*H.G.P.F.*, V, p. 391.

<sup>122</sup>Ce mouvement est déjà amorcé dans les années trente, avec l'apparition de la radio (*H.G.P.F.*, III, p. 460-461).

<sup>123</sup>Pour ce qui concerne la télévision, *cf. supra*, note 120. Quant à la radio, elle était entrée depuis plusieurs décennies dans les moeurs françaises ; elle connaît cependant au cours des années soixante une diffusion accrue, à la fois grâce à l'invention du transistor et grâce à l'utilisation massive du microsillon dans des émissions de variétés qui rencontrent un immense succès (*cf. GUILLAUMA, Yves, op. cit.*, p. 71). Les chiffres cités par Yves Guillaume sont parlants : 5,3 millions de postes de radio en France en 1945, 15 millions en 1965, le transistor ayant été inventé en 1948.)

essentiellement presse de commentaire, d'explication et d'expression<sup>124</sup>. C'est pourquoi les périodiques d'information non quotidiens se développent alors. Mais c'est aussi la presse thématique dans son ensemble qui bénéficie de la mutation des rôles dans les médias. En effet, elle développe les domaines que les médias audiovisuels, par leur visée généraliste et la faible densité de la communication orale<sup>125</sup>, ne peuvent prendre en compte. Cette évolution se traduit par une "explosion"<sup>126</sup>, en termes quantitatifs, avec l'apparition de nouveaux champs liés à la situation économique<sup>127</sup>. La presse musicale de l'après-guerre a été l'une des bénéficiaires de ce contexte technique et économique favorable.

Or cet essor de la presse magazine recouvre un changement, qualitatif cette fois, de but et de méthodes : les éditeurs pensent en terme de cible, de viabilité et de consultation<sup>128</sup>. Les magazines thématiques appliquent désormais des principes commerciaux nouveaux. L'existence de "grands groupes de communication français"<sup>129</sup>, Hachette par exemple, est à la fois le signe et la condition de possibilité de cette évolution.

*Jazz magazine* en est un bon exemple : il est par certains points une réplique de *Jazz hot*. En effet, il est fondé par Jacques Souplet quand il quitte en 1954 son poste d'administrateur de *Jazz hot* après une querelle avec Charles Delaunay<sup>130</sup>. Frank Ténor, jusque là secrétaire de rédaction\* de *Jazz hot* quitte aussi l'ancienne revue pour la nouvelle. C'est donc de façon très concrète que *Jazz*

---

<sup>124</sup>C'est ce qu'Yves Guillauma formule ainsi : "Cette diffusion instantanée des informations va apporter dans l'écriture journalistique une modification admirablement synthétisée par l'ancien directeur du *Monde*, Hubert Beuve-Méry : 'la radio annonce l'événement, la télévision le montre, la presse l'explique'. Ainsi s'est accentué dans la presse écrite ce que Pierre Albert appelle un 'journalisme d'expression' aux dépens d'un 'journalisme d'observation' ou d'un 'journalisme d'investigation'" (*ibid.*, p. 71-72).

<sup>125</sup>On pourra se reporter pour cette question à DREYFUS, John, RICHAUDEAU, François, dirs., *La Chose imprimée*, Paris, Retz - C.E.P.L., 1977.

<sup>126</sup>GUILLAUMA, Yves, *op. cit.*, p. 80.

<sup>127</sup>"Avec l'appétit du luxe qui les caractérise, les années de l'immédiat après-guerre 1945 sont éminemment favorables au développement de la presse féminine qui connaît avec *Elle*, *Femmes d'aujourd'hui*, *Marie Claire*, son apogée pendant les années cinquante" (JAMET, Michel, *La Presse périodique en France*, Paris, Armand Colin, 1983, p. 15).

<sup>128</sup>"L'approche en termes de produit, par des équipes de développement au sein des groupes, chargées de préparer les constantes évolutions, de constituer de véritables gammes de publications, d'optimiser diffusion et rentabilité publicitaire dans un cadres de concurrence exacerbée conduit à ce que [la presse périodique] soit la seule aujourd'hui en France à être exportatrice. C'est le cas ainsi de Hachette - Filipacchi avec *Elle*, qui est presque devenu un concept mondial, *Match*, avec plus de difficultés, *Première*, avec de beaux résultats aux États-Unis et en Grande-Bretagne" (CHARON, Jean-Marie, *La Presse en France de 1945 à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p. 142).

<sup>129</sup>*Ibid.*, p. 143.

<sup>130</sup>Les circonstances de la création de *Jazz magazine* sont retracées par Lionel Hannoun, *op. cit.*, p. 50.

*magazine* est issu de *Jazz hot*. Et par ses objectifs rédactionnels, *Jazz magazine* ne diffère pas non plus de *Jazz hot*<sup>131</sup>. En revanche, les deux revues ont un fonctionnement économique absolument opposé. *Jazz magazine* en effet est créé d'abord comme organe de la compagnie de production de disques d'Eddie Barclay, nouvel employeur de Souplet : elle a pour origine un souci de promotion publicitaire de ce dernier<sup>132</sup>. Elle est donc pensée comme l'arme d'une stratégie commerciale, ce qui constitue sa première et radicale différence avec *Jazz hot*. De plus, alors que les journalistes de *Jazz hot* sont bénévoles, ceux de *Jazz magazine* sont rémunérés (c'est ce qui explique la défection de Frank Ténor<sup>133</sup>) : la logique économique de la deuxième revue est là encore évidente. Au reste, quand elle s'avère ne pas être rentable, Eddie Barclay la vend, ce que Delaunay n'avait jamais fait pour *Jazz hot*. Or il la vend à Frank Ténor et à Daniel Filipacchi, en 1956, qui en feront une réussite commerciale grâce au soutien du Groupe Hachette<sup>134</sup>, c'est-à-dire précisément l'un de ces groupes de communication français qui, selon Charon, forment l'armature de la presse périodique française après 1945. On peut donc dire qu'à partir de la fondation de *Jazz magazine*, principe catégoriel et souci de rentabilité sont capables de coexister dans la création d'un magazine musical.

Or cette rentabilité repose sur la solidité du lectorat. Reprenant les techniques de *marketing* en usage ailleurs, les magazines se mettent en quête de ce que l'on appelle, dans ce domaine, une "cible". Les publications appliquent désormais les mêmes techniques commerciales que les autres entreprises, et cela est vrai aussi des magazines d'information générale<sup>135</sup>. Pour assurer leur rentabilité, les entreprises de presse cherchent à répondre aux besoins des annonceurs, garantissant les ressources publicitaires sans lesquelles le titre ne peut produire un bénéfice. C'est pourquoi les

---

<sup>131</sup>Pour Lionel Hannoun, "il exista pendant longtemps une forte ressemblance de contenu et de forme avec *Jazz hot*. On peut s'étonner qu'une des deux revues n'ait pas disparu avec le temps pour cause de doublonnage" (*ibid.*).

<sup>132</sup>"C'est Eddie Barclay qui crée *Jazz magazine* en 1954, pour promouvoir si possible les disques de sa société éditrice" (*ibid.*).

<sup>133</sup>A son départ de *Jazz hot*, Frank Ténor est "allé voir Charles [Delaunay] [...], lui expliquant qu'[il] ne pouvait pas travailler aux deux revues et qu'à *Jazz magazine* [il] était payé" (TENOT, Frank, entretien avec Philippe Carles, *Les Années Jazz Magazine, 40 ans de passion*, Paris, Editions Filipacchi - Société Sonodip, 1994, p. 17, cité par Lionel Hannoun, *op. cit.*, p. 50).

<sup>134</sup>*Ibid.*

<sup>135</sup>*L'Express* puis *Le Nouvel Observateur* pratiquent, à l'imitation des *newsmagazines* américains, campagnes promotionnelles et modification du contenu en fonction d'enquêtes menées auprès des lecteurs (*cf. H.G.P.F.*, V, p. 400). C'est ce que Jean-Marie Charon souligne (*op. cit.*, p. 144) : "Outre une approche spécifique sur le plan rédactionnel, au moins dans le cas de *L'Express*, [les *newsmagazines* français] se caractérisèrent immédiatement par une démarche marketing jusque-là quasi inconnue dans la presse française."

publications périodiques sont progressivement conçues en fonction de "cibles de plus en plus restreintes et de plus en plus pointues"<sup>136</sup>. Cela amène une spécialisation croissante de la "presse spécialisée grand public"<sup>137</sup>, particulièrement frappante dans le cas de *Salut les copains*<sup>138</sup>. Également créé par Daniel Filipacchi, mais un peu plus tard, en 1962, également issu d'une émission d'Europe 1<sup>139</sup>, ce nouveau magazine présente cependant une différence majeure avec *Jazz magazine* : il ne fonde pas son projet sur la défense d'une certaine musique - quoi que les éditeurs puissent entendre par cette formule - mais sur l'homogénéité supposée d'un lectorat, celui que constituent les adolescents<sup>140</sup>. Il y a donc là une nouvelle espèce de magazine musical, qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours<sup>141</sup> : il pense son contenu en fonction d'un lectorat devenu "cible" commerciale. Cette logique nouvelle et caractéristique de la période, entraîne, en même temps que la réussite financière visée<sup>142</sup>, une certaine hétérogénéité du contenu : il traite de tous les personnages censés intéresser les adolescents, et mentionne à ce titre des acteurs de cinéma ou des présentateurs de télévision à

---

<sup>136</sup>GUILLAUMA, Yves, *op. cit.*, p. 80.

<sup>137</sup>Yves Guillauma prend l'exemple de *Marie Claire* qui, trop généraliste, perd une forte proportion de son lectorat entre 1960 et 1970 (*op. cit.*, p. 80). Dans le même ordre d'idées, Michel Jamet mentionne la concurrence entre "presse féminine" et "presse spécialisée" traitant de la décoration ou de l'éducation des enfants (*op. cit.*, p. 16).

<sup>138</sup>*Salut les copains* paraît encore de nos jours sous le nom de *Salut !*, racheté par Darlet (Edi-presse) en 1990 (cf. ARNOULD, Valérie, "Edi-Presse, les retrouvailles", *L'Echo de la presse*, n° 191, mai 1991, p. 27-31).

<sup>139</sup>L'émission quotidienne "Salut les copains" est animée par Daniel Filipacchi et Frank Ténor sur Europe 1 à partir de 1961 (LE BRUN, Catherine, *Rock & folk et Best. Les frères ennemis de la presse rock*, D.E.A., Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, p. 10. Ce mémoire n'est pas déposé au centre de documentation de l'I.F.P. mais à la bibliothèque interuniversitaire Cujas).

<sup>140</sup>Michel Jamet considère que *Salut les copains* marque "le renversement des perspectives traditionnelles", en constituant les "jeunes" en un groupe exclusif, pratiquant un langage propre, présenté comme un modèle que les adultes devraient imiter : " Le magazine trouve la formule de la presse des adolescents qui consiste à permettre aux jeunes de communiquer entre eux, grâce à un langage puissamment ritualisé, dans un monde d'où les préoccupations adultes sont exclues. Avec l'effacement des grands rites initiatiques, travail, service militaire, mariage, les adultes deviennent les imitateurs des jeunes soudain placés pour des raisons commerciales, mais aussi morales, en position de héros d'un nouvel art de vivre, sinon d'une nouvelle culture" (*op. cit.*, p. 24.).

<sup>141</sup>Selon Jean-Marie Charon (*op. cit.*, p. 149-150), le "succès très significatif" de Filipacchi avec *Salut les copains* "se renouvela avec *OK*, *Age tendre*, *Podium*, lancés par lui-même ou ses concurrents." Les années soixante-dix ont vu la réussite de *Hit*, *Stéphanie*, *Super-Géant*, mentionnés dans *H.G.P.F.*, V, p. 396. Parmi d'autres, *OK Podium*, *Salut !*, *Super*, *Star club*, qui paraissent de nos jours, sont les héritiers directs du modèle inventé par *Salut les copains*.

<sup>142</sup>*Salut les copains* a atteint dans les années soixante le chiffre de 900 000 exemplaires. Le premier numéro, tiré à 100 000 exemplaires, n'a pas eu d'invendu. Ce fut le point de départ du groupe Filipacchi (*Lui* en 1963, *Mademoiselle âge tendre* en 1964, puis *Son magazine*) ; cf. ARNOULD, Valérie, *op. cit.*, encart p. 30.

côté des chanteurs ou des groupes<sup>143</sup>. En cela, *Salut les copains* sort de la presse musicale au sens où nous l'entendons ici. Il a pourtant été considéré comme le précurseur de *Rock & folk*, dont le contenu est entièrement musical : ce dernier périodique reprend et affine le principe de fonctionnement de *Salut les copains*, mais en se restreignant à la musique.

*Rock & folk* paraît pour la première fois en été 1966, à l'initiative de Philippe Koechlin, alors rédacteur en chef de *Jazz hot*<sup>144</sup>. Il est écrit par des journalistes de *Jazz hot*<sup>145</sup>, dans les mêmes locaux et confié au même imprimeur. Le premier numéro est de plus présenté comme un numéro hors série de *Jazz hot* et résulte d'une expérience malencontreuse menée par Philippe Koechlin dans cette revue : ayant placé James Brown en couverture de *Jazz hot*, avec l'accroche "James Brown, rock ou rhythm'n'blues ?", il avait essuyé une mévente<sup>146</sup>. Comme pour *Jazz magazine*, on peut donc sans sophisme affirmer que *Rock & folk* est né de *Jazz hot*. Il s'agit bien d'une revue à caractère catégoriel, puisqu'elle détermine son contenu en fonction d'une subdivision musicale<sup>147</sup> et non de critères d'âge du lectorat, comme venait de le faire *Salut les copains*. Ce contenu est par conséquent entièrement consacré à des musiciens ou à des productions musicales.

En deuxième lieu, *Rock & folk* a bien des visées commerciales : la revue entend survivre autrement que par des expédients, ce qui transparait clairement à travers les propos de Philippe Koechlin dans ses *Mémoires de rock et de folk* : la principale préoccupation à l'époque des premiers

---

<sup>143</sup>On trouve par exemple dans *Star club. Le magazine des n° 1*, n° 102, mai 1996, p. 39-42, un "dossier" sur le film *Clueless* (article sur le film, poster, article sur l'actrice principale) occupant la double-page centrale ; p. 48-49, une interview d'Andrew Shue, acteur de la série télévisée américaine *Melrose place*, et sa photo pleine page\* ; p. 56-57, une interview de Julie Cagnault, actrice dans des séries télévisées françaises (*Premiers baisers*, *C'est cool*) et sa photo pleine page\* ; p. 36-45, une photo de groupe en double-page des acteurs de *Beverly Hills*, série télévisée américaine.

<sup>144</sup>La création de *Rock & folk* est racontée par Philippe Koechlin dans *Mémoires de rock et de folk*, s. 1., Editions Mentha, 1992, en particulier p. 34-37. On trouvera des informations complémentaires et importantes dans LE BRUN, Catherine, *op. cit.*, p. 11-13.

<sup>145</sup>Pierre Lattès, Philippe Adler, François Postif, Kurt Mohr, décrits par Philippe Koechlin comme "une bande de jazeux dévergondés" (*op. cit.*, p. 35).

<sup>146</sup>*Ibid.*, p. 34-35.

<sup>147</sup>Dans l'article que Philippe Koechlin rédigea sur James Brown pour ce numéro de *Jazz hot*, il affirmait que cette musique était "du jazz, qu'on le veuille ou non. Du jazz qui swingue. Une forme horriblement vulgaire mais horriblement vivante de jazz" (*ibid.*, p. 34). Il considère que la mévente du numéro était "un avertissement : ne sortez pas de votre enclos" (*ibid.*, p. 35). Sa démarche dans la création de *Rock & folk* a donc bien été vécue comme le passage à une autre catégorie de musique (ou à un autre "enclos", pour reprendre son terme) : "nous qui voulions faire de *Rock & folk* un journal sur le bon gros jazz des foules, celui des Chuck Berry, James Brown, Otis Redding, à la rigueur parler des Beatles et des Rolling Stones [...]" (*ibid.*, p. 63).

numéros était de s'assurer une diffusion suffisante pour "surnager financièrement"<sup>148</sup>, ce qui se fit grâce à l'activité sans repos de quelques personnes et à la vente par colportage<sup>149</sup>. Il s'agit donc d'un investissement personnel indéniable ; il est pourtant bien différent de celui qui consiste, comme dans le cas de *Jazz hot*, à renflouer la revue avec des ressources privées. Dans le cas présent, le but poursuivi avec tant d'efforts n'est pas seulement la parution mais l'installation sur le marché des périodiques, donc la rentabilité à terme. Très conscient de la valeur de la revue *Jazz hot*, Philippe Koechlin ne manque d'ailleurs pas de souligner malgré tout les faiblesses commerciales de sa gestion<sup>150</sup>. On peut penser qu'il ne partage pas tout à fait l'esprit désintéressé des créateurs de *Jazz hot*, quoiqu'il le comprenne et l'admire<sup>151</sup>. Les visées commerciales de *Rock & folk* dès ses débuts transparaissent dans son acharnement pour une large diffusion et, rapidement, sont couronnées de succès. En effet le premier numéro (numéro hors série de *Jazz hot*) en été 1966, intitulé *Rock & folk* (d'où le titre ultérieur du magazine), se vend selon Philippe Koechlin à quinze mille exemplaires pour un tirage\* de trente mille<sup>152</sup>. Or, d'après Catherine Le Brun, en 1969, le magazine tire à quarante mille exemplaires<sup>153</sup> et une progression constante des ventes lui fait atteindre une diffusion\* de plus de cent mille exemplaires en 1979<sup>154</sup>.

Catégoriel, commercial, *Rock & folk* s'inscrit dans l'évolution de la presse musicale du vingtième siècle telle que nous l'avons retracée, et cela encore sur un troisième plan. Comme *Salut les copains*, en effet, il semble s'organiser autour de la quête d'un lectorat abondant et homogène qui lui sert de "cible", reprenant ainsi intuitivement la méthode qui se généralise dans la presse de l'après-guerre. De plus, ce lectorat que le nouveau périodique cherche à attirer n'est pas très différent

---

<sup>148</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>149</sup>*Ibid.*

<sup>150</sup>"En faillite depuis le premier numéro', voilà le slogan que mériterait *Jazz hot* ; ce serait comme un clin d'oeil aux générations de militants qui se sont passés le flambeau" (*ibid.*, p. 18).

<sup>151</sup>"Je regarde Charles Delaunay, fils de Sonia et Robert, ce personnage historique qui vendait sa collection de timbres pour financer les premiers concerts de jazz [...]. Par la suite nous ne nous entendrons jamais très bien : je ne comprenais pas vraiment ce qu'il voulait ou ne voulait pas. Sans doute, au fond, une impossible résurrection, un retour aux folles années 30 de sa jeunesse coupée par la guerre, au temps des premiers chrétiens du jazz, de la chaude camaraderie dans la ferveur du combat pour la bonne cause" (*ibid.*).

<sup>152</sup>*Ibid.*, p. 35.

<sup>153</sup>LE BRUN, Catherine, *op. cit.*, p. 13.

<sup>154</sup>*Ibid.*, p. 100.

de celui de *Salut les copains*. Beaucoup d'observateurs, alors ou aujourd'hui, ont pu considérer que les deux magazines se sont, de fait, relayés auprès du même lectorat : *Rock & folk* est perçu par certains historiens comme le successeur de *Salut les copains*, dans la mesure où il accroît notablement sa diffusion au moment même où ce dernier connaît ses premières difficultés<sup>155</sup>. De même, c'est bien comme d'un prédécesseur sur le même marché que Philippe Koechlin parle de *Salut les copains* : "c'est un beau mensuel, qui régnera d'abord sans partage [...]. Ensuite, *Salut* va devoir naviguer entre étrangers et tricolores. *Rock & folk*, lui, tâtonnera puis s'engagera résolument sur la voie anglo-américaine"<sup>156</sup>.

Pourtant, *Rock & folk* innove, à notre sens, bien plus que ne pourrait le laisser croire cette énumération de propriétés héritées. Car la façon dont il détermine son lectorat potentiel est nouvelle dans la presse musicale : ce n'est pas uniquement par un critère d'âge qu'il le construit, au contraire de ce qu'avait fait *Salut les copains*. C'est la combinaison de deux critères qui délimite le lectorat de *Rock & folk* : la jeunesse, mais aussi le goût pour un type donné de musique. Il échappe ainsi à ses deux modèles : *Jazz hot* ne se souciait que de critères musicaux (faire valoir le vrai jazz<sup>157</sup>), et laissait son lectorat se dessiner en s'adaptant à ce contenu imposé par les idéaux de la rédaction\*<sup>158</sup>. *Salut les copains* adopte la démarche inverse : son but premier est d'intéresser des lecteurs jeunes, et

---

<sup>155</sup>Selon Valérie Arnould (*op. cit.*, encart p. 30), *Salut les copains* connaît des difficultés seulement dans les années soixante-dix : "Mais *SLC* dure, plus de 800 000 exemplaires en 1969, se maintient même après la disparition de l'émission sur Europe 1. Puis la vague des sixties s'estompe et *Salut les copains* doit subir plusieurs cures de jeunesse : tentative d'hebdomadaire en 1970, et, en septembre 1976, transformation en *Salut !*". Le succès de *Rock & folk* au même moment est, d'après Michel Jamet (*op. cit.*, p. 26-27) un signe des temps : "La diffusion de *Salut les copains* [...] diminue quand le rock détrône, au tournant des années soixante-dix, la variété. En accord avec les nouveaux goûts du public, *Rock & folk* progresse rapidement depuis 1974 [ces lignes sont écrites en 1983]. Les deux publications touchent un public populaire formé dans sa grande majorité de jeunes de moins de 25 ans."

<sup>156</sup>KOECHLIN, Philippe, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>157</sup>Citant une formule de Pascal Ory, Ludovic Tournès affirme que "la création de la revue *Jazz hot*, en mars 1935, s'inscrit dans le cadre de l'affirmation en France d'une 'sensibilité puriste' [et] marque une étape importante dans la constitution de structures d'accueil pour le jazz authentique [...]. Jusque-là en effet, le jazz était surtout connu en France sous des formes commerciales et européanisées [...]. Le jazz de la Nouvelle-Orléans, puis de Chicago, ainsi que les précurseurs et les premiers maîtres de l'ère swing [...] étaient pratiquement inconnus en Europe à la fin des années 1920." Selon lui, la découverte de cet autre type de jazz fait émerger en France "des amateurs puristes qui commencent à découvrir le 'vrai jazz' et ne vont pas tarder à combattre durement ses formes commerciales" (*op. cit.*, p. 2-3).

<sup>158</sup>Le résultat de ce choix est qu'on peut à peine parler de "lectorat" au sens ordinaire du terme. Les lecteurs étaient rares - Philippe Koechlin parle de quelques milliers de lecteurs (*op. cit.*, p. 21) - et formaient un ensemble hétérogène : entre 1945 et 1955 "revue de professionnels, d'amateurs éclairés ou de novices, les contours de *Jazz hot* restaient flous", selon Lionel Hannoun (*op. cit.*, p. 112). Les déboires de *Jazz hot* en termes de lectorat sont étudiés en détail dans son mémoire, p. 108-122.

le contenu de la publication doit s'adapter à cet impératif. C'est alors le contenu qui devient hétérogène, nous l'avons vu. Mais *Rock & folk* détermine à la fois ces deux aspects et vise aussi bien à séduire un type déterminé de lecteurs qu'à traiter d'un type déterminé de musique ; en conséquence, ses deux objectifs s'interpénètrent et se définissent l'un par l'autre. Le projet de Philippe Koechlin était donc double : traiter d'une musique attirante pour un grand nombre de personnes et, dans le même temps, aller à la rencontre d'acheteurs que cette musique pouvait fédérer autour de son périodique. Aussi son lectorat est-il affiné par rapport à celui de *Salut les copains* : ce ne sont pas les jeunes, mais ces jeunes particuliers qui aiment le rock. De même, son propos diffère de celui de *Jazz hot* : il ne s'agit pas de donner une tribune à une passion personnelle des rédacteurs, mais de concilier intérêt économique et goûts musicaux des rédacteurs avec la passion des lecteurs. Ce faisant, il rejette un des objectifs essentiels de *Jazz hot*, qui était de ne jamais sacrifier le purisme au chiffre de diffusion\*<sup>159</sup>.

*Rock & folk* est donc un projet original et très révélateur. Il crée, en même temps qu'un type de contenu informatif, une intention générale, qui fut plus tard reprise et transposée : celle d'être le magazine qui rallie un lectorat autour d'une musique spécifique. Il se produit alors un rapprochement - on peut dans une certaine mesure parler d'"identification"<sup>160</sup> - entre un type de

---

<sup>159</sup>Philippe Koechlin marque à plusieurs reprises son rejet de l'hermétisme et de l'élitisme. Ainsi, en 1967, encore rédacteur en chef de *Jazz hot*, il s'oppose à ses journalistes, passionnés de *free jazz*, au nom du lectorat, des chiffres de vente et de la clarté des articles : "on devine mes objections. Que le free n'est pas tout, et les vieux lecteurs ne suivront pas [...]. Les rebelles balayent toutes mes réticences [...]. A répondre par des histoires de chiffres de vente, de recettes publicitaires, tout ce style '*in medio stat virtus*', on se sent mesquin à la longue [...]. Quand les nouveaux critiques s'exprimeront dans *Jazz hot*, nous pourrons lire des articles toujours remarquablement documentés mais parfois, comment dire ?... assez ardu, pas vraiment à la portée du premier claqueur de doigts [...]. Un exemple ? [...] '...Le signe se donne comme la résultante d'un commerce entre signifiant et signifié. [Suit un paragraphe reprenant en substance la théorie du mythe par Barthes, extrait d'un numéro de *Jazz hot*]. Nous sommes loin de *Salut les copains*. Assurément ces jeunes HEC ont un message à délivrer, mais à quels destinataires ?" (*op. cit.*, p. 43-45). On peut comparer cette attitude avec l'obstination inverse de Delaunay, qui ne donna jamais à sa revue un statut commercial, se retira quand il dut enfin, en 1980, la constituer en entreprise de presse, et recourut à plusieurs reprises à sa fortune personnelle pour continuer à la faire paraître (*cf.* HANNOUN, Lionel, *op. cit.*, p. 4 et p. 128-129).

<sup>160</sup>En particulier parce que le style des articles est supposé refléter le style musical dont ils traitent. "Le sujet dicte le ton", affirme Laurent Chalumeau, journaliste de Canal Plus, émission "Nulle part ailleurs" (cité par CARETTE, Marie, HURET, Hélène, *La Presse rock en rythme avec son époque*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1992, p. 4). Aussi la langue la mieux adaptée pour décrire le rock peut-elle être définie par l'un de ses éléments lexicaux : "Télérama c'est pas mal... mais il n'y a pas de 'fuck' !" (Ian Holchaker, journaliste de *Best*, cité par CARETTE, Marie, HURET, Hélène, *ibid.*, p. 44). Cette assimilation peut être présentée comme une espèce de fusion où musique et langue ne se distinguent plus : "Aujourd'hui la chute [des] ventes [de la presse rock] s'est stabilisée et les revues [...] peuvent [...] compter sur quelques lecteurs aimant la musique et éprouvant un réel besoin de 'lire du rock'" (*ibid.*, p. 57) : ici, pour les auteurs de ce mémoire, l'article de presse est l'équivalent et le substitut de la musique dont il traite.

concerts et de manifestations musicales, un public pour cette musique et un magazine qui se pose en tribune pour les acteurs de ce phénomène. Il semble donc que les années soixante marquent à la fois l'irruption de méthodes commerciales dans la presse périodique, désormais conçue comme un produit, et une modification réelle des habitudes de lecture : Yves Guillauma voit dès lors dans le titre spécialisé "le miroir où le lecteur contemple son milieu, ses affinités et ses besoins."<sup>161</sup> On peut en conséquence considérer que les périodiques thématiques obéissent depuis à une double logique, commerciale et identitaire, toujours à l'oeuvre de nos jours dans la presse musicale spécialisée grand public.

Or le lien entre les deux aspects, identitaire et commercial, de ces magazines peut sembler conflictuel à première vue. Car pour qu'un lecteur ait le sentiment que son magazine exprime ce qu'il pense lui-même, il faut qu'il le perçoive comme indépendant des maisons de disques et des contraintes financières en général. Au contraire, les visées commerciales du titre l'obligent à tenir le plus grand compte de ces contraintes financières et à respecter les vœux de sa clientèle d'annonceurs. C'est donc un équilibre paradoxal, entre deux tendances opposées, que réalise pour la première fois *Rock & folk* en 1966. Pour ce titre, loin de se combattre, ces deux orientations se servent l'une l'autre : rentabilité et liberté des propos sont en quelque sorte interdépendantes. Car sans ligne rédactionnelle claire et affirmée, le périodique ne peut avoir un lectorat solide, et de ce fait ne peut attirer l'investissement publicitaire des annonceurs. Inversement, s'il entre en conflit constant avec cette clientèle d'annonceurs dont font partie les maisons de production, il n'a plus les moyens de paraître : il n'est plus lu. En somme, puisque c'est son indépendance qu'il vend, il faut impérativement que celle-ci existe et perdure ; et cependant, puisque son but est de se vendre, il faut, pour l'atteindre, qu'il instaure ce qui seul peut lui attirer des lecteurs, une marge de liberté face à ces acheteurs que sont les annonceurs.

La création de *Best* en 1968 illustre parfaitement cette ambivalence fondamentale de la nouvelle presse musicale. En effet, *Best* est lié, dans ses premiers numéros, aux mouvements de contestation de 1968 ; et cependant sa réussite financière fait de lui, en quelques mois, le "frère

---

<sup>161</sup>GUILLAUMA, Yves, *op. cit.*, p. 83.

ennemi"<sup>162</sup> du magazine de Philippe Koechlin. Il est donc bien le doublon opportuniste de *Rock & folk*, cherchant à profiter d'un marché fructueux, mais ce but n'aurait pu être atteint sans l'ancrage politique initial par lequel il a constitué son lectorat et à partir duquel il lui est devenu possible de se développer. Pour saisir l'importance de cet ancrage, il faut savoir que le magazine fut créé à un moment très particulier de l'histoire de la presse française et que ce moment détermina les choix initiaux de la rédaction\*. Quel était ce contexte ?

A la suite des événements de 1968, et faisant écho aux différents mouvements contestataires qui se développèrent alors, une presse particulière fait son apparition entre 1968 et 1973. Désignée<sup>163</sup> comme "presse de la liberté"<sup>164</sup>, "presse sauvage"<sup>165</sup>, presse "*underground*"<sup>166</sup> ou "freep" - pour *free press*<sup>167</sup> -, elle se rattache à "des courants révolutionnaires d'extrême-gauche"<sup>168</sup> et donne naissance à des organes tels que *L'Idiot international*, *Actuel* ou, en 1973, *Libération*<sup>169</sup>. C'est dans cette mouvance qu'il faut situer une forme nouvelle de presse périodique, celle des fanzines\*<sup>170</sup>. Cette presse périodique qui rompt avec les traditions du genre se caractérise entre autres par un rattachement à un mode de pensée et des convictions spécifiques (elle est donc bien ce

---

<sup>162</sup>C'est le terme proposé par Catherine Le Brun dans le titre de son mémoire sur les deux périodiques (*op. cit.*) : elle y développe l'idée qu'ils ont eu une histoire économique largement parallèle, non seulement dans la réussite mais aussi dans le déclin des années quatre-vingt.

<sup>163</sup>*H.G.P.F.*, V, p. 406-415 : "Une presse nouvelle", troisième volet du "Tableau de la presse" présenté par cet ouvrage.

<sup>164</sup>BAROU, Jean-Pierre, *Luttes actuelles. De la liberté de la presse à la presse de la liberté*, Bruxelles, La Taupe, 1970 ; cité dans *H.G.P.F.*, V, p. 406.

<sup>165</sup>OLMI, Jean-Claude, "La Presse sauvage", *Esprit*, mars 1972, cité dans *H.G.P.F.*, V, p. 406.

<sup>166</sup>"L'*Underground* en France", *Presse actualité*, n° 68, septembre-octobre 1971, cité dans *H.G.P.F.*, V, p. 411.

<sup>167</sup>"Freep" fut le nom adopté pour le congrès qui se tint dans les anciennes Halles de Paris en juillet 1971 (*ibid.*, p. 411).

<sup>168</sup>*Ibid.*, p. 406.

<sup>169</sup>Le propos initial de *Libération* est fortement marqué politiquement : ce doit être l'organe où "la France d'en bas, celle des grands ensembles, des champs et des usines, celle du métro et des tramways prend la parole" (*Libération*, n° 12, 22 mai 1973, cité dans *H.G.P.F.*, V, p. 411).

<sup>170</sup>L'*Histoire générale de la presse française* définit ainsi les fanzines : "Issu de 'fan' (fanatique) et de magazine, le mot couvre les périodiques d'amateurs, quels qu'ils soient." Cette définition un peu large est suivie de la mention des deux principales familles de fanzines : les "fanzines de science-fiction", dont on trouve des exemples dès 1955, et les "fanzines de bandes dessinées [...] auprès de qui *L'Echo des Savanes*, trimestriel, est une véritable revue avec la collaboration de dessinateurs connus, tels Gotlib, Claire Brétécher, Mandryka" (*ibid.*, p. 413). Cette dernière remarque établit le lien entre "presse sauvage", "fanzines de bandes dessinées" et "presse spécialisée grand public". Dans la même mouvance naît en 1973 *Actuel*, "avec des textes qui se veulent représentatifs d'une 'nouvelle culture' et quarante-huit pages de bandes dessinées [...]", où "politique et liberté sexuelle [...] voisinent volontiers" (*ibid.*). Signalons cependant qu'en musique, le mot "fanzine" désigne un périodique consacré à un seul artiste, réalisé par des "fans" (fanatiques) à l'intention d'autres "fans" : c'est le cas par exemple du *Beatles monthly*, en Angleterre, qui existe depuis le début des années soixante.

"miroir d'un milieu" évoqué plus haut) ; mais surtout par le fait qu'elle cherche à affirmer les valeurs de groupes sociaux jusque-là dominés et revendique, à ce titre, la reconnaissance de pratiques auparavant collectivement rejetées (la liberté sexuelle, par exemple<sup>171</sup>). Cette presse est ainsi devenue l'une des institutions de la contre-culture, si l'on peut se permettre une telle alliance de mots. Voilà le contexte - au sens propre comme au sens figuré - dans lequel il faut comprendre la création de *Best*. Car c'est "inspirés par la diversité de ces feuilles [que] Gérard Bernar et Jacques Morlain décident d'en publier une uniquement consacrée à la musique rock"<sup>172</sup>. Sa présentation matérielle est bien celle d'un fanzine\*<sup>173</sup> ainsi peut-être que sa périodicité bimensuelle<sup>174</sup>. Mais en quelques numéros, *Best* prend une ampleur économique qui le rapproche de la presse magazine et de *Rock & folk* : en même temps que se développent rubriques et articles<sup>175</sup> et que change la périodicité<sup>176</sup>, la diffusion s'accroît<sup>177</sup> et il "devient un concurrent sérieux pour *Rock & folk*"<sup>178</sup>. Il prend alors la forme d'un périodique rentable malgré son engagement de départ, qui continue à lui dicter son contenu rédactionnel et à définir son lectorat.

#### 4. Le pouvoir coercitif du modèle

Il est très remarquable qu'après *Rock & folk* la presse musicale semble s'être stabilisée. De même que *Best* ne fait que répéter deux ans plus tard la logique suivie, consciemment ou non, par Philippe Koechlin, de même la presse musicale semble bien, jusqu'aux années 1990, s'être conformée à cette formule nouvelle et paradoxale : les magazines commerciaux et grand public

---

<sup>171</sup>Mais aussi certaines formes d'expressions artistiques tenues pour "populaires", telles que la bande dessinée ou la musique précisément appelée "pop".

<sup>172</sup>LE BRUN, Catherine, *op. cit.*, p. 14.

<sup>173</sup>"Très artisanal à ses débuts, *Best* est imprimé sur du papier journal fin, il comprend une quinzaine de pages. En fait, sa présentation est comparable à celle des fanzines actuels" (*ibid.*).

<sup>174</sup>*Ibid.*

<sup>175</sup>Dans le quatrième numéro apparaissent le courrier des lecteurs et des petites annonces, et après trois mois de parution, les directeurs "choisissent [...] d'enrichir et d'étayer son contenu. La présentation est améliorée, les sujets d'articles se diversifient [...]" (*ibid.*).

<sup>176</sup>Le premier numéro paraît en septembre 1968. C'est le 21 décembre 1968 que *Best* devient mensuel (*ibid.*).

<sup>177</sup>Elle se serait "multipliée par trois en trois mois" (*ibid.*) ; en 1968, Catherine Le Brun attribue à *Rock & folk* une diffusion\* de 30 000 exemplaires, de 20 000 à *Best*. Dès 1971, ces chiffres deviennent très voisins, puisque *Rock & folk* diffuserait cette année-là 39 537 exemplaires et *Best* 34 136 (*ibid.*, p. 100).

<sup>178</sup>*Ibid.*, p. 15.

créés après *Best* ont été eux aussi catégoriels et identitaires. La volonté de certains journalistes d'échapper à cette règle s'est soldée par un échec : telle est en somme l'histoire du *Monde de la musique*. Créé en 1978 pour innover, aussi bien quant aux sujets que par les types d'articles, *Le Monde de la musique* avait pour projet initial un "pluralisme musical"<sup>179</sup>. Ce que son fondateur, Louis Dandrel, voulait ainsi éviter, c'était le "cloisonnement"<sup>180</sup> entre la musique savante et le jazz ou le rock. Il s'agit donc bien de remettre en cause ce que nous avons appelé le caractère "catégoriel" des magazines musicaux. Mais la tentative échoua rapidement sur un plan financier<sup>181</sup> : le magazine se rétablit en devenant à son tour catégoriel en 1982<sup>182</sup>. Il semble bien que pour la presse musicale, à ce moment-là comme une quinzaine d'années auparavant, les objectifs commerciaux ne pouvaient être atteints qu'à travers un découpage catégoriel de la musique.

A l'inverse, diverses parutions confidentielles ou gratuites, au propos catégoriel clairement affirmé, ont rencontré un succès suffisant pour prendre la forme canonique et commerciale d'un magazine musical grand public et se placer aux premiers rangs du marché de la presse musicale : ce qui avait été en 1968 le parcours de *Best* se reproduisit par exemple pour *Les Inrockuptibles*<sup>183</sup>,

---

<sup>179</sup>CAMPENON, Thierry, *Le Monde de la musique-Télérama. Dépouillement - évolution - analyse. N° 1 à 100*, maîtrise, U.F.R. de Musique et Musicologie, Université de Paris IV, 1988, p. 20.

<sup>180</sup>Le mot est de Louis Dandrel, dans l'éditorial du premier numéro. Il est cité par Thierry Campenon : "L'évolution de l'intitulé des rubriques dans le sommaire reflète à elle seule les transformations du journal. Absente jusqu'au numéro trente-trois, afin de ne pas créer de 'cloisonnement' entre les différents genres musicaux [...]" (*op. cit.*, p. 41).

<sup>181</sup>Cet échec est, pour Thierry Campenon, dû à la défection des annonceurs et au déséquilibre budgétaire qui en résulte : "L'échec du pluralisme musical était un constat [...]. En effet, pour les annonceurs publicitaires, *Le Monde de la musique* était, depuis son origine, sans grande valeur commerciale. Son lectorat n'était pas suffisamment ciblé, trop éclectique. Les publicitaires préféraient investir leurs fonds pour un maximum de lecteurs sensibles à leurs produits" (*ibid.*, p. 20-21). Là encore, donc, se manifeste le lien étroit entre subdivision musicale, homogénéité d'un lectorat et rentabilité d'un périodique.

<sup>182</sup>A cette date, la rédaction\* changea et mit en place un nouvel objectif : le magazine serait désormais "un journal de musique classique avec une prédilection pour le piano, le lyrique et la musique baroque" (*ibid.*, p. 29). On trouvera dans le mémoire de Thierry Campenon l'histoire de ce revirement imposé par les contraintes du marché, et les prises de positions successives des différents rédacteurs en chef, exprimées dans des entretiens réalisés par l'auteur.

<sup>183</sup>*Les Inrockuptibles* est, à sa création par Arnaud Deverre et Christian Fevret en 1986, proche du fanzine\* par sa périodicité (bimestrielle) et sa diffusion (il est distribué dans les salles de concerts ou chez les disquaires, avec un tirage\* de 5000 exemplaires selon CARETTE, Marie, HURET, Hélène, *op. cit.*, p. 5 et p. 46) ; de plus il est édité par une association (Intra-Muros) du n° 1 (mars-avril 1986) au n° 11 (avril-mai 1988), la S.A.R.L. des Editions Indépendantes prenant le relais à partir du n° 12. Son propos catégoriel, proche de celui du *Jazz hot* des débuts, est bien affirmé dès l'origine du projet : il s'agit de faire "redécouvrir le rock, le vrai" (Arnaud Deverre, cité par Philippe Latil, "La Presse rock entonne-t-elle son 'Te Deum' ?", *CB News*, n° 163, 2 avril 1990, p. 36). Or sa réussite est foudroyante et il connaît rapidement une forte croissance de sa diffusion\* : l'enquête de l'Office de Justification de la Diffusion lui attribue une diffusion\* de 41 098 exemplaires en 1990, alors qu'à cette date le même organisme chiffre la diffusion\* de *Rock & folk* à 49 077 exemplaires. C'est ainsi que "d'un fanzine de passionnés, [il] est devenu un magazine de passionnés, de puristes [...]" (Arnaud Deverre, cité par Philippe Latil, *op. cit.*).

*L'Affiche*<sup>184</sup>, *Jazzman*<sup>185</sup>, *L'Indic*<sup>186</sup> et *Magic !*<sup>187</sup>. Le lien étroit entre caractère catégoriel et réussite commerciale apparaît encore dans le cas de magazines dont les ventes décroissent : face à des difficultés financières, la réaction des rédactions\* est souvent de modifier la catégorie de musique dont ils traitent. Cela a été le cas de *Paroles et musique*<sup>188</sup> entre 1987 et sa disparition en 1990, de *Best* ou de *Rock & folk* en 1986<sup>189</sup>.

Ainsi, tel magazine qui ne se veut pas catégoriel finit par renoncer à son projet initial sous peine de cesser de paraître ; d'autres, catégoriels mais hors normes, sont poussés par leur succès à s'aligner sur le modèle du magazine commercial catégoriel ; d'autres encore, catégoriels et

<sup>184</sup>*L'Affiche* est d'abord, de janvier 1989 à décembre 1992, un périodique gratuit, c'est-à-dire qu'il est financé uniquement par les annonceurs ; il se présente alors de façon catégorielle comme un "Magazine consacré aux nouveaux courants musicaux" (*Tarif media*, numéros de 1993) et proclame un chiffre de tirage\* et de diffusion\* énorme (120 000 exemplaires, chiffre communiqué par le support, c'est-à-dire non contrôlé, et publié dans *Tarif media* en 1993). Il devient un mensuel payant en février 1993, avec pour sous-titre *Le magazine des autres musiques*.

<sup>185</sup>*Jazzman* est un simple supplément du *Monde de la musique* créé en octobre 1992. Son titre et la façon dont il se présente aux annonceurs ("Supplément thématique de *Le Monde de la musique*") dans *Tarif media* en 1993 insistent sur son projet catégoriel. Quand la S.A.G.E.M. rachète *Le Monde de la musique* en 1994, les nouveaux propriétaires constatent les atouts de *Jazzman* sur le plan commercial (faible coût de fabrication et place de "leaders sur le marché", pour reprendre les termes d'Arnaud Merlin, secrétaire de rédaction\* de *Jazzman*) : c'est alors qu'elle leur propose de paraître de façon indépendante, ce qui fut fait à partir de mars 1995 (entretien avec Arnaud Merlin, le 24 septembre 1997).

<sup>186</sup>Ce périodique paraît pour la première fois en décembre 1991 à Nancy : c'est un fanzine\* trimestriel tiré à trois mille exemplaires, vendu par correspondance ou dans certaines maisons de presse dans l'est de la France et édité par une association à but non lucratif. Son projet est catégoriel : "On a opté pour un magazine rock [...] qui prenne en compte ce qui se passe en France", affirme Jean-Christophe Panek, directeur de la publication. Au moment de l'entretien publié par Stéphane Guillaumot dans le dossier "La Presse indie" (*Jellyfish*, n° 3, juillet-août 1995, p. "presse 5"), celui-ci déclare une diffusion nationale, un tirage\* de 30 000 exemplaires et 2000 abonnés.

<sup>187</sup>*Magic !* est vendu pour la première fois en kiosque en mars 1995 : à cette date il est publié par une S.A.R.L., est bimestriel et tire, selon Pierre Jugé, son directeur de publication, à 30 000 exemplaires (*ibid.*, p. "presse 4"). Mais il s'agit en fait d'une mutation du fanzine\* *Magic mushroom*, créé en février 1991, édité alors par une association à but non lucratif, d'une périodicité trimestrielle mais irrégulière (onze numéros en quatre ans) vendu "dans les magasins spécialisés et [tirant à] cinq cents exemplaires" (Pierre Jugé, *ibid.*, p. "presse 3"). Son propos est catégoriel : "Nous tenons à englober la pop au sens le plus général du terme [...]. Une chose est sûre, nous ne ferons rien d'antérieur à 1976" (Christophe Bastera, rédacteur en chef, *ibid.*).

<sup>188</sup>Depuis sa création par Fred Hidalgo en juin 1980, *Paroles et musique* se consacrait à la chanson française (BRAULT, Christine, "Presse musicale grand public. A chacun sa chapelle", *L'Echo de la presse*, supplément mensuel n° 4, décembre 1989-janvier 1990, p. 47). En 1987, des difficultés financières le conduisent à un rachat par *L'Événement du jeudi* (*ibid.*). Parmi d'autres remaniements le magazine élargit à cette occasion l'ensemble musical dont il traite : auparavant "tourné vers la chanson francophone (qui représente encore 50 % de son rédactionnel) [il y ajoute] la variété internationale, mais de qualité" (BRILLET, Frédéric, "Presse du son. Le volume monte", *Le Journal des médias*, n° 26, 8 janvier 1990, p. 26).

<sup>189</sup>Ces deux magazines cherchent alors à enrayer la baisse de leur diffusion\*, qui ne cesse de s'accroître depuis l'apogée de 1982 (cf. LE BRUN, Catherine, *op. cit.*, p. 100). *Rock & folk* élabore en 1985 une "nouvelle formule" dans laquelle il "élargit son horizon musical" et "multiplie [...] les sujets sur des chanteurs de variétés" tels que "Lio, Renaud, Niagara [qui] remplacent les stars du rock des années soixante-dix sur la couverture" (*ibid.*, p. 75). *Best* aussi "tente d'élargir son champ d'action" et montre sur les couvertures de 1986 "des artistes comme Madonna, Etienne Daho ou encore Indochine" (*ibid.*, p. 77).

commerciaux, réagissent à des difficultés financières en changeant les limites de cette catégorie qui déterminait leur contenu. Or, dans bien des cas, toutes ces réorientations se font contre le gré même des journalistes, des rédactions\* et des lecteurs : nous pouvons considérer que le type du magazine musical catégoriel et commercial est devenu un modèle contraignant et qu'il est resté l'archétype de la presse musicale grand public depuis l'apparition de *Rock & folk* en 1966 jusqu'à une date très récente. Il est bien tentant de rapprocher cette contrainte de celle qu'évoque Emile Durkheim, quand il définit le "fait social", objet de la sociologie :

"Voilà donc un ordre de faits qui présentent des caractères très spéciaux : ils consistent en des manières d'agir, de penser et de sentir, extérieures à l'individu, et qui sont douées d'un pouvoir de coercition en vertu duquel ils s'imposent à lui [...]. Ils constituent [...] une espèce nouvelle et c'est à eux que doit être donnée et réservée la qualification de *sociaux*."<sup>190</sup>

Après avoir montré cette contrainte en action dans l'histoire de quelques magazines, essayons de préciser les caractéristiques de ce modèle, c'est-à-dire les paramètres à travers lesquels se manifeste la contrainte en question. Il ne s'agit pas seulement de données matérielles ou formelles telles que la périodicité, le format, l'aspect et l'organisation du contenu - points dont nous traiterons plus loin. C'est avant tout, comme nous avons cherché à le montrer à travers nos divers exemples, une affaire de limites. Ce qui est en cause est ce que Maurice Mouillaud et Jean-François Tétu appellent le "champ événementiel" d'un périodique :

"Chaque journal - et chaque genre de journal - peut être considéré comme une attente d'événements. Il dessine autour de lui un champ événementiel qui est l'équivalent de l'"Umwelt" des organismes. Il y a autant de champs qu'il y a de catégories de journaux, voire même de journaux individuels (ainsi, du 'champ ecclésial' de *la Croix* ou du 'champ partidaire' de *l'Humanité*), de telle sorte qu'il peut, entre des genres divers, n'y avoir aucune intersection. A cette programmation, il n'y a pas d'impératif déontologique qu'on puisse appliquer (les événements chevalins sinon chevaleresques de la presse du turf ne sont pas moins légitimes que les événements diplomatiques du *Monde*). Alors que l'absence d'une information, à l'intérieur d'un champ, peut être objectée à un journal, il n'en est pas de même du champ lui-même, qui est aussi arbitraire et légitime que l'identité qui le fonde."<sup>191</sup>

Dans tous les périodiques catégoriels que nous avons mentionnés, le champ événementiel est constitué au moyen d'un découpage en différentes catégories de musique : cela revient donc à opérer un travail de définition sur le matériau musical. Ainsi, du fait que *Rock & folk* mentionne

---

<sup>190</sup>DURKHEIM, Emile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion, 1988 (1/*Revue philosophique*, 1894), p. 97.

<sup>191</sup>MOUILLAUD, Maurice, TETU, Jean-François, *Le Journal quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 27.

uniquement les musiciens et les musiques d'un certain type, il fixe leur appartenance à ce type, associant certains musiciens à une certaine musique dans l'esprit du lecteur ; bien plus, jusqu'à un certain point, il crée ce type de musique, lui donne une existence, un nom et un contenu. Il se met ainsi à construire une catégorie de musique appelée "rock" et valable pour la collectivité de ses journalistes et de ses lecteurs. Il opère donc une tâche taxinomique, floue, peu explicite, objet d'une perpétuelle négociation, mais non moins réelle et active. Or, après lui et pendant un quart de siècle, toute la presse magazine musicale, en se conformant à ce caractère catégoriel, aboutit au même résultat. En cela, l'évolution du *Monde de la musique*, entre 1978 et 1982, est extrêmement significative : car elle situe, pour la première fois, la musique savante occidentale - appelée dans ce contexte "musique classique" - comme une musique singulière à l'intérieur d'une pluralité. Aussi, loin de réduire cette classification des "musiques" - au pluriel - à une tactique commerciale, importune et lexicalement approximative, mais de peu de poids, faut-il se demander quels sont ses effets réels, et peut-être ses causes, dans les conceptions musicales françaises et les pratiques qu'elles induisent.

Mais de quels paramètres s'agit-il, quel genre de catégories musicales les magazines musicaux font-ils fonctionner, par quel critère délimitent-ils chacun leur champ ? Quelles sont les frontières invisibles au-delà desquelles ils paraissent des traîtres à leur lectorat ? C'est ce que nous nous proposons de résoudre dans la présente recherche. Voyons d'abord plus précisément en quoi consiste ce modèle catégoriel si contraignant.

## 5. Les lois d'un genre

De même qu'il se caractérise par la conjugaison d'un projet catégoriel et de visées commerciales, le magazine musical grand public français, depuis *Rock & folk*, tend également à se conformer à un certain nombre de caractères matériels et formels. Ces deux tendances aboutissent à une certaine homogénéité de la presse musicale française.

Les plus évidentes de ces caractéristiques sont la ressemblance des premières pages de couverture (les unes\*) et l'identité de format, d'un magazine à l'autre. La tradition de placer à la une\*

une photographie d'artiste remonte au troisième numéro de *Jazz hot*<sup>192</sup>, c'est-à-dire à l'origine même de la presse catégorielle. Peu de magazines musicaux y échappent et même les novateurs respectent le principe du portrait : simplement, il peut être dessiné plutôt que photographique (*Jazzman*<sup>193</sup>) ou traité de façon volontairement surprenante (*Jazz magazine*<sup>194</sup>). Du reste, ces écarts à la norme ont tendance à s'estomper au fur et à mesure que la publication se pérennise et accentue sa conformité au modèle (*Magic !*<sup>195</sup>, *Le Monde de la musique*<sup>196</sup>) : la longévité d'un magazine va souvent de pair avec sa normalisation. Ce portrait photographique est en quadrichromie dès que le magazine peut la payer et même si par ailleurs il fait le choix du noir et blanc<sup>197</sup>. Juxtaposés ou superposés à cette image, figurent les titres des principaux articles du numéro<sup>198</sup>. De même, une convention semble régir le format de ces magazines, qui est généralement le format appelé "A4" (vingt et un centimètres de largeur, vingt-neuf centimètres et sept millimètres de hauteur). Les rares qui ne s'y conforment pas au départ y viennent à l'occasion d'un renouvellement de maquette (*Jazz hot* en 1973<sup>199</sup>, *Diapason* en 1975<sup>200</sup>) ou de leur accession à l'autonomie (*Jazzman* en 1995). Renoncer à ce format fait au moins l'objet d'une justification<sup>201</sup>.

---

<sup>192</sup>Numéro de mai-juin 1935 (cf. HANNOUN, Lionel, *op. cit.*, p. 27).

<sup>193</sup>BOQUE, Joël, *Sémiologie de la presse magazine jazz en France*. *Jazz hot*, *Jazzman*, *Jazz magazine*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, p. 40.

<sup>194</sup>C'est peut-être sous l'influence de *Paris-Match* et de Daniel Filipacchi, qui y était journaliste et photographe, que *Jazz magazine* innova dans ce domaine dès les années cinquante : "Avec Frank, on a commencé [...] à concevoir des couvertures avec des idées, par exemple Quincy Jones et sa petite fille dans sa piscine, ou Dizzy dans la mer avec sa trompette [...], Sidney Bechet en Père Noël, Claude Luter avec sa clarinette démontée, Lester Young avec un mendiant jouant de la flûte dans la rue [...]. Nous mettions les musiciens de jazz dans une situation où l'on plaçait, dans d'autres magazines comme *Match*, les vedettes de cinéma" (FILIPACCHI, Daniel, entretien avec Jean-Louis Ginibre, *Les Années Jazz magazine, 40 ans de passion*, Paris, Editions Filipacchi - Société Sonodip, 1994, p.15).

<sup>195</sup>Lorsque *Magic mushroom* est encore un fanzine\*, il place en couverture de son numéro 1 un champignon. Mais quand la revue paraît en kiosque en 1995 sous le nouveau titre de *Magic !*, c'est *Elastica* qui figure en couverture du premier numéro (GUILLAUMOT, Stéphane, *op. cit.*, p. "presse 3").

<sup>196</sup>C'est à partir du numéro 44 d'avril 1982, au moment même où il devient catégoriel (cf. *supra*, note 182), que *Le Monde de la musique* adopte définitivement le portrait photographique de musicien pour sa première page de couverture (CAMPENON, Thierry, *op. cit.*, p. 48-49).

<sup>197</sup>C'est le cas de *Jazzman*, de *Jazz magazine* et de *Jazz hot* (BOQUE, Joël, *op. cit.*, p. 40). Un magazine dans ses premiers numéros adopte parfois une couverture en noir et blanc, ce qui correspond à une économie qui peut être présentée comme un choix esthétique (voir *Chorus* en 1992).

<sup>198</sup>C'est un usage de *Rock & folk* et de *Best* (LE BRUN, Catherine, *op. cit.*, p. 31), mais aussi du *Monde de la musique* à partir de 1982 (CAMPENON, Thierry, *op. cit.*, p. 48) ; le procédé avait déjà été adopté par Philippe Koechlin pour *Jazz hot* à partir de 1963 (HANNOUN, Lionel, *op. cit.*, p. 64).

<sup>199</sup>*Jazz hot* était auparavant d'un format de 21 cm sur 26,7 cm, au lieu de 29,7 cm (HANNOUN, Lionel, *op. cit.*, p. 61).

Ces conventions n'ont cependant pas toutes le même sens : la couleur en couverture, la mise en exergue des principaux sujets traités par le numéro et le format "A4", sont des formes largement adoptées par la presse magazine en général. En revanche, le choix presque systématique du portrait de personnage est plus caractéristique : il rapproche le magazine musical de types de presse très populaires, tels que la presse dite "*people*" ou celle qui publie hebdomadairement les programmes de la télévision. Comme ailleurs, le portrait ainsi utilisé dans la presse musicale revêt généralement une valeur symbolique (le personnage représenté sert en quelque sorte de nom pour désigner le numéro<sup>202</sup>) tout en constituant un argument de vente ou un motif de mévente<sup>203</sup>.

La périodicité, généralement mensuelle, paraît elle aussi une règle admise : présentée souvent comme la plus adaptée à la densité spécifique de la vie musicale, il se pourrait qu'elle découle en réalité de facteurs tout autres. Comme les périodicités les plus resserrées sont aussi les plus difficiles à gérer pour la fabrication et le coût, ce sont peut-être des limites économiques qui déterminent cette périodicité mensuelle ; et de fait, les magazines qui débutent ou qui se heurtent à des difficultés

<sup>200</sup>Le premier *Diapason* (1955) était au format 13,5 cm sur 21cm. Il change de format en 1975, en même temps que de contenu, devenant alors un "magazine musical à part entière" (s. n., "Diapason : la plus ancienne des revues musicales a été chargée de créer une banque de données nationale", *L'Echo de la presse et de la publicité*, n° 1199, 17 novembre 1980, p. 12). On peut penser que le changement de format manifeste le changement de contenu et qu'en se rapprochant par le format d'autres magazines, *Diapason* cherche à rendre visible une évolution de contenu qui va dans le même sens.

<sup>201</sup>Ainsi Fred Hidalgo attribue au petit format de *Chorus*, dans l'éditorial du premier numéro, en octobre 1992, une signification très précise : "spécialement conçu pour que *Chorus* trouve immédiatement sa place dans la bibliothèque après lecture", ce format serait "une façon de traduire d'emblée, concrètement, à la simple prise en main, la vocation de *Chorus* à devenir une revue de référence" ("Paroles et musiques de l'espace francophone" [éditorial], *Chorus*, n° 1, octobre-novembre-décembre 1992, p. 6). On a vu qu'il faisait de même pour le choix du noir et blanc (*cf. supra*, note 197) ; il justifie également la périodicité, trimestrielle. Ces choix éditoriaux sont presque certainement aussi - ou surtout - des choix budgétaires : ils sont particulièrement adaptés à la fragilité de la période de lancement d'un magazine.

<sup>202</sup>Les directeurs de publication ou les rédacteurs en chef interrogés, dans le dossier déjà cité de *Jellyfish* sur la "presse indie", désignent les différents numéros par le nom de l'artiste de couverture, jamais par la date ni par un nombre quelconque.

<sup>203</sup>Selon Philippe Koechlin, "Debbie Harry, du groupe Blondie [avec] son physique à la Kim Novak a indiscutablement enchanté les jeunes mâles qui composent l'essentiel du lectorat. Deborah nous aidera toujours à réaliser d'excellentes ventes, même quand il n'y avait aucune raison particulière de la mettre en couverture." A l'inverse les ventes furent mauvaises pour le numéro de 1986 où figurait "à la une Samantha Fox, vraie nunuche exhibant deux seins gigantesques et responsable d'un hit faiblard nommé "Touch me !". Les lecteurs n'ont pas aimé, peu sensibles à ce clin d'oeil qui leur sembla trop égrillard [...]" (*op. cit.*, p. 68-69).

budgetaires ont généralement une périodicité plus lâche<sup>204</sup>. Il peut aussi s'agir d'un trait arbitraire<sup>205</sup> qui joue dans ce domaine comme un signe d'aboutissement et de réussite du magazine : encore une fois, la périodicité mensuelle serait un "fait social" au sens de Durkheim et une loi du genre, c'est-à-dire un arbitraire contraignant parce qu'il est partagé.

Ainsi donc, dans leurs choix de présentation et de périodicité, les magazines musicaux se plient à des règles qui correspondent à des choix éditoriaux identiques en même temps qu'à des contraintes économiques communes ; mais qui ont aussi une signification sociale, car elles marquent leur conformité au genre, c'est-à-dire leur réussite. C'est pourquoi le trajet des fanzines\* devenus magazines est révélateur : il est jalonné par l'adoption progressive de ces conventions. A celles que nous avons énumérées, on peut de ce fait ajouter le statut juridique de l'éditeur<sup>206</sup>, l'aire de diffusion<sup>207</sup> et le type de distribution<sup>208</sup>.

Cet ensemble de caractéristiques constitue donc la loi d'un genre né avec *Rock & folk*. Il en découle une intéressante homogénéité dans la presse musicale de la deuxième moitié du siècle. Mais il est encore plus remarquable que cette homogénéité se retrouve dans l'organisation même du

<sup>204</sup>De nombreux fanzines\* adoptent d'abord une périodicité bimestrielle ou trimestrielle, tels *Les Inrockuptibles*, qui devient mensuel en mars 1992, *Magic mushroom*, approximativement trimestriel à ses débuts ou *L'Indic*, toujours bimestriel au printemps 1995 (cf. *supra*, chapitre 2, notes 183, 186 et 187). De même, *Hard force* est d'abord bimestriel. C'est aussi le cas de magazines d'éditeurs dans leurs premiers numéros (*Rock sound* est d'abord bimestriel, *Chorus* demeure trimestriel à ce jour) ou lorsqu'ils se trouvent confrontés à des difficultés financières, préluant parfois ainsi à la cessation pure et simple (*Hard force* redevient bimestriel en mars 1989 ; un ultime projet de *Paroles et musique*, en avril 1990, juste avant sa disparition, est également bimestriel, si l'on en croit un article non signé intitulé "Paroles & musique" : Europe 1 s'allie à 'L'Evenement'" (*CB News*, n° 164, 9 avril 1990, p. 10) ; *Panorama de la musique* devient bimestriel à la suite de difficultés financières en 1975, selon Isabelle Naddeo, ("La Musique en presse : retour aux sources", *Le Journal de la presse*, n° 121, 22 février-7 mars 1982, p. 26).

<sup>205</sup>Pour Georges Cherière, à l'époque où il créait *Diapason* (en 1955) le lecteur "qui s'intéressait à la musique ou au théâtre [...] lisait *Art* ou *Opéra*" c'est-à-dire des hebdomadaires (cité par NADDEO, Isabelle, *ibid.*, p. 22). *Salut les copains* était un hebdomadaire, *Les Inrockuptibles* sont de nos jours un hebdomadaire : les variantes de contenu que présentent ces deux magazines - l'un intégrant les acteurs de télévision ou de cinéma, l'autre visant à traiter de films et de livres aussi bien que de musique - ne sont pas à notre sens la seule explication pour cette périodicité différente. Le premier est également le représentant d'un autre genre (la presse d'adolescents) qui comporte ses propres conventions ; le second a toujours cherché à afficher son originalité, son rejet des conventions et peut-être aussi son éclatante réussite.

<sup>206</sup>Un magazine musical est édité de préférence par une S.A. ou une S.A.R.L., non par une association à but non lucratif. Cette mutation significative est décrite par exemple pour *Hard force* par Christine Brault (*op. cit.*, p. 48) ou pour *L'Indic*, *supra*, note 186.

<sup>207</sup>La diffusion d'un magazine musical conforme à la norme dont nous parlons est nationale, non locale : voir par exemple l'évolution de *L'Indic* (cf. *supra*, chapitre 2, note 186).

<sup>208</sup>Un magazine musical visera à une distribution en kiosque tandis que la distribution chez les disquaires ou dans les salles de concert caractérise les fanzines\* (cf. *supra*, notes 183, 186 et 187). Le magazine pourra s'acheter au numéro, et non uniquement par abonnement.

contenu de ces magazines : car ils se ressemblent tous dans leurs choix rubriquaux et dans les genres journalistiques qu'ils favorisent.

## 6. L'organisation commune du contenu

Le magazine musical de la deuxième moitié du vingtième siècle tend à s'organiser en trois parties : la première regroupe des articles brefs informant de faits proches (dans le passé ou dans l'avenir) mais sans les développer. Elle est souvent appelée "actualités" et utilise des genres journalistiques adaptés à cette brièveté (la brève\*, l'écho\*). La deuxième présente des articles plus longs, sur des sujets qui sont ainsi mis en valeur comme plus importants. Ils visent à se libérer de la simple contrainte de l'information, induite par une actualité qui ne dépend pas du magazine<sup>209</sup>. Cependant, ils se rattachent toujours d'une façon ou d'une autre à un événement récent ou imminent<sup>210</sup>. Cette deuxième partie est généralement désignée comme la partie "magazine" et utilise l'*interview*, le dossier et plus rarement le reportage<sup>211</sup>. Dans sa troisième partie, le magazine propose des critiques d'enregistrements récemment commercialisés qui sont, dans ce contexte précis, appelées chroniques\* ; il s'y ajoute généralement quelques pages consacrées à la critique de livres ou de supports alliant le son et l'image (bandes vidéo, vidéodisques, CD ROM). Cette troisième partie reprend la brièveté des premiers articles.

Or il faut souligner ce que signifie cette tripartition. Tout d'abord, comme pour le format ou la périodicité, elle ne dépend pas de la catégorie de musique choisie mais est une caractéristique commune à toute la presse musicale : appliquée dès *Jazz hot*<sup>212</sup>, on la retrouve dans *Rock & folk* et

---

<sup>209</sup>Ainsi *Le Monde de la musique* depuis 1982 cherche-t-il à "se démarqu[er] de l'actualité ; les grands dossiers, les interviews et les grands articles de fond [sont] volontairement intemporels" (CAMPENON, Thierry, *op. cit.*, p. 24). Cela procède du postulat selon lequel "un mensuel n'a pas à être soumis à l'actualité" (entretien avec Anne Rey, le 11 mars 1988, *ibid.*).

<sup>210</sup>Malgré ses prétentions à l'"intemporalité" (*cf. supra*, note 209) *Le Monde de la musique* applique lui aussi ce principe (*cf. CAMPENON, Thierry, ibid.*, p. 29).

<sup>211</sup>Le reportage est généralement réservé aux festivals (LE BRUN, Catherine, *op. cit.*, p. 51-52).

<sup>212</sup>Cela est vrai à partir de 1945 : "Viennent en premier les rubriques dites informatives [...]. La seconde partie de la revue est constituée des articles de fond [...]. Elle ne tient pas nécessairement compte des impératifs de l'actualité [...]. La troisième et dernière partie de la revue regroupe [...] l'ensemble des rubriques revenant systématiquement dans la revue". Parmi elles "les critiques de films et de livres ; mais aussi et surtout la rubrique des 'Disques'" (HANNOUN, Lionel, *op. cit.*, p. 51-53).

*Best*<sup>213</sup>. Elle apparaît dans des magazines aussi différents que *Opéra international*<sup>214</sup>, *Hard rock magazine*<sup>215</sup> ou *Backstage*<sup>216</sup> dès sa création. Et comme la périodicité ou le format, elle constitue une espèce de modèle auquel les périodiques tendent à se conformer : elle n'est pas systématique mais apparaît souvent au fil des changements de maquette et de la pérennisation de la publication<sup>217</sup>. Or, partagée par l'ensemble de la presse musicale, cette organisation est significative du rôle nouveau de la presse musicale, dans cette deuxième moitié du siècle. De façon encore une fois paradoxale, cette presse musicale superpose deux attitudes apparemment contradictoires : la première, enracinée dans la tradition de la presse des arts, est l'attitude critique, avec ce que cela implique de liberté et de désintéressement. Le rôle critique, très évident dans la troisième partie, est en effet perçu comme essentiel : c'est lui qui fait l'armature et la force du magazine<sup>218</sup>. De plus, il est rattaché à l'analyse, activité traditionnelle du critique que reprend la presse consacrée au rock dans les années soixante. C'est par ses analyses (mais il reste à comprendre ce qu'on appelle, dans ce contexte, "analyses") que *Rock & folk* et tous les magazines musicaux qui suivent ses traces se

---

<sup>213</sup>"La structure de base est la même pour chaque numéro de *Best* ou de *Rock & folk* que ce soit en 1970 ou en 1990. Elle est bâtie autour de quatre, cinq éléments : les brèves, les actualités du mois en cours, des reportages sur les artistes figurant sur la couverture, les critiques des nouveaux albums. Ces parties figurent généralement dans cet ordre quelle que soit la revue ou l'époque. Beaucoup de rubriques et de publicité parsèment cette base commune" (LE BRUN, Catherine, *op. cit.*, p. 33).

<sup>214</sup>"La revue est construite en deux parties : la première consacrée aux événements lyriques des cinq semaines à venir dans le monde entier ainsi qu'aux commentaires sur ces événements, la seconde réservée aux comptes rendus et aux critiques des événements du mois précédent, des livres et des disques" ; la partie centrale existe également et voici comment la présente Sergio Segalini, rédacteur en chef : "Ce qui n'empêche pas un aspect très magazine, représenté par la rubrique "légendaires" où l'on brosse le portrait d'une grande voix du passé, ainsi que par la publication de portraits d'artistes qui peuvent être découpés et éventuellement dédiacés" (NADDEO, Isabelle, *op. cit.*, p. 24).

<sup>215</sup>Ainsi présenté dans *L'Echo de la presse* : "Outre les différentes rubriques qu'il contient (news, reportages, chronique de disques...) [...]" (BRAULT, Christine, *op. cit.*, p. 48).

<sup>216</sup>"Divisé en trois grandes parties, le mensuel, inspiré du titre britannique *Q*, mêle actualité, partie magazine consacrée aux "grandes stories du rock" et un guide balayant l'actualité des disques, livres, films, concerts..." (*ibid.*, p. 44-45).

<sup>217</sup>En 1982, Anne Rey déclare dans le *Journal de la presse* accorder désormais beaucoup plus de place à la critique de disques et "réhabiliter le dossier mensuel" (NADDEO, Isabelle, *op. cit.*, p. 26). Plus tard c'est la première partie qui se voit favorisée : "Avec son numéro de décembre [1989], *le Monde de la musique* a fait évoluer sa formule, en rénovant sa couverture, en élargissant sa partie actualité" (BRAULT, Christine, *op. cit.*, p. 47). *Diapason* évolue en 1975 "de la revue de disques au magazine musical" (s. n., "Diapason : la plus ancienne [...]", *op. cit.*, p. 12).

<sup>218</sup>*Le Monde de la musique* est "fort de ses cent quatre-vingts chroniques discographiques" (ADR, "Le Monde de la musique monte en gamme", *CB News*, n° 271, 5 octobre 1992, p. 22) ; la réussite des *Inrockuptibles* a pu être attribuée à "des recettes éprouvées (interviews de fond, chroniques)", où le mot "chronique" désigne les critiques d'enregistrements (KERMOAL, François, "Presse musicale : les magazines sont tombés sur un rock", *Décisions Medias*, n° 21, février 1991, p. 26).

distinguent de la presse pour les adolescents (dont le modèle est *Salut les copains*)<sup>219</sup> : la critique de disques et l'analyse qu'elle propose sont donc un trait essentiel de la presse musicale dans la deuxième moitié du vingtième siècle.

Mais dans le même temps le contenu de ces magazines montre qu'ils ont essentiellement un rôle dans le processus de commercialisation de produits liés à la musique : ils sont insérés dans le marché des biens musicaux, et voient leur lecteur non pas comme un simple amateur de musique, mais bien comme un consommateur de ces produits. Car, à la différence de ce qui se passait par exemple dans *Le Ménestrel* ou dans *La Revue musicale* de François-Joseph Fétis, le jugement ainsi porté ne concerne que très rarement un concert passé. Il s'agit en général d'un produit à vendre, que ce soit un concert à venir ou un enregistrement proposé à la vente au moment où la presse en traite. Cette activité critique est donc étroitement reliée à l'activité commerciale. Or cela se retrouve dans les deux premières parties des magazines : même dans ces dossiers qui revendent, nous l'avons vu, d'être "intemporels", il s'agit toujours, en réalité, de parler d'un produit achetable par le lecteur au moment où il lit l'article. Cela est si vrai que plusieurs magazines ont comme règle de ne pas faire de compte rendu<sup>220</sup> ou sélectionnent les disques critiqués en fonction de leur présence sur le marché français<sup>221</sup>. Cette attitude n'est nullement présentée par les rédactions\* comme mercantile : il s'agit, dans leur intention avouée, d'inciter à la découverte, d'intéresser le plus de personnes possible. Mais cette idée même de ce qu'est la découverte (elle passe par l'achat) ou l'intérêt (il exige la présence de l'objet sur le marché) est révélatrice d'une conception ancrée mais non verbalisée de la musique : elle serait quelque chose que l'on achète et que l'on consomme sous deux formes

---

<sup>219</sup>Philippe Bouchev écrit, à propos des années 1965-1970, où selon lui "le rock triomphait en tant que nouveau média artistique" (*Le Guide du rock*, Paris, Syros, 1989, p. 123) : "Dans [le] cadre [de la publication d'une presse 'underground' anglaise et américaine], apparut une presse rock, différente des magazines pour teenagers ; elle proposa des analyses et ne se contenta plus d'être le relais des attachées de presse auprès du public : aux États-Unis, *Rolling Stone* en 1967, puis *Creem* en 1969, en France *Rock & folk* en 1966" (*ibid.*, p. 124).

<sup>220</sup>Cela est vrai du *Monde de la musique*, l'intention avouée étant d'"anticiper l'actualité, la créer et non la subir", afin d'"inciter les lecteurs à se rendre aux concerts" (CAMPENON, Thierry, *op. cit.*, p. 28). On trouve la même proclamation d'intention dans *Jazzman* : le magazine se refuse à publier des comptes rendus, considérant qu'ils intéressent plus le lecteur de la presse quotidienne que celui des mensuels (MERLIN, Arnaud, entretien cité).

<sup>221</sup>*Jazzman* ne parla de James Carter et de Brad Mehldau qu'une fois qu'ils furent sous contrat avec la Warner : c'est seulement à partir de ce moment-là qu'on trouvait leurs disques en France. Mais ces musiciens étaient connus de l'équipe du magazine déjà auparavant (*ibid.*). De même, il arrive à la rédaction\* de *Jazz magazine* d'être informée par un de ses collaborateurs qu'un artiste intéressant joue aux U.S.A. ; ils attendent cependant que les enregistrements de l'artiste arrivent en France pour en parler (entretien avec Philippe Carles, le 25 septembre 1997).

principales, le concert et l'enregistrement. Doit-on en conclure que la presse musicale depuis *Rock & folk* n'est guère plus qu'une instance prescriptrice d'achat ? Que son rôle est globalement publicitaire et qu'elle fonctionnerait comme un gigantesque ensemble d'annonces à peine triées ? Les deux prochains chapitres nous aideront à répondre à ces questions en élucidant d'abord le rôle et l'importance économiques de la presse musicale. Puis en dépassant cette perspective étroite, nous verrons que la fonction de la presse musicale ne peut se réduire à ses rouages économiques mais doit être pensée comme sociale.

## 7. Conclusion

Nous avons, au terme du premier chapitre, repéré un type de presse musicale existant en France dans les dernières années du vingtième siècle : celle que l'on peut appeler "presse éditeur musicale grand public" - en reprenant en partie la terminologie du Service Juridique et Technique de l'Information. Or cette presse présente une particularité : elle s'organise en fonction de subdivisions semblables à celles que l'on rencontre dans les magasins et les centres de documentation français (jazz, rock, chanson, opéra...).

En cherchant comment cet ensemble de magazines est apparu, il s'avère que la restriction d'un périodique à une subdivision musicale correspond à l'origine à une attitude polémique et puriste : *Jazz hot* est hostile en particulier à aux formes de jazz qu'il appelle "commerciales" parce qu'elles sont vendues à grande échelle et servent des intérêts mercantiles. Un magazine catégoriel est donc d'abord un magazine qui se pose en défenseur de ce qu'il appelle "une" musique, créant ainsi un lien avec le public de "cette" musique. Or, de façon paradoxale, les périodiques musicaux catégoriels deviennent également, à partir de l'après-guerre, des entreprises d'édition principalement soucieuses de rentabilité financière : tout se passe comme s'ils faisaient du public qu'ils se sont choisi comme lectorat une sorte de marchandise sur le marché des annonceurs. Propos catégoriel et objectifs de rentabilité, opposés dans leur principe, coexistent donc dans les magazines musicaux après la Seconde Guerre mondiale. L'on peut même dire que ces deux aspirations contradictoires deviennent alors interdépendantes, l'une ne pouvant être satisfaite sans l'autre. En effet, si l'aspect revendicateur

se perd, le lectorat se désintéresse du magazine (ce qui se produit pour *Paroles et musique*) et les annonceurs à sa suite se retirent. En revanche, le rejet de toute contrainte économique signifie le renoncement aux moyens financiers, et finalement une faiblesse de diffusion qui menace le titre d'extinction (fragilité que démontre l'existence d'innombrables publications éphémères et le parcours trop bref de multiples fanzines\*).

Or cette alliance, aussi illogique qu'elle puisse paraître, s'avère pourtant indéfectible : depuis la fin des années soixante, les magazines ne semblent pouvoir réussir sur le plan économique qu'à condition de délimiter clairement la subdivision musicale à laquelle ils entendent se consacrer. Ce type de presse peut dès lors être considéré comme un modèle contraignant, qui s'est élaboré progressivement dans la deuxième moitié du siècle, c'est-à-dire dans le contexte de ces grandes mutations sociales des années soixante que Henri Mendras décrit sous le nom de "seconde Révolution française"<sup>222</sup>.

Mais le modèle de presse qui s'impose ainsi jusqu'à nos jours n'associe pas seulement, en chaque magazine, l'exigence de rentabilité avec le choix d'une subdivision musicale. Il rejait aussi sur d'autres caractéristiques, telles que l'aspect matériel de la publication ou l'organisation - tripartite - de son contenu. A l'analyse, chacun de ces aspects se révèle également imprégné d'une logique mercantile. En réalité cette nouvelle presse musicale de l'après-guerre, par son contenu, propose une conception particulière de la musique : d'une part, elle la subdivise en domaines musicaux distincts, voire opposés, chacun représenté par un magazine - ou plusieurs - qui s'y voue exclusivement, tout éclectisme banni. Mais d'autre part, à travers les objets même de l'information, à travers la place de tout premier plan accordée aux enregistrements et à l'annonce de concerts, au détriment d'autres formes possibles d'informations musicales, un lien se dessine avec insistance entre pratiques musicales et pratiques de consommation, au sens économique du terme. Car ces magazines musicaux informent moins sur la musique ou sur la vie musicale que sur les biens qui la représentent, la diffusent et peuvent faire l'objet d'un achat par leurs lecteurs.

---

<sup>222</sup>Cf. MENDRAS, Henri, *La Seconde Révolution française. 1965-1984*, Paris, Gallimard, 2/1994 (1/1988).

La presse musicale de la fin du vingtième siècle semble donc être avant tout une institution économique, de deux façons : d'une part elle cherche le maximum de rentabilité pour elle-même, d'autre part, son propos principal est une incitation sélective à acheter disques et places de concerts. Faut-il en déduire que les périodiques étudiés ici ne sont rien de plus que des agents au service des industries musicales, assurant seulement le bon fonctionnement des maisons de disques ? Telle est la question à laquelle le chapitre suivant tentera d'apporter quelques éléments de réponse. Ce faisant, il montrera que le rôle de la presse musicale ne peut être évalué à la seule aune de son autonomie ou de sa puissance financières ; et que si les magazines musicaux, depuis la création de *Best*, réussissent à concilier un caractère identitaire et les contraintes de la rentabilité, c'est moins dans leur fonctionnement économique que dans leur rôle social que nous devons chercher l'explication de cette apparente contradiction.

# **Chapitre 3**

## **La faiblesse économique**

Nous allons évaluer dans ce chapitre l'importance économique de la presse musicale telle qu'elle s'est mise en place avec la création de *Rock & folk* et a perduré jusqu'à la fin de notre siècle. En effet, si cette presse propose, comme nous l'avons vu, un découpage catégoriel de la musique, il faut mesurer l'influence qu'il peut avoir. Cela peut tout d'abord s'évaluer à travers la taille de ces publications, en termes économiques. Nous verrons qu'en réalité les publications dont nous parlons sont économiquement petites et précaires. Leur diffusion\*, sur laquelle il est impossible, la plupart du temps, d'avoir des renseignements entièrement fiables, est en tout cas relativement maigre. Nous nous attacherons ici à montrer cette fragilité économique de la presse musicale, encore accentuée depuis 1980 environ : elle apparaît à la fois dans le volume des entreprises, dans leur organisation et dans le rôle qu'elles jouent comme agent du marché des disques. Il faudra donc chercher ailleurs que dans le statut économique de cette presse les raisons de sa persistance au fil des décennies.

### 1. Le petit volume de la diffusion

Quand l'on s'intéresse aux chiffres de tirage\* et de diffusion\* de la presse musicale, deux caractéristiques se dégagent nettement : ils sont petits et incertains. Ces deux faits sont en partie liés : les magazines ont intérêt à tenir secrets les chiffres réels parce que s'ils étaient connus cela les affaiblirait encore aux yeux de leurs concurrents et de leur clientèle d'annonceurs. Ils ont donc fort peu recours à l'instance qui permet de garantir les déclarations des éditeurs dans ce domaine : l'Office de Justification de la Diffusion ou O.J.D.<sup>223</sup>. On peut cependant se faire une idée approximative de ces données en croisant plusieurs sources : comparer les déclarations d'éditeurs entre elles, mais aussi avec les chiffres émanant de l'O.J.D.<sup>224</sup>, permet de déceler les cas où le volume de tirage\* et de diffusion\* déclaré est parfaitement irréaliste. Nous nous appuierons ici sur un certain nombre de

---

<sup>223</sup>Cf. *supra*, chapitre 1, note 14.

<sup>224</sup>Ces chiffres peuvent être consultés en annexe.

documents, depuis les enquêtes publiées par le C.E.S.P. ou l'A.E.P.M.<sup>225</sup> jusqu'aux articles de la presse destinée aux professionnels des médias et aux répertoires édités à l'intention des annonceurs potentiels (*Tarif media* en particulier).

A partir de ces données on peut évaluer la diffusion\* moyenne des magazines musicaux autour de 30 000 exemplaires : au fil des décennies, le nombre de 50 000 exemplaires en diffusion\* payante est un objectif toujours visé mais presque jamais atteint<sup>226</sup>. Seuls les magazines de rock les plus vendus ont pu dépasser cette limite, à leur apogée<sup>227</sup>. La faiblesse de ces chiffres est bien perceptible quand on les compare avec ce qui se passe dans d'autres types de magazines. Ainsi les magazines gratuits ont une diffusion\* quatre fois plus forte<sup>228</sup>, la presse pour les adolescents environ trois fois<sup>229</sup> ; les magazines les plus diffusés en France, ceux de la presse dite "féminine" et ceux qui publient les programmes de télévision atteignent assez souvent une diffusion\* de 400 000 exemplaires<sup>230</sup>, voire d'un million<sup>231</sup> et peuvent approcher des trois millions<sup>232</sup>. Or, même à leur

---

<sup>225</sup>Le Centre d'Etude des Supports de Publicité (C.E.S.P.) menait jusqu'en 1992 une enquête sur l'audience des magazines, c'est-à-dire sur leurs lecteurs. Un autre organisme appelé "Audience, Etudes de la Presse Magazine" (A.E.P.M.) lui a succédé à partir de 1993. Il ne s'agit donc pas de compter le nombre d'exemplaires vendus de chaque magazine - comme le fait l'O.J.D. - mais d'évaluer le nombre de leurs lecteurs en France, ainsi que quelques autres caractéristiques supposées intéresser les annonceurs (modes de vie, catégories socioprofessionnelles, types de lecture). Les résultats de ces enquêtes sont publiés annuellement.

<sup>226</sup>Ainsi *Diapason* déclare de 1979 à 1982 espérer atteindre les 50 000 exemplaires de diffusion\* dans l'année à venir. Ce n'est finalement chose faite qu'en 1989, plusieurs années après son rachat par les Editions Mondiales en 1983 et sa fusion avec *Harmonie* (cf. BRAULT, Christine, "Presse musicale grand public. A chacun sa chapelle", *L'Echo de la presse*, supplément mensuel n° 4, décembre 1989-janvier 1990, p. 46).

<sup>227</sup>Les plus forts chiffres de diffusion\* ont été de 146 290 (en 1982) pour *Rock & folk* et de 128 648 (en 1983) pour *Best* (LE BRUN, Catherine, *Rock & folk et Best. Les frères ennemis de la presse rock*, D.E.A., Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, p. 100). A l'issue du long déclin des ventes dans les années quatre-vingt, ils finirent par retrouver à peu près le chiffre de 50 000 vers 1990.

<sup>228</sup>Un article du *Journal des médias* en 1990 donne un tirage\* de 200 000 exemplaires pour *MultiTop* (édité par les disquaires Nuggets), et de 120 000 pour *Blah blah* (BRILLET, Frédéric, "Presse du son. Le volume monte", *Le Journal des médias*, n° 26, 8 janvier 1990, p. 26). Dans le cas d'un périodique gratuit, tirage\* et diffusion\* tendent à se confondre, l'étape de l'achat n'existant pas ; en revanche, rien ne dit combien de ces exemplaires tirés et diffusés sont effectivement lus.

<sup>229</sup>En 1991, *Salut !*, repris à Filipacchi par Edi-Press, diffuse 142 000 exemplaires, *OK !*, édité par le groupe Filipacchi, plus de 175 000 (chiffres de l'O.J.D. cités dans ARNOULD, Valérie, "Edi-Press. Les retrouvailles", *L'Echo de la presse*, n° 191, mai 1991, p. 29).

<sup>230</sup>Les chiffres de l'O.J.D. concernent plus de trente magazine de "presse féminine" dont un tiers diffuse plus de 400 000 exemplaires entre 1990 et 1993 (s. n., "Spécial OJD 1993", *L'Echo de la presse*, supplément au n° 52, juin 1994, p. V-VI).

<sup>231</sup>Entre 1990 et 1993, parmi les onze titres contrôlés par l'O.J.D. sous le nom de "presse télévision", cinq diffusent plus d'un million quatre cent mille exemplaires (*ibid.*).

<sup>232</sup>C'est le cas de *Télé 7 jours*, de 1990 à 1993 (*ibid.*).

apogée, les deux plus importants magazines musicaux, *Best* et *Rock & folk* n'ont pas dépassé une moyenne de 150 000 exemplaires<sup>233</sup>. Il est vrai que ce chiffre ne préjuge pas du nombre de lecteurs réels, car un magazine peut passer dans plusieurs mains : c'est ce que les éditeurs appellent le taux de circulation. Cependant, même en tenant compte de cette particularité, la presse musicale ne peut guère toucher qu'un ou deux millions de lecteurs<sup>234</sup>, c'est-à-dire une très petite partie de la population française.

Ce faible nombre de lecteurs fait de la presse musicale une presse relativement pauvre. Ce n'est pas la vente aux lecteurs qui peut garantir l'équilibre budgétaire d'un magazine musical. La fragilité des recettes issues de la diffusion\* payée est extrême. Cela est d'autant plus vrai que la majeure partie des ventes se fait au numéro et non par abonnement<sup>235</sup> : le chiffre de diffusion\* est donc pour chaque numéro difficile à prévoir, sujet à de brusques oscillations. Le "bouillon" (le nombre d'exemplaires tirés qui n'ont pas été vendus) est de ce fait très important : or il correspond à une perte sèche pour l'éditeur. Cela pourrait être compensé par de grosses recettes publicitaires. Mais d'une part les annonceurs sont peu attirés par ces petits tirages\*<sup>236</sup>, d'autre part il s'agit, pour la plupart, d'annonceurs dits "captifs", c'est-à-dire directement concernés par le domaine de spécialité de ces magazines (labels\*, maisons de production, organisateurs de concerts, stations de radio, équipement musical). On voit bien les conséquences d'une telle situation : la presse musicale dépend

---

<sup>233</sup>Cette maigreur ne se retrouve pas au Royaume-Uni : on y trouve trois magazines hebdomadaires consacrés au rock et tirant à 120 000 exemplaires (chiffre avancé par Alain Ammar, dans "La Presse de la musique : y aurait-il trop de chefs d'orchestre ?", *Le Journal de la presse*, n° 51, 9-22 avril 1979, p. 17 ; parmi ces hebdomadaires, le *New Musical Express* et le *Melody Maker*).

<sup>234</sup>C'est déjà en 1980 l'opinion de Jean-François Rohm, dans "La Presse de la musique. Une gamme étendue", *Le Journal de la presse*, n° 92, 15-28 décembre 1980, p. 22. Dans leur mémoire, Marie Carette et Hélène Huret (*La Presse rock en rythme avec son époque*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1992) citent les taux de circulation déclarés par les éditeurs de *Best*, *Rock & folk* et *Les Inrockuptibles* (respectivement 10, 13.5 et 6) ; ces chiffres sans doute généreux sont de plus à nuancer dans la mesure où les lectorats de ces trois magazines se recoupent en partie (ce qu'on appelle "duplication" de lecture).

<sup>235</sup>La proportion d'abonnés est un facteur de solidité économique du journal, car la gestion est facilitée et la garantie de vente plus grande aux yeux des annonceurs. Or, si cette proportion est un peu plus forte pour les magazines consacrés à la musique savante, où le lectorat est aussi plus vieux, elle reste toujours faible, se réduisant parfois à un ou deux pour cent de la diffusion\*.

<sup>236</sup>La presse musicale grand public diffère en cela de la presse consacrée aux appareils de lecture phonographique : aussi restreinte dans sa diffusion, elle est cependant favorisée par des annonceurs qui ne disposent guère d'autres supports et surtout qui ont intérêt à voir ces publications continuer leur parution (AMMAR, Alain, "La Presse du son : piano ma non troppo", *Le Journal de la presse*, n° 48, 26 février-11 mars 1979, p. 26-27 et BRILLET, Frédéric, *op. cit.*).

fortement de la bonne volonté d'entreprises qui ont tout intérêt à orienter son contenu<sup>237</sup>. L'indépendance des articles critiques ne peut, dans ces conditions, qu'être mise en doute.

Fondamentale, cette question de l'indépendance de la presse musicale vis-à-vis des maisons de production est d'ailleurs récurrente : mais si elle est toujours posée, elle est aussi condamnée à rester sans réponse<sup>238</sup>. En effet les seules personnes à disposer des informations et à pouvoir évaluer l'indépendance réelle des magazines sont celles qui ont le plus intérêt à garder le secret. Il s'agit bien sûr des éditeurs, qui proclament leur liberté à l'intention de leurs lecteurs mais qui ont dans le même temps le pouvoir de la négocier avec les annonceurs ; de la sorte, les deux attitudes se monnaient, car l'indépendance est ce qui peut inciter le lecteur à l'achat, la dépendance étant en revanche un argument de vente auprès de l'annonceur. On peut par exemple comparer les propos publiés de Philippe Manoeuvre sur les hardiesses de *Rock & folk*, qui relèvent de la première catégorie<sup>239</sup> ; et l'ambiguïté des faits, quand par exemple des journalistes se voient invités à un festival, tous frais payés par l'organisateur ou par un label<sup>240</sup>. A la vérité, dans ce domaine, il faut bien croire aux

---

<sup>237</sup>La vente d'espaces publicitaires constitue entre le tiers et la moitié des recettes des magazines. Cela apparaît à travers les divers articles consultés et nous a par exemple été confirmé dans le cas de *Jazzman* au cours de notre entretien avec son secrétaire de rédaction\*, Arnaud Merlin, en septembre 1997 ; dans le cas de *Best, Rock & folk* et *Les Inrockuptibles* en 1992 par le mémoire de Marie Carette et Hélène Huret (*op. cit.*, p. 76).

<sup>238</sup>Dans ce domaine, les rumeurs sont nombreuses et peut-être fondées, mais non prouvées. Ainsi de l'affirmation selon laquelle *L'Affiche* vendrait sa première page de couverture au producteur du groupe qui y figure.

<sup>239</sup>A propos de Philippe Paringaux, alors rédacteur en chef de *Rock & folk*, Philippe Manoeuvre écrit : "Il fallait effectivement pas mal de sang-froid pour juguler le panier de crabes des critiques et faire face aux maisons de disques déchaînées. (Certaines critiques de disques par trop passionnelles provoquaient des représailles. Un jour, pour avoir descendu en flammes un assez banal album de l'ex-guitariste de Deep Purple, sa maison de disques annula toutes ses publicités dans le journal. Coup dur ! Mais je l'appris bien plus tard, et indirectement. La rédaction\* n'avait pas jugé utile de m'en parler)" (*L'Enfant du rock*, Paris, J.C. Lattès, 1/1985, p. 118).

<sup>240</sup>Ce problème est analysé entre autres par Marie Carette et Hélène Huret, *op. cit.*, p. 73 *sqq.* Il affleure souvent, par exemple à deux reprises dans notre entretien avec Arnaud Merlin : celui-ci a évoqué la réticence de certains producteurs quand les journalistes de *Jazzman*, invités à une manifestation musicale, rappellent que le choix rédactionnel du titre est de ne pas faire de compte rendu. Un peu plus tard il déclarait prendre soin de ne pas faire figurer sur une même page la critique d'un enregistrement et l'annonce qui le concerne, pour éviter que le lecteur n'y voie des pressions commerciales exercées sur les journalistes.

pressions des annonceurs sur le contenu critique<sup>241</sup>, mais cette croyance est par force privée de preuves.

De plus, la question se complique de formes intégrées de censure. S'y ajoute un mécanisme de consécration qui peut s'attacher à la production par un label\* renommé : tel nom de label\* a été si souvent associé aux artistes célèbres qu'il a produits qu'il joue désormais comme une espèce de garantie<sup>242</sup>. Plus généralement, quand un enregistrement est produit par tel ou tel label\*, cela constitue déjà un indice sur la musique dont il s'agit. A ce point du raisonnement, il devient même épineux de définir la véritable indépendance, un jugement de critique étant toujours partiellement préformé. Cet aspect sera étudié plus précisément dans le prochain chapitre, à propos du métier de critique, et dans le suivant, qui traite des étapes de l'élaboration du contenu rédactionnel des magazines.

## 2. Les dangers de la restriction des coûts

A la faiblesse des recettes répondent en bonne logique les restrictions sur les coûts. Cela se traduit dans les domaines matériels (locaux modestes<sup>243</sup>, équipement réduit<sup>244</sup>). Pour la fabrication,

---

<sup>241</sup>On est par exemple fondé à s'interroger quand *Diapason* publie en couverture de son numéro 399 (décembre 1993) une photographie du chef d'orchestre Kent Nagano, qui annonce une *interview* de plusieurs pages (LOUIS, Rémy, "Kent Nagano. Esprit neuf pour Opéra Nouvel", *Diapason*, n° 399, décembre 1993, p. 32-35). En effet, dans le même numéro (après la page 110), est encarté un livret publicitaire de 12 pages consacré à Erato, la maison de disques qui vend les enregistrements de ce chef d'orchestre ; la page 5 de ce livret est consacrée à Kent Nagano, qui présente entre autres illustrations un portrait presque identique à celui de la première page de couverture, en bonne place également (en couleurs et sur une page de droite, côté sur lequel les yeux tombent quand on feuillette le magazine). Dans un tel cas, il est difficile d'imaginer que le choix du portrait de couverture ait été fait par la rédaction\* en toute indépendance et en dehors de la négociation du contrat publicitaire passé pour le même numéro. Notons cependant que l'on ne trouve pas, dans ce numéro, de critique consacrée à un enregistrement de ce même chef.

<sup>242</sup>Il s'agit d'un phénomène analysé par Bourdieu (*Les Règles de l'art*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 238) : "Ainsi, par exemple, le commerçant d'art (marchand de tableaux, éditeur, etc.) est inséparablement celui qui exploite le travail de l'artiste [...] et celui qui, en le mettant sur le marché des biens symboliques [...] assure au produit de la fabrication artistique une *consécration* d'autant plus importante qu'il est lui-même plus consacré. Il contribue à faire la valeur de l'auteur qu'il défend par le seul fait de le porter à l'existence connue et reconnue, d'en assurer la publication [...] en lui offrant en garantie tout le capital symbolique qu'il a accumulé [...]"

<sup>243</sup>Par exemple, *Jazz magazine*, quoiqu'installé dans l'impressionnant immeuble de Hachette Filipacchi à Levallois, occupe une pièce. *Le Monde de la musique* occupe, depuis son rachat par Iéna Presse (une filiale de la S.A.G.E.M.), le même ensemble de bureaux que Radio Classique et que *Jazz magazine*, les deux autres propriétés du groupe.

on désire souvent imiter les *newsmagazine*, avec leurs illustrations abondantes et leurs maquettes soignées, supposées séduire le public, faciliter la lecture et améliorer la vente<sup>245</sup>. Mais cela coûte cher et la réalité est souvent un compromis entre cet idéal et les moyens de l'éditeur. Le coût de la fabrication est donc ramené au minimum. Cela englobe une gestion attentive du papier et des frais d'impression ; c'est pourquoi on doit voir dans le nombre de pages des numéros (que dans ce milieu on appelle, de façon peu académique, "pagination") un choix budgétaire. Il faut être très attentif aux causes économiques qui pèsent ainsi sur l'aspect matériel des périodiques : car pour toutes ces questions de présentation matérielle, les décisions des éditeurs sont plus souvent présentées comme des choix esthétiques ou idéologiques que comme des solutions moins coûteuses. Ainsi, la maquette sans quadrichromie des *Inrockuptibles* est donnée pour une affirmation de "classicisme"<sup>246</sup> ; ou encore le choix par *Chorus* de l'impression en noir est blanc reflète, selon Fred Hidalgo, le désintéressement de sa revue et l'authenticité des chanteurs dont il parle<sup>247</sup> ; quand il s'agit de magazines de jazz, le noir et blanc est cette fois lié à des questions peut-être raciales, en tout cas

---

<sup>244</sup>L'informatisation de la mise en page s'est faite au début des années quatre-vingt-dix, plus tard que dans la presse générale (entretien avec Philippe Carles, le 25 septembre 1997) ; à *Paroles et musique*, en 1983, l'utilisation d'un ordinateur pour la gestion résulte d'une location-vente (RAZAFINDRAKOTO, Mialy, *Le Militantisme culturel du journal 'Paroles et musique'*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1983, p. 17) ; même chez Edi-Press (Salut !, Starclub) en 1991, l'informatisation, encore réservée à la gestion, commence à peine pour la distribution, cependant que les journalistes se servent de simples machines à écrire (ARNOULD, Valérie, *op. cit.*, p. 31).

<sup>245</sup>Voir par exemple (dans NADDEO, Isabelle, "La Musique en presse : retour aux sources" *Le Journal de la presse*, n° 121, 22 février-7 mars 1982, p. 26) les déclarations d'Anne Rey, rédactrice en chef du *Monde de la musique* ("Il semble que le fait de présenter des photos originales nous vailent certains remerciements, puisque nos ventes ont, dès cet instant, repris du terrain."), de Georges Chérière (*ibid.*, p. 23) à propos de *Diapason* ("Notre ambition est [...] de donner à *Diapason* un habillage équivalent à celui du *Point* ou de l'*Express*") ou l'interview de Daniel Filipacchi par Jean-Louis Ginibre (*Les Années Jazz Magazine, 40 ans de passion*, Paris, Editions Filipacchi - Société Sonodip, 1994, p. 15) : [Jean-Louis Ginibre :] "*Jazz magazine* a été la première revue de jazz qui ait adopté les concepts de la presse magazine. [Daniel Filipacchi :] Absolument. Nous avons appliqué des recettes journalistiques classiques [...]. Avec Frank [Ténot], on a commencé à [...] faire des *blindfold tests*\* accompagnés de photos réalisées spécialement, à concevoir des couvertures avec des idées [...]. C'était un peu du journalisme. Nous mettions les musiciens de jazz dans une situation où l'on plaçait, dans d'autres magazines comme *Match*, les vedettes de cinéma."

<sup>246</sup>"Une maquette d'un grand classicisme, sans quadrichromie, qui marque bien le territoire du titre" (KERMOAL, François, "Presse musicale. Les magazines sont tombés sur un rock", *Décisions Medias*, n° 21, février 1991, p. 26). De plus, la phrase suivante figure à la manière d'une devise, dans *Les Inrockuptibles*, pendant des années (du n° 13 d'octobre-novembre 1988 au n° 22 de la nouvelle série hebdomadaire, 23 août-5 septembre 1995), en tête de l'ours\* puis en bas du sommaire : "Trop de couleur distrait le spectateur - Jacques Tati".

<sup>247</sup>Il destine son périodique à "l'homme [qui n'est pas la] victime consentante et passive d'un *merchandising* [...] qui le soumet et le fait se fondre dans une masse d'individus incapables de prendre en mains leur destinée", raison pour laquelle il a "choisi (au lieu d'utiliser la couleur, de jouer la facilité c'est-à-dire) de l'imprimer en noir et blanc" (HIDALGO, Fred, "Paroles et musiques de l'espace francophone" [éditorial], *Chorus*, n° 1, octobre-novembre-décembre 1992, p. 5).

artistiques<sup>248</sup>. Nous voici de nouveau en face de deux conceptions divergentes, l'une, proclamée, se rattachant à des préoccupations éthiques, l'autre, moins mise en avant mais très agissante, relevant de contraintes budgétaires. On peut penser que ce double discours est un simple mensonge (on masque<sup>249</sup> les rouages économiques réels sous le fard flatteur de l'éthique professionnelle). Mais une telle interprétation serait probablement simpliste. Car les deux impératifs semblent coexister de façon plus complexe ; par exemple, la signification éthique de la couleur semble être bel et bien perçue par les lecteurs de *Chorus*<sup>250</sup>. S'il faut être conscient des causes économiques, il ne faut donc pas, pour autant, écarter sans examen les explications d'un autre ordre. C'est dans le rapport complexe des unes aux autres que se trouve sans doute la vérité, et cela est vrai non seulement pour l'aspect matériel des magazines mais pour les autres domaines de leur fonctionnement, comme celui de l'indépendance critique que nous avons évoquée plus haut ou pour ceux que nous allons étudier à présent.

Les éditeurs cherchent à réduire également le coût de la distribution. Ainsi, les magazines évitent généralement de se promouvoir à grands frais : ils se contentent, dans la plupart des cas, d'affichettes dans les points de vente, et même cela n'est ni systématique ni très abondant. Par exemple, la promotion de *Best* en 1979 repose sur "des opérations ponctuelles sur la province essentiellement, des patronages de concerts par exemple, quelques messages radio, mais pas d'affichettes point de vente car rue d'Antin, on ne croit pas du tout à leur efficacité"<sup>251</sup>. Dans le même temps, *Rock & folk* ou *Diapason* utilisent au contraire beaucoup ce moyen de publicité<sup>252</sup>,

---

<sup>248</sup>Dans son étude sur les trois magazines traitant de jazz, Joël Boqué réfléchit au fait que les seules photos en couleurs sont celles des "unes" (premières pages de couverture) : il cite d'une part un communiqué (en février 1995) de Piernaz, directeur de rédaction de *Jazzman*, pour qui le noir et le blanc sont les "couleurs basiques du jazz" ; d'autre part il considère que ces "clichés de qualité [...] ne sont pas sans rappeler l'esthétique noir et blanc des années cinquante, heure de gloire du *be bop*" (*Sémiologie de la presse magazine jazz en France. Jazz hot, Jazzman, Jazz magazine, maîtrise*, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, p. 39-40).

<sup>249</sup>A ce titre, le réalisme affiché d'Anne Rey est assez surprenant. A propos de la rentabilité des photos originales (*cf. supra*, chapitre 3, note 23), elle conclut : "Mais nous ne sommes pas riches et il est très difficile, pour nous, de nous maintenir à ce niveau de qualité" (NADDEO, Isabelle, *op. cit.*, p. 26).

<sup>250</sup>Un lecteur de *Chorus*, Jacques Gandon, écrit par exemple : "moi qui m'étais tristement résigné à ne plus lire *Paroles et musique*, tant les derniers numéros me semblaient englués dans un luxe quadrichromique et superficiel" ("Courrier des lecteurs", *Chorus*, n° 2, janvier-février-mars 1993, p. 8).

<sup>251</sup>AMMAR, Alain, "La Presse de la musique : y aurait-il trop de chefs d'orchestre ?", *Le Journal de la presse*, n° 51, 9-22 avril 1979, p. 17.

<sup>252</sup>*Ibid.*, p. 16-17.

alors que *Le Monde de la musique*, pour annoncer son premier numéro en 1978, s'est contenté d'annonces - gratuites - dans les deux périodiques qui financent sa création, *Le Monde* et *Télérama*, réduisant ainsi au minimum les frais promotionnels du lancement<sup>253</sup>. En 1982, Sergio Segalini déclare lui aussi très nettement qu'il économise sur la promotion d'*Opéra international* : "Nous n'avons pas les moyens de faire de la promotion"<sup>254</sup>.

Les éditeurs gèrent également la diffusion\* des exemplaires au plus près, préférant généralement se fier aux statistiques des N.M.P.P.<sup>255</sup> ou aux rapports des dépositaires plutôt que de financer une équipe de vente : même *Rock & folk* en plein essor recule devant cette dépense<sup>256</sup>, cependant que *Le Monde de la musique* est heureux de bénéficier gratuitement de ce service<sup>257</sup>. En 1982, Georges Cherière affirme : "Nous sommes les seuls sur le marché à travailler avec un réseau d'inspecteurs de ventes qui sillonnent la France pour veiller aux intérêts de *Diapason*"<sup>258</sup>. Il peut

---

<sup>253</sup>"Le mensuel n'a pratiquement pas bénéficié de budget de promotion, si ce n'est de la publicité dans *Le Monde* et dans *Télérama*, et de quelques affichettes point de vente" (s. n., "L'Étonnante réussite du *Monde de la musique*", *Le Journal de la presse*, n° 38, 9-22 octobre 1978, p. 2).

<sup>254</sup>NADDEO, Isabelle, *op. cit.*, p. 24.

<sup>255</sup>Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne. Cette association de coopératives d'éditeurs se charge de l'acheminement des périodiques sur les points de vente en échange d'un pourcentage sur les ventes, et à condition que le périodique satisfasse à certaines conditions telles que l'inscription auprès de la Commission Paritaire des Publications et Agences de Presse ou une périodicité minimale trimestrielle (cf. GUERY, Louis, LEBEDEL, Pierre, *Comment créer et animer une publication*, Paris, Presse et formation, éditions du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes, 2/1990, p. 87). Elle ne rencontre qu'une faible concurrence, celle des M.L.P. (Messageries Lyonnaises de Presse), sur lesquelles on trouvera des données dans FALCAND, Didier, "Les MLP partent à la conquête de nouvelles parts de marché", *L'Echo de la presse*, n° 48, février 1994, p. 40. Les N.M.P.P., ainsi presque en situation de monopole, publient annuellement des statistiques de diffusion\*.

<sup>256</sup>En 1979, Robert Baudelet, directeur de la publication, déclare en effet : "Bien que *Rock & folk* se porte bien, nous n'avons pas les moyens de nous payer une équipe de vente [...], c'est pourquoi à partir des statistiques NMPP et des suggestions des dépositaires dont je tiens très largement compte, j'arrive à régler très serré, quitte, parfois, à manquer de papier" (AMMAR, Alain, "La Presse de la musique : y aurait-il trop de chefs d'orchestre ?", *Le Journal de la presse*, n° 51, 9-22 avril 1979, p. 16).

<sup>257</sup>"En fait, c'est vrai que nous devons beaucoup plus que cela au *Monde* et à *Télérama*. Hormis notre existence, c'est par exemple l'équipe de M. Desclos qui assure le réglage, l'inspection du titre dans le Réseau et à l'étranger : point capital car notre journal est essentiellement un journal de kiosque", déclare en 1979 Francis Mayor, alors rédacteur en chef du *Monde de la musique* (*ibid.*, p. 18).

<sup>258</sup>NADDEO, Isabelle, *op. cit.*, p. 2

même arriver, comme dans le cas particulier de *L'Avant-scène opéra*<sup>259</sup>, que le magazine décide de monter son propre réseau de distribution pour réaliser des économies<sup>260</sup>.

En somme, parmi les trois principaux postes de dépense d'un magazine ou d'un périodique (rédaction, fabrication, diffusion), les deux derniers sont gérés de façon très stricte dans l'idée permanente de réduire les coûts. Les caractéristiques des magazines naissants ou des fanzines\*, telles que nous avons pu les énumérer au chapitre précédent (faibles tirages\*, diffusion chez les disquaires et sur les lieux de concerts, périodicité large) sont donc bien à comprendre comme des choix de moindre coût. En fait, l'accession de certains fanzines\* au statut économique de "presse éditeur" correspond au moment où ils peuvent se permettre dans ces deux domaines des investissements qui, pour être relativement faibles, n'en sont pas moins réels. Il faut donc remettre en perspective la faiblesse économique de la presse musicale telle qu'elle a été délimitée dans notre premier chapitre : ce sont malgré tout des publications qui ont accédé au seuil de la viabilité économique, même si cette viabilité est extrêmement fragile et si d'innombrables tentatives de création de magazines dans ce domaine ont rapidement échoué.

Pourtant, ce sont les économies de personnel qui ont sur la presse musicale les conséquences les plus considérables. Les organes de presse musicale sont généralement produits par très peu de journalistes salariés. Chaque publication compte quelques membres permanents, dont tous ne sont d'ailleurs pas employés à plein temps. L'ensemble du numéro est donc essentiellement rédigé par des pigistes\*. Cette forme de travail correspond à une économie sur les coûts puisque la rémunération

---

<sup>259</sup>*L'Avant-scène opéra* est une collection en même temps qu'un périodique, car l'actualité n'est pas toujours prise en compte, le thématisme des numéros impliquant d'autres bizarreries : par exemple, il n'existe aucune équipe rédactionnelle permanente, et les anciens numéros sont autant vendus que les récents (*ibid.*, p. 25).

<sup>260</sup>"Nous avons été distribués par les NMPP jusqu'au début de 1980. [...] Pour une mise en vente de 2000 numéros, nous avons environ 70% d'invendus [...] bien trop abîmés pour que nous puissions espérer les réinjecter sur le marché. Nous avons donc [...] mis sur pied un réseau de librairies et points de vente de presse que nous servons nous-mêmes [...]. En compensation [...], nous devons effectuer un peu plus de comptabilité, mais je préfère cela", déclare Christian Dupeyron, fondateur de *L'Avant-scène opéra* (*ibid.*).

du pigiste\* est faible ou nulle<sup>261</sup> et qu'elle est irrégulière, l'éditeur n'achetant que le travail dont il a strictement besoin. Voilà pourquoi la rédaction est dans la presse musicale ce qui coûte le moins cher à l'éditeur. Mais il faut bien prendre conscience des conséquences, pour la presse musicale, de ce type d'organisation du travail. Car travailler à la pige c'est, bien sûr, accepter une rémunération faible et même parfois aléatoire, puisque certains travaux peuvent ne pas être publiés<sup>262</sup>. C'est aussi n'avoir pas de revenu régulier. C'est par conséquent ne pas travailler pour un journal unique et ne pas être seulement journaliste mais avoir d'autres activités professionnelles.

On peut donc penser qu'il s'agit d'une main-d'oeuvre mal intégrée : le journaliste ne saurait s'identifier au titre pour lequel il travaille, ni, inversement, le journal développer son identité à travers une équipe régulière de journalistes ; et le journaliste ne peut non plus assumer pleinement les intérêts de la presse musicale, car il est pris dans un ensemble d'autres activités professionnelles, souvent liées à la musique, avec les intérêts différents voire opposés qu'elles peuvent mettre en jeu<sup>263</sup>. Mais en même temps, cela contribue à mêler la presse musicale avec les autres activités économiques de la musique : si les journalistes ne sont pas seulement journalistes mais aussi acteurs, à d'autres titres, de la vie musicale, la presse à son tour peut être un acteur impliqué dans la vie musicale, de façon latente. Nous développons les conséquences de cet état de choses dans les prochains chapitres.

Afin de récapituler ces considérations sur les budgets des magazines musicaux, voici une déclaration de Robert Baudalet qui reprend beaucoup des points que nous venons d'évoquer et montre combien ils sont liés entre eux. Ces phrases sont d'autant plus révélatrices qu'elles émanent

---

<sup>261</sup>En presse de jazz, les journalistes ont longtemps été bénévoles (*Jazz hot* rémunérant ses journalistes seulement depuis 1980, par exemple), mais ils sont maintenant payés 250 francs pour un feuillet (1500 signes) (entretiens avec Arnaud Merlin, le 24 septembre 1997 et avec Anne Legrand, le 3 septembre 1997). François Lafon, l'un des rédacteurs en chef du *Monde de la musique* (partie "magazine"), parle d'une rémunération de 300 francs par feuillet pour les critiques d'enregistrement (entretien du 21 avril 1998). Pour les pigistes\* travaillant sur le rock, la rémunération dépend beaucoup de la prospérité du titre. Elle peut être de 200 francs le feuillet (en une\* d'édition locale du *Dauphiné libéré*) ou de 1000 francs pour une *interview* - quelle que soit la longueur - dans *Ride on* (magazine destiné aux *surfers* qui traite essentiellement de musique). Mais elle est souvent nulle - même dans des magazines qui commencent à prendre de l'importance, comme *Magic !* après deux ans de parution : les journalistes reçoivent alors, en échange de leur travail, des enregistrements ou des places de concerts que les services de presse des maisons de production ou des labels\* ont offerts aux éditeurs (entretien avec Olivier Julien, le 14 juin 1998).

<sup>262</sup>*Le Monde de la musique* paye cependant parfois à demi-tarif des travaux non publiés (il les paye même entièrement quand il s'agit de travaux courts) selon François Lafon (entretien cité).

<sup>263</sup>Nous donnerons quelques exemples de cet aspect du métier de critique dans le chapitre 5 (*cf. infra*, p. 141-143).

du directeur de publication de *Rock & folk* - dont nous avons vu le rôle de premier plan dans la presse musicale française - et qu'elles ont été prononcées un peu avant l'apogée économique du magazine.

"Nous bénéficions d'une structure très légère : quelques permanents et de nombreux pigistes\*. De plus notre budget a été très étudié et reste suivi en permanence afin que tous frais compris, un exemplaire ne nous revienne pas à plus de 4 francs alors que nous le vendons 7 francs. Quant à la pagination, chaque numéro comprend en moyenne 100 pages de rédactionnel et 60 pages de publicité, ce qui équilibre les recettes entre 50 % de publicité et 50 % de vente au numéro et d'abonnements (environ 2800). Ce n'est pas un titre qui se prête à l'abonnement car notre public est jeune et préfère se le procurer chez notre marchand de journaux. Et puis, nous arrivons à fidéliser de nombreux lecteurs, il n'est donc pas indispensable de dépenser des fortunes pour des mailings."<sup>264</sup>

Mais ce statut particulier de la main d'oeuvre n'est pas la seule conséquence de l'étroitesse des ressources dans le secteur de la presse musicale. En réalité, le contenu de la presse, tel qu'il a été décrit plus haut<sup>265</sup> résulte lui aussi de la réduction des coûts. Ainsi, nous avons vu l'importance des pages critiques dans la troisième partie et la grande place accordée aux *interviews* dans la deuxième partie, celle que l'on appelle partie "magazine". Or l'*interview* et la critique sont précisément des genres journalistiques peu chers, en particulier si on les compare avec le reportage : ce dernier exige un déplacement du journaliste, ce qui signifie qu'il faut lui payer voyage et séjour en plus de la rémunération de son travail<sup>266</sup>. Le problème se résout parfois de la façon que nous avons suggérée plus haut : ce n'est pas l'éditeur qui assume ces frais mais la maison de production ou l'organisateur de la manifestation concernée. Ce fonctionnement légèrement scabreux, puisque c'est alors en partie le vendeur qui rémunère le critique, est en fait tout à fait général et ne se restreint pas au reportage. Il s'applique également à l'organisation des *interviews* et des critiques d'enregistrements, qui se déroulent d'une façon tout à fait normalisée et n'impliquent aucun frais pour l'éditeur du magazine. Encore une fois, il y a une grande distance entre l'image que les journalistes aiment, ou aimaient, à renvoyer de leur métier de critique et la réalité dont nous cherchons ici à rendre compte. Les souvenirs d'un François Postif (*Jazz hot*), ou d'un Philippe Manoeuvre (*Rock & folk*), par exemple,

---

<sup>264</sup>AMMAR, Alain, "La Presse de la musique : y aurait-il trop de chefs d'orchestre ?", *Le Journal de la presse*, n° 51, 9-22 avril 1979, p. 16.

<sup>265</sup>Cf. *supra*, p. 81-85.

<sup>266</sup>Catherine Le Brun fait remarquer que "[la] part [des reportages] diminue dans les deux revues [*Rock & folk* et *Best*] à partir de 1983" entre autres parce qu'ils se trouvent "dans des situations financières instables à partir de 1984-1985, si bien qu'il leur devient difficile d'investir dans la réalisation des reportages" (*op. cit.*, p. 51-52).

parent le genre de l'*interview* d'un prestige certain. Pour le premier, elle est le seul genre journalistique valable en matière de musique<sup>267</sup> ; il la voit comme un moment naturel d'intimité ou de complicité avec des artistes que l'on a croisés presque par chance, sans préméditation. Voici comment il présente ses débuts de journaliste :

"Et puis, je me suis rendu, sans trop savoir pourquoi, au premier Festival de Jazz de Cannes, en 1958. Là, dans une ambiance assez délirante, je me suis assis avec Donald Byrd, Doug Watkins, Arthur Taylor pour bavarder. Ce furent là mes trois premières interviews publiées."<sup>268</sup>

Quant à Philippe Manoeuvre, l'*interview* représente plutôt pour lui une odyssée, qu'elle se déroule réellement en terre étrangère, mêlant le voyage à l'héroïsme<sup>269</sup> ; ou qu'elle résulte d'une série de combats commençant dans les bureaux de la rédaction<sup>270</sup> et se prolongeant à proximité de l'artiste<sup>271</sup>. Or, de nos jours, le journaliste qui réalise une *interview* ne recourt ni à la chance ni à sa combativité personnelle. Ce sont les instances vendeuses (les producteurs des artistes et des enregistrements) qui, conformément à leur intérêt mercantile le plus strict, organisent les rencontres, en contactant les magazines pour leur signaler la présence de l'artiste ou du groupe et en fixant un rendez-vous au moyen d'un communiqué. Il n'y a donc pas d'élément de surprise ou d'improvisation, et les rendez-vous se succèdent de demi-heure en demi-heure dans un hall d'hôtel<sup>272</sup> : les *interviews*

<sup>267</sup>Philippe Koechlin, décrivant *Jazz hot* à la fin des années cinquante, remarque que "François Postif voulait toujours plus d'interviews : 'Le reste c'est du bla-bla'" (*Mémoires de rock et de folk*, s. l., Editions Mentha, 1992, p. 20).

<sup>268</sup>POSTIF, François, *Les Grandes interviews de Jazz hot*, Paris, Editions de l'Instant, 1989, p. 9.

<sup>269</sup>Un voyage sur la côte est des Etats-Unis, raconté dans toutes ses péripéties épiques, se solde par une victoire journalistique glorieusement proclamée : "En quatre mois, j'ai interviewé dix de mes héros. Johnny Winter, Status Quo, Chicago, Rod Stewart, Freddie King, Mott The Hoople" (MANOEUVRE, Philippe, *op. cit.*, p. 109).

<sup>270</sup>Désirant "faire Lou Reed", Philippe Manoeuvre note que "l'attribution d'un sujet était alors une affaire de haute diplomatie. La vieille garde critique, souvent, se voyait dépossédée de ses sujets fétiches par les jeunes turcs. Benain aurait pu écrire un dictionnaire sur Brian Ferry. Moi c'était Lou Reed" (*ibid.*, 2/Librairie Générale française, 1986, p. 118).

<sup>271</sup>Lorsque Philippe Manoeuvre suit la tournée de Lou Reed, il ne réussit qu'à assister aux concerts et à voyager dans le bus des musiciens, mais n'obtient jamais, malgré ses demandes réitérées, une *interview* de l'artiste (*ibid.*, p. 122).

<sup>272</sup>MERLIN, Arnaud, entretien cité. La démarche est la même en dehors du jazz : "Pour une première rencontre, on rêvait d'autre chose. Autre chose que le salon rose bonbon d'un luxueux hôtel d'Hollywood. Autre chose que cette journée [...] qui verra des journalistes du monde entier se relayer devant le canapé ventripotent sur lequel les lézards tatoués de Red Hot Chili Peppers sont écroulés, incapables d'apporter le moindre piment à l'accablant rituel promotionnel. On rêvait d'un peu d'intimité, de quelque chose de particulier [...]. Mais voilà : [...] les Red Hot Chili Peppers ne parlent plus sans la bénédiction de leur maison de disques, sans la protection rapprochée de leur attachée de presse. [...] Les grosses compagnies discographiques ont désormais cette propension sinistre à vouloir contrôler le moindre détail de ces rencontres qui ne présentent plus, dès lors, ni spécificité ni magie. [...] Selon un rite misérable qui nous donnera fortement envie de chanter le *Au suivant !* de Brel [...], il faudra donc profiter au mieux des quarante minutes généreusement allouées, coincées entre le temps d'audience d'un drolatique collègue français et d'une journaliste allemande surexcitée" (TELLIER, Emmanuel, "Bête à part", *Les Inrockuptibles*, 24 octobre 1995, p. 36).

sont en réalité des rencontres entièrement planifiées conformément aux directives des maisons de disques. Celles-ci sont également partie prenantes dans les critiques de disques, puisque elles informent les magazines<sup>273</sup> de ceux qu'elles s'apprêtent à mettre en vente et que c'est à leur service de presse que s'adressent les rédactions\* pour obtenir un exemplaire de ceux qu'elles décident de critiquer. Les maisons de disques financent donc, en quelque sorte, le coût de l'information, puisque le magazine n'a pas à enquêter (le modèle archétypique du journalisme étant celui de l'"enquête" ou de l'"investigation") sur les parutions phonographiques ou les nouveautés musicales, qui, au contraire, viennent à lui, par l'intermédiaire nécessairement déformant des maisons de production. On voit bien à quel point il s'agit d'un journalisme particulier, où la liberté d'information consiste bien plus à accepter ou refuser de traiter les sujets ainsi offerts qu'à lever le voile sur des vérités cachées. Là encore, il y a conflit entre deux règles : l'idéal du critique et la rationalité économique. Jusqu'à quel point ce conflit est-il négocié et dans quelle mesure la liberté critique est-elle préservée dans de telles circonstances ?

Si l'on résume ce qui vient d'être dit, la question de l'indépendance se pose donc déjà de deux façons : dans le rapport avec les annonceurs d'une part, dans l'absence d'autonomie du personnel au sein du monde musical d'autre part. Or on la rencontre encore sur un troisième plan : celui des capitaux en jeu. Car les éditeurs de la presse musicale appartiennent parfois, et de plus en plus, à des groupes qui ont d'autres activités.

### 3. La dépendance financière

Dans ce domaine encore, il y a discordance entre l'idéal et la réalité récente. D'un côté, on trouve la figure emblématique du petit éditeur indépendant, créant son magazine avec de faibles moyens, un investissement insignifiant, et réussissant à le faire croître sans appel à des capitaux extérieurs, par la simple augmentation du nombre des lecteurs. C'est cet idéal qui explique l'insistance de Philippe Koechlin sur la pauvreté enthousiaste qui règne au "pavillon du 14 rue

---

<sup>273</sup>Par l'intermédiaire de "feuilles d'info[r]mation[s]" ou "avis de commercialisation" qui prennent parfois l'aspect de petits bulletins mensuels. Cf. des exemples en annexe.

Chaptal<sup>274</sup>, où l'on rédige *Jazz hot*, et sa complaisance à évoquer les moyens de fortune employés pour vendre les premiers numéros de *Rock & folk*<sup>275</sup>. C'est aussi lui qui motive les "success stories" sans cesse recommencées parlant d'étudiants qui décident un beau jour, sans expérience ni argent, de créer un magazine de musique et qui en font en quelques années l'un des plus importants du marché<sup>276</sup>. C'est encore lui qui alimente la fierté d'un Georges Cherière - à la tête de *Diapason* - triomphant en 1982 des attaques de deux titres concurrents fondés quatre ans plus tôt par deux "mastodontes"<sup>277</sup> de l'édition. C'est lui, enfin, que l'on devine à travers le nom donné à certaines sociétés ("Les Editions Indépendantes" pour *Les Inrockuptibles*, "Freeway" pour *Rock sound*).

Mais la réalité s'est faite tout autre au fil des ans : en cette dernière décennie du vingtième siècle<sup>278</sup>, de plus en plus de magazines musicaux sont édités par des groupes, le plus considérable étant l'espèce de figure de proue qu'a longtemps été *Rock & folk*, repris par les éditions Larivière en mars 1990<sup>279</sup>. Mais avant lui, beaucoup de magazines d'abord indépendants avaient déjà été rachetés, quand la précarité financière que nous avons décrite plus haut était devenue trop grande.

---

<sup>274</sup>A ce lieu qui "devrait être classé monument historique" (KOECHLIN, Philippe, *op. cit.*, p. 19), l'auteur consacre deux chapitres ("Chaptal", *ibid.*, p. 18-22 et "Chaptal 2", *ibid.*, p. 66-69) où la décrépitude des locaux est l'objet d'une certaine fierté amusée ("inutile et immuable, une contrebasse humide et décomposée trônait à l'écart", *ibid.*, p. 20) de même que l'aspect résolument bohème de ceux que l'on y croise, que ce soit "un jeune Chinois qui se fait appeler Mao lancé dans un solo de cuillers sur le coin de la table", "un baba de passage [qui] range son sac de couchage" ou "l'ami de Françoise S. [qui] débarque avec un fromage qu'il a fabriqué", si bien que "la petite salle de rédaction prend des allures de cabine à la Marx Brothers" (*ibid.*, p. 66-67).

<sup>275</sup>Après l'évocation du colportage et des négociations avec les kiosquiers, Philippe Koechlin marque ses distances avec le fonctionnement ordinaire des entreprises : "Après, détente. [...] Il faut danser. Big Boss Woman [qui dirige l'équipe des vendeurs] [...] nous prie, Jean Tronchet et moi, de participer à la fête. Il ne faut pas nous comporter comme des patrons distants, nous sommes en famille."

<sup>276</sup>C'est le cas des *Inrockuptibles*, Arnaud Deverre et Christian Fevret l'ayant créé quand ils étaient étudiants, sans local "avec l'argent de [la grand-mère de Christian] pour les premiers numéros" (GUILLAUMOT, Stéphane, "La Presse Indie", *Jellyfish*, n° 3, juillet-août 1995, p. "presse 2") ; ou de *L'Indic*, "parti d'un projet universitaire" mené à bien par deux étudiants de Nancy, qui ont "tout découvert sur le tas" (*ibid.*, p. "presse 5").

<sup>277</sup>Le mot est de Georges Cherière quand il évoque la création, en 1978, du *Monde de la musique* et de *Musiques* par "deux grands groupes de presse" (*Le Monde* et *Télérama* financèrent l'un, *Le Point* l'autre). Dans ce récit transparait une teinte d'ironie à l'égard de "tout cet argent, tous ces millions qui ont été investis en publicité" et de ces arrogants concurrents "qui entendaient se partager l'Olympe". *Diapason* existait alors depuis longtemps et devait sortir bizarrement renforcé de cette conjoncture menaçante. Voici la façon dont Georges Cherière formule ce fait : "Et nous, les petits, dans tout cela, que devenions-nous ? [...] Nous avons [...] bénéficié de la fidélité de nos lecteurs et de nos annonceurs. Notre travail de fourmi portait enfin ses fruits" (NADDEO, Isabelle, *op. cit.*, p. 22).

<sup>278</sup>En 1991 on peut encore écrire : "Toujours animée - à l'exception de *Rock & folk* - par de petits éditeurs indépendants qui doivent rendre des comptes précis à leurs banquiers et disposent de peu de moyens pour investir en promotion, la presse rock est encore l'une des rares à défier les lois du marché" (KERMOAL, François, *op. cit.*, p. 26).

<sup>279</sup>LATIL, Philippe, "La Presse rock entonne-t-elle son 'Te Deum' ?", *CB News*, n° 163, 2 avril 1990, p. 36.

Ainsi Loft (en 1982)<sup>280</sup>, puis la S.A.G.E.M. (en 1994)<sup>281</sup> rachètent *Le Monde de la musique*, les Editions Mondiales détenant, depuis 1983, *Diapason*, mais aussi *Harmonie* à partir de 1984 et faisant fusionner les deux périodiques en 1985<sup>282</sup>. On est tenté de penser qu'une publication en difficulté ait à choisir entre le rachat ou la disparition : *Best*, après un parcours similaire à celui de *Rock & folk* aurait peut-être continué à paraître<sup>283</sup> si un groupe l'avait pris en main comme son concurrent. Pourtant le rachat n'évite pas toujours la disparition ; on a pu le constater avec *Paroles et musique*, dont le groupe Evénement du Jeudi devient propriétaire en octobre 1988<sup>284</sup> et qui disparaît cependant, peu après un projet de participation majoritaire du groupe Europe 1 Communication<sup>285</sup> en 1990.

Ainsi, que ce soit par ces rachats, qui se sont beaucoup produits, on le voit, à partir des années quatre-vingt, ou que ce soit la situation originelle du magazine (comme pour *Jazz magazine* édité dès sa naissance par Filipacchi, promis, comme éditeur, à l'avenir que l'on sait), on aboutit, à la fin du vingtième siècle, à une certaine concentration de capitaux dans l'édition de presse musicale. Or l'identité des repreneurs mérite qu'on s'y arrête. En effet, ce sont le plus souvent - il n'y a rien là de surprenant - de gros éditeurs de périodiques qui font des bénéfices par d'autres titres. Ce qui est plus révélateur, c'est qu'il s'agit fréquemment de périodiques de loisir : Loft, par exemple, est un groupe créé par Bernard Loiseau en 1982 et dont "la vocation devait résolument se situer dans l'édition de magazines de loisirs et de culture"<sup>286</sup>. Quant aux éditions Larivière, présidées par Patrick Casanovas, ce sont elles qui font paraître *Moto-revue*, *Moto verte*, *Aviation magazine*, *Caravane magazine* et *Le Quotidien du tourisme*<sup>287</sup>. Freeway, qui publie *Rock sound*, possède également les titres *Biker* et *Rallye magazine*. Ce sont aussi parfois des éditeurs de presse d'informations générales

---

<sup>280</sup>BRAULT, Christine, *op. cit.*, p. 46.

<sup>281</sup>MERLIN, Arnaud, entretien cité.

<sup>282</sup>BRAULT, Christine, *op. cit.*, p. 46.

<sup>283</sup>*Best* dépose le bilan en 1995 (BRANCHU, Marc, "La Presse rock en manque d'idoles", *Décisions Medias*, n° 85, décembre 1996-janvier 1997, p. 28).

<sup>284</sup>BRAULT, Christine, *op. cit.*, p. 47.

<sup>285</sup>S. n., "Paroles & musique : Europe 1 s'allie à L'Evénement", *CB News*, n° 164, 9 avril 1990, p. 10.

<sup>286</sup>Cité par CAMPENON, Thierry, *Le Monde de la musique Télérama. Dépouillement - évolution - analyse. N° 1 à 100*, maîtrise, U.F.R. de Musique et Musicologie, Université de Paris IV, 1988, p. 21.

<sup>287</sup>LATIL, Philippe, *op. cit.*, p. 36 et BRANCHU, Marc, *op. cit.*, p. 28.

comme Hachette ou le groupe Événement du jeudi. Finalement, cette concentration, qui s'est accélérée à la fin du siècle, ne joue donc pas dans le sens d'une spécificité de la presse musicale, ni de son assimilation à une presse artistique et critique. Au contraire, cette presse est gérée de plus en plus comme la presse des loisirs, à laquelle on tend à l'assimiler<sup>288</sup>. Ce qui revient à dire, encore une fois, que la musique est, dans ce cadre, étroitement associée à des démarches d'achat et de vente, donc de consommation. Il existe cependant des cas un peu différents, où la concentration regroupe plusieurs organes musicaux. Plus souvent valable dans la presse consacrée aux équipements musicaux ou aux instruments, cette règle s'est pourtant appliquée à quelques cas dans la presse grand public : ainsi, c'est l'équipe de *Rock sound* qui crée *Groove* puis *Trax* en 1997, tandis que Paul Putti dirige diverses publications consacrées au rock<sup>289</sup> ; quant au *Monde de la musique*, il est associé à d'autres magazines musicaux, aussi bien entre les mains de Bernard Loiseau<sup>290</sup> qu'après le rachat de la S.A.G.E.M., déjà alors en possession de Radio Classique. Mentionnons enfin un autre type d'association de capitaux extérieurs avec le cas de *Chorus*, soutenu par l'association Chorus des Hauts-de-Seine.

La presse musicale semble donc dessiner à plaisir toutes les figures de la dépendance. Non seulement elle serait peu influente, puisque peu lue, mais encore elle serait, à l'inverse, très influencée. A quel titre alors prendre en compte ce qu'elle dit de la musique ? Pourquoi vouloir analyser ses propos, qui paraissent entachés d'invalidité de toutes les façons imaginables ? Il n'y aurait pas beaucoup à forcer le trait pour voir cette presse comme une création de passionnés, désormais vendue à des entreprises mues par les seuls impératifs du profit. Elle masquerait simplement cette contrainte sous la bannière d'idéaux déçus mais obstinément réaffirmés, contre toute vérité. En réalité, une telle interprétation des faits doit être mise en doute pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il faut se demander si la presse musicale ne joue pas, même d'un strict point

---

<sup>288</sup>Cela est à rapprocher du fait qu'un magazine comme *Ride on*, destiné à ceux qui pratiquent le surf, traite surtout de musique (JULIEN, Olivier, entretien cité). Voir aussi le classement du S.J.T.I. (cf. *supra*, p. 37).

<sup>289</sup>En janvier 1990, Christine Brault (*op. cit.*, p. 48) parle du "groupe de presse de Paul Putti" ; celui-ci a en effet, dans les années quatre-vingt, édité *Rock en stock* (1977-1984), *Photo rock* (1984-1990), *Rock news* (1985-1989) et *Rock stars* (1979-1988). Paul Putti lance en 1984 *Hard rock magazine*, le seul à notre connaissance qui paraisse encore après 1990.

<sup>290</sup>Loft est aussi l'éditeur de *Guitare et claviers* (devenu *Guitare magazine*) et de *Claviers magazine*.

de vue économique, un rôle particulier et nécessaire, qui lui garantit une marge de liberté, malgré des rapports de forces économiques largement défavorables.

#### 4. Le rôle publicitaire et promotionnel<sup>291</sup>

La communication à but promotionnel des maisons de disques repose sur l'emploi de l'ensemble des médias. Les plus diffusés étant aussi les plus généralistes, ils ne sont pas nécessairement adaptés à toutes les stratégies. C'est ce que Catherine Chocron explique en ce qui concerne le rock :

"Traditionnellement, la promotion d'un album s'appuie sur quatre axes : la presse, la radio, la télévision et les concerts (le *live*) [...]. La promotion du rock se construit donc sur des médias spécialisés, les médias généralistes entrent en scène une fois que le disque est lancé et que les ventes atteignent un niveau satisfaisant [...]. Les publicités télévisuelles peuvent intervenir occasionnellement de façon très ciblée : sur M6 ou MCM essentiellement, intercalées entre les programmes rock des chaînes. Le recours au spot TV, de coût élevé, ne concerne que des groupes ayant une notoriété suffisante pour garantir un niveau de ventes permettant la rentabilité de l'opération, ou encore des compilations pour lesquelles la prise de risque est minimum."<sup>292</sup>

La presse musicale serait donc un de ces médias spécialisés qui interviennent au début d'une campagne promotionnelle, représentant un risque moindre puisque sa faible audience l'empêche de faire payer très cher la publication d'annonces. Il s'agit d'une répartition des rôles entre les différents diffuseurs d'annonces publicitaires pour des enregistrements. Comme le nombre de ces diffuseurs s'est beaucoup accru dans les années quatre-vingt<sup>293</sup>, la presse musicale aurait pu être menacée<sup>294</sup> : elle était seule, jusque-là, à jouer ce rôle<sup>295</sup>. Les annonceurs, cependant, l'ont utilisée autrement

---

<sup>291</sup>La publicité consiste à payer pour que soit diffusée une annonce ; la promotion vise plus généralement à faire connaître l'existence d'un produit en obtenant des médias ou des distributeurs qu'ils lui consacrent de la place (article, *interview*, mention dans une émission de télévision, mise en évidence dans les rayonnages d'un disquaire, etc.). C'est ainsi que les concerts d'un artiste sont considérés par les producteurs de phonogrammes comme des opérations promotionnelles pour ses enregistrements.

<sup>292</sup>CHOCRON, Catherine, "Les Enjeux économiques du rock", GOURDON, Anne-Marie (dir.), *Le Rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1994, p. 131-132.

<sup>293</sup>Deux faits nouveaux ont bouleversé ce domaine : l'apparition des radios privées sur la bande FM en 1981 et l'autorisation de diffuser à la télévision des messages publicitaires pour des phonogrammes en 1988 (*ibid.*, p. 129).

<sup>294</sup>Par exemple, pour Christine Brault, "le développement des pages musicales dans l'ensemble de la presse quotidienne et magazine et l'essor des radios FM", dans les années quatre-vingt, constituaient une nette augmentation de la concurrence pour la "presse rock" (*op. cit.*, p. 43).

<sup>295</sup>Cette situation ne se limitait pas au rock. Les publicités pour des phonogrammes ont été une importante ressource pour Georges Cherièr dès les débuts de *Diapason* dans les années cinquante, au point qu'il modifia l'intention générale de son magazine, devenu "la revue du disque microsillon" pour mieux bénéficier des contrats de publicité qu'il pouvait passer avec La Voix de son Maître, Erato ou Pathé Marconi (NADDEO, Isabelle, *op. cit.*, p. 22).

désormais, comme un élément peu coûteux, touchant un public petit mais indispensable<sup>296</sup>. Elle a, de ce fait, non pas perdu mais modifié sa place : elle serait devenue pour les vendeurs de produits musicaux un relais à mi-chemin des organes confidentiels (comme les fanzines\*) et des médias dits généralistes.

"Les équipes de promotion tentent dans un premier temps d'insérer le nouveau titre sur la *play list* des radios FM rock de Paris et de province [...]. Parallèlement, un travail s'effectue au niveau de la presse spécialisée : les *fanzines*, les magazines de rock (*Best*, *Les Inrockuptibles*, *Rock & folk*, les magazines de hard rock). Enfin, la promotion consiste à obtenir un écho dans les rubriques spécialisées des médias généralistes, hebdomadaires et quotidiens pour la presse écrite, émissions du soir sur les radios périphériques."<sup>297</sup>

On voit bien que cette place doit être remplie, dans l'intérêt des annonceurs, ce qui constitue le seul atout économique de la presse musicale face à eux. Cette presse est alors à peu près dans la même situation que certains magazines traitant des appareils musicaux<sup>298</sup>. Dès lors, elle est un partenaire nécessaire, et peut ainsi conserver un rôle et une influence indépendamment des directives qui seraient celles des maisons de disques et de tous les vendeurs de biens musicaux. Le rapport de force économique entre maisons de disques et magazines musicaux est ainsi rééquilibré : si les seconds ont besoin de la clientèle publicitaire des premières, celles-ci ont à leur tour besoin que subsistent les premiers, et qu'ils conservent pour cela leur influence auprès des lecteurs. Mais quelle est l'essence de cette influence ? Pour répondre à cette question, l'étude des rouages économiques ne peut suffire.

## 5. Conclusion

D'un point de vue quantitatif, la presse musicale a une importance économique si réduite que sa persistance pendant plusieurs décennies demande explication. Pourquoi la presse musicale des années quatre-vingt-dix n'est-elle pas encore entièrement contrôlée par les entreprises bénéficiant du marché musical ? Nous avons dans le précédent chapitre décrit un équilibre improbable entre les aspirations à l'indépendance - relevant de l'éthique journalistique la plus pure - et le souci de

---

<sup>296</sup>C'est aussi la conclusion à laquelle aboutit Christine Brault dans son article : "l'ouverture de la publicité pour les disques à la télévision ne semble pas avoir eu un impact réel sur les recettes des titres, chacun accueillant des annonces beaucoup plus ciblées" (*op. cit.*, p. 44).

<sup>297</sup>CHOCRON, Catherine, *op. cit.*, p. 131.

<sup>298</sup>*Cf. supra*, chapitre 3, note 14.

viabilité commerciale : or il semble être un équilibre stable, permettant même l'apparition, au cours des ans et encore récemment, de nouvelles publications - telles que celles se consacrant au hard rock dans les années quatre-vingt ou à la musique électronique de danse en 1993 (*Coda*) - et l'épanouissement de quelques fanzines\* en publications commerciales largement diffusées (*Les Inrockuptibles* et très récemment *L'Indic* et *Magic !*) succédant à *Rock & folk* et à *Best* dans la domination de ce secteur. Le parcours économique réussi de *Jazzman* et l'implantation de *Chorus* après l'échec de *Paroles et musique* montrent que cette étrange vitalité d'un secteur difficile ne se restreint pas aux catégories de musique les plus intensivement commercialisées.

Si l'analyse économique permet d'ébaucher une explication à ce phénomène, elle ne suffit pas. Elle consiste en effet à dire que la presse subsiste parce qu'elle vend aux annonceurs son rôle de prescripteur d'achat ; et que ce rôle demande que soit préservée une relative indépendance. Mais il faudrait encore s'interroger sur l'essence de ce pouvoir : pour le comprendre il faut remonter au rôle social de ces magazines et à des notions telles que celles d'"instances de légitimation" et de "consécration", proposées par Bourdieu. L'analyse en termes sociaux permettrait donc de dépasser à la fois l'idéalisme dont font souvent preuve les discours des acteurs - on l'a vu à plusieurs reprises - et l'insuffisance de l'explication économique.

Le même raisonnement peut d'ailleurs s'appliquer à ces catégories musicales sur lesquelles la presse musicale commerciale s'appuie depuis *Rock & folk*. Il est en effet tentant de les considérer simplement comme une solution aux contraintes économiques, comme un moyen d'organiser rationnellement tous les maillons du marché depuis la production jusqu'à la distribution<sup>299</sup> ; mais ce n'est pas une explication complète de leur forme. Si des catégories sont, peut-être, nécessaires à l'exploitation industrielle et commerciale de la musique, il reste à comprendre pourquoi ce sont celles-ci et non d'autres qui ont émergé : à cela, l'analyse économique ne permet pas de répondre.

L'explication économique nous a permis d'éviter l'enfermement dans le discours éthique idéaliste des acteurs. Mais si elle propose une description efficace de la situation, elle ne permet pas

---

<sup>299</sup>On peut penser par exemple à la notion de "convention" dégagée par Becker dans *Les Mondes de l'art* (traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988, *1/Art worlds*, The University of California Press, 1982). A ce propos, cf. *supra*, introduction, note 41.

de remonter à ses causes. Parmi toutes les organisations possibles du marché musical, pourquoi est-ce celle-ci qui prévaut ? Il est vrai qu'il faut toujours prendre en compte le bénéfice financier comme mobile des faits observés. Mais celui-ci demande à être expliqué à son tour : si c'est le jeu de l'offre et de la demande qui constitue un marché, nous ne savons pas encore ce qui motive cette offre et cette demande dans le marché particulier que nous étudions ici, celui de la musique. Et nous ne pouvons pas davantage comprendre ce qui les organise et les ordonne. En somme, nous pouvons dégager des règles économiques assez simples, mais ce que nous voulons maintenant éclaircir, c'est ce qui fonde ces règles, l'organisation sous-jacente qui leur permet de jouer librement. C'est là que la description des faits économiques ne suffit plus : dans cette perspective, les ressorts économiques ne sont plus que le symptôme et le révélateur de rapports sociaux à l'oeuvre dans la vie musicale.

## **Chapitre 4**

# **La critique et le journalisme musical**

Quels sont les rapports sociaux qui permettent à la presse musicale de représenter une offre intéressante pour les producteurs et les lecteurs ? En termes plus simples, qu'a-t-elle à vendre ? Quel est ce rôle de prescripteur d'achat qui est son seul atout économique ? Et pourquoi ce rôle ne peut-il être joué qu'à travers la répartition en catégories de musique, depuis plus d'un quart de siècle ? Telles sont les questions auxquelles nous allons maintenant tenter de répondre, en considérant les divers rôles sociaux que cette presse est amenée à jouer.

Au premier abord, il est tentant de considérer la presse musicale comme le support d'une activité de critique musicale. En partant d'une telle idée, il suffirait alors de réfléchir à ce qu'est, du point de vue sociologique, la critique esthétique : question qui a été abordée par la sociologie de l'art, en particulier par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*<sup>300</sup> et par Howard S. Becker dans *Les Mondes de l'art*<sup>301</sup>. L'on pourrait aussi préciser cette question en la restreignant au domaine de la critique musicale : une théorie de la critique musicale a été esquissée du point de vue philosophique par Théodor W. Adorno dans son *Introduction à la sociologie de la musique*<sup>302</sup>. Mais nous disposons aussi de réflexions sur la pratique critique en musique, comme l'ouvrage d'Armand Machabey intitulé *Traité de la critique musicale*<sup>303</sup>.

Une telle façon de procéder ne nous paraît pourtant pas des plus appropriées : car le mot de "critique" fait à notre sens référence à tout autre chose qu'à l'activité réelle qui constitue le journalisme musical<sup>304</sup>, dans la presse que nous sommes en train de décrire. De ce fait, il nous semble peu pertinent de réfléchir à cette presse en termes de "critique musicale", et cela même si les

---

<sup>300</sup>BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

<sup>301</sup>BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988 (1/*Art Worlds*, The University of California Press, 1982).

<sup>302</sup>ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique*, traduit par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps Editions, 1994 (*Einleitung in die Musiksoziologie*, 1/Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962 ; l'édition citée ici est traduite de 2/Reinbek/Hambourg, Rowohlt Verlag, 1968).

<sup>303</sup>MACHABEY, Armand, *Traité de la critique musicale*, Paris, Richard Masse, 1946.

<sup>304</sup>Nous appellerons ici "journaliste", en lien avec la délimitation de la presse musicale proposée dans notre premier chapitre, toute personne rédigeant (même occasionnellement ou bénévolement) des textes qui sont publiés dans l'une des publications de la presse musicale "spécialisée grand public". Les mots "journalisme musical", par conséquent, désigneront les activités diverses visant à la production de l'un de ces textes.

Le nom de journaliste ne sera donc nullement réservé aux porteurs de la carte de presse (c'est-à-dire de la Carte d'identité professionnelle des journalistes) qui est attribuée à ceux dont les activités de journalisme constituent, aux termes de la loi, l'activité "principale, régulière et rétribuée" (*cf.* en annexe les articles du code du travail concernant cette carte) ; ceux-là, en effet, sont une infime minorité dans la presse musicale (*cf. supra*, p. 100-102).

journalistes continuent à se percevoir, en partie, comme des critiques, et à ériger la critique comme modèle et comme essence de leur activité. C'est cette inadéquation du terme de "critique" que nous tenterons en premier lieu de montrer, en nous référant à la théorie de la critique qui fut développée par Walter Benjamin dans *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*<sup>305</sup>.

Si donc la presse musicale dont nous traitons n'est pas le véhicule d'une critique, au sens où nous entendons ce mot, il reste à spécifier cette activité journalistique particulière à laquelle nous avons affaire. De la sorte, il sera possible de s'interroger sur le rôle social de ce journalisme, rôle qui devrait éclairer le fonctionnement économique décrit dans le précédent chapitre.

### 1. Le concept romantique présenté par Walter Benjamin

Il ne s'agit pas ici de proposer une étude complète de ce qu'est la critique musicale mais seulement de montrer pourquoi la presse musicale de la deuxième moitié du vingtième siècle ne relève pas, à notre sens, de ce domaine. Le concept de critique en art a été présenté par Walter Benjamin dans *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Ce texte présente d'une part une réflexion philosophique et théorique aboutie sur le concept de critique, tel qu'il fut développé<sup>306</sup> par le premier romantisme allemand ; et d'autre part il couvre un spectre plus large, en évoquant - bien que ce ne soit pas là son propos déclaré - un éventail des autres critiques esthétiques existantes, non seulement à la fin du dix-huitième siècle mais aussi plus tard et jusqu'à l'époque où Benjamin le rédigea - en 1919. Celui-ci en effet, en présentant la théorie romantique de la critique esthétique, la reprend à son compte, car elle est en accord selon lui avec la conception du beau de Kant, aux thèses duquel Benjamin adhère. Cette théorie constitue donc à ses yeux une vérité, sur laquelle il s'appuie pour rejeter les autres conceptions de la critique, en particulier de celles qui ont cours de son temps. C'est alors une espèce de panorama des philosophies possibles de la critique

---

<sup>305</sup>BENJAMIN, Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986 (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973). Cette thèse soutenue à Berne en 1919 fut publiée pour la première fois en 1920.

<sup>306</sup>Pour la première fois, et sous l'influence de la philosophie de Kant, si l'on en croit Walter Benjamin : "C'est seulement avec les romantiques que l'expression 'critique d'art' [*Kunstkritiker*] eut enfin raison de l'ancienne expression 'juge en matière d'art' [*Kunstrichter*]" (*ibid.*, p. 89).

esthétique qui se déploie ainsi pour son lecteur. Qu'est-ce donc que la critique esthétique pour Benjamin ?

Sans développer l'ensemble de sa théorie, nous insisterons sur les points essentiels, au nombre de trois : tout d'abord, la critique esthétique ne peut se comprendre en dehors d'une conception générale de la connaissance, de l'art et de l'oeuvre d'art. Puis, à partir de cette conception, la critique est conçue comme immanente, positive et elle-même d'essence artistique. Enfin, ainsi entendue, la critique a pour tâche de réaliser l'accomplissement de l'oeuvre, en présentant son lien avec l'art en général : en cela elle est non pas subjective mais fondamentalement objective.

### 1.1. La réflexion

Le concept de critique tel que Benjamin en rend compte est indissociable d'une théorie de la connaissance :

"Une détermination du concept de critique esthétique est aussi peu pensable sans présupposés gnoséologiques que sans présupposés esthétiques [...] parce que la critique elle-même contient un moment de connaissance [...]."<sup>307</sup>

Chez les premiers romantiques<sup>308</sup>, cette théorie de la connaissance repose sur le concept de réflexion. Selon cette théorie, il y a connaissance uniquement quand la pensée se pense elle-même, donc "réfléchit" :

"La forme de pensée déterminante pour la théorie de la connaissance [...] n'est donc pas la logique [...] mais la pensée de la pensée."<sup>309</sup>

"Dans cette connaissance du penser par lui-même se trouve enclose [...] toute la connaissance en général."<sup>310</sup>

"La cellule germinale de toute connaissance est donc un processus réflexif dans un être pensant, grâce auquel il se connaît lui-même."<sup>311</sup>

Or l'art aussi est de nature réflexive. Bien plus, il est, selon la formule inventée par Benjamin pour résumer cette conception, "médium-de-la-réflexion"<sup>312</sup>, où "médium" signifie à la fois

---

<sup>307</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>308</sup>Benjamin expose le système implicite, qui, selon lui, transparait à travers les écrits de Friedrich Schlegel et de Novalis dans les dernières années du dix-huitième siècle (1795-1800).

<sup>309</sup>BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 59.

<sup>310</sup>*Ibid.*, p. 92.

<sup>311</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>312</sup>Cette expression est proposée pour la première fois *ibid.*, p. 70.

"moyen" et "milieu". En effet, à travers l'art, et par lui, la réflexion peut prendre toutes les valeurs et tous les degrés (puisque réfléchir est toujours atteindre un degré supérieur de déploiement de ce que l'on réfléchit) :

"L'art est une détermination du médium-de-la-réflexion, et la plus féconde, vraisemblablement, qu'il ait reçue."<sup>313</sup>

Quant à l'oeuvre d'art, elle est vue, dans cette interprétation que Benjamin donne des concepts du premier romantisme, comme "moment dans le médium"<sup>314</sup>, c'est-à-dire comme une des formes possibles de la réflexion. Telle est du moins la "forme" de l'oeuvre, ce qui revient au même, car "la théorie romantique de l'oeuvre d'art est la théorie de sa forme"<sup>315</sup> :

"La forme est [...] l'expression objective de la réflexion propre à l'oeuvre : elle en constitue l'essence. Elle est la possibilité de la réflexion dans l'oeuvre, elle en est donc, comme principe d'existence, le fondement *a priori*. C'est par sa forme que l'oeuvre d'art est un centre de réflexion vivant. Dans le médium-de-la-réflexion, dans l'art, se forment sans cesse de nouveaux centres de réflexion."<sup>316</sup>

C'est à partir de cette conception de l'oeuvre comme "centre de réflexion" que l'on peut comprendre ce qu'est la critique esthétique pour les premiers romantiques et, également, pour Benjamin, un siècle plus tard.

## 1.2. L'immanence

La critique esthétique a pour rôle non point d'évaluer l'oeuvre à partir de critères extérieurs, mais de la déployer. En effet, puisque l'oeuvre est de nature réflexive, elle peut être, à son tour, réfléchie et il est possible de présenter la réflexion qu'elle contient. C'est là précisément le rôle de la critique :

"La critique est par conséquent une sorte d'expérimentation faite sur l'oeuvre d'art, capable d'éveiller sa réflexion, de l'amener à la conscience et à la connaissance de soi. [...] l'expérimentation consiste [...] en un déploiement de la réflexion - c'est-à-dire pour les romantiques : de l'esprit - *dans* une formation."<sup>317</sup>

---

<sup>313</sup>*Ibid.*, p. 103.

<sup>314</sup>*Ibid.*, p. 122.

<sup>315</sup>*Ibid.*, p. 117.

<sup>316</sup>*Ibid.*

<sup>317</sup>*Ibid.*, p. 107-108.

"La critique de l'oeuvre est bien plutôt sa réflexion, laquelle, bien entendu, ne peut jamais déployer que le germe qui lui est immanent."<sup>318</sup>

C'est pourquoi l'on peut dire que la critique part de l'oeuvre même, ou encore que la critique est "immanente" à l'oeuvre :

"Car le concept schlegélien de critique [...] [a institué] un autre critère de l'oeuvre d'art que les règles : le critère d'une construction immanente et déterminée de l'oeuvre elle-même. Le principe cardinal, depuis le romantisme, de toute activité critique [est] le jugement des oeuvres selon des critères immanents [...]."<sup>319</sup>

La critique n'est donc jamais qu'un niveau supérieur de réflexion appliqué à un objet qui est déjà réflexion. Elle est une intensification de la réflexion de l'oeuvre :

"Toute connaissance critique d'une formation n'est rien d'autre, en tant que réflexion en elle, qu'un plus haut degré de conscience jailli spontanément. Cette intensification de la conscience, dans la critique, est en principe infinie."<sup>320</sup>

Comme elle ne fait que déployer ce qui est déjà inscrit dans l'oeuvre, elle ne la nie jamais.

C'est en cela qu'elle est également "positive" :

"Certes, à chaque réflexion, l'esprit s'élève au-dessus de tous les degrés antérieurs de la réflexion et, ce faisant, les nie [...], mais le moment positif dans cette intensification de la conscience l'emporte de loin sur son moment négatif. [...] Le moment d'auto-négation, la négation potentielle dans la réflexion ne peut donc pas être d'un grand poids en face de l'entière positivité qui est celle de l'élévation de la conscience dans l'être réfléchissant. Une analyse du concept romantique de critique met ainsi immédiatement à découvert [...] la pleine et entière positivité de cette critique [...]."<sup>321</sup>

Enfin, déploiement de l'oeuvre, la critique est oeuvre elle-même : critique et art se confondent en une même essence réflexive. Il y a identification entre l'oeuvre d'art et ce que l'on pourrait appeler l'oeuvre critique :

"[Les romantiques] ont levé la différence entre critique et poésie<sup>322</sup>, affirmant : 'la poésie ne peut être critiquée que par la poésie. Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une oeuvre d'art, [...] comme

---

<sup>318</sup>*Ibid.*, p. 124.

<sup>319</sup>*Ibid.*, p. 115.

<sup>320</sup>*Ibid.*, p. 110.

<sup>321</sup>*Ibid.*, p. 108-109.

<sup>322</sup>C'est-à-dire entre critique et art, puisque, comme le précise Benjamin au seuil de son ouvrage (*ibid.*, p. 38-39), art et poésie se confondent au regard de Friedrich Schlegel : "Au reste, lorsqu'il parle d'art, Schlegel pense avant tout à la poésie. [...] Selon toute vraisemblance, et pour autant que le problème l'ait en général intéressé, les lois fondamentales de la poésie lui paraissaient valoir pour tous les autres arts." Il s'agit donc ici moins de dire que la critique est poétique que d'affirmer qu'elle est de même nature que ce qu'elle critique, cela pouvant se généraliser en dehors du cadre strict de l'oeuvre poétique.

présentation de l'impression nécessaire dans son devenir, [...] n'a pas droit de cité au royaume de l'art."<sup>323</sup>

Ainsi fondée comme à la fois réflexive et artistique dans son essence, la critique assume une tâche bien précise : celle d'amener l'oeuvre à un degré d'achèvement supérieur qui la relie aux autres oeuvres et à l'ensemble de l'art.

### 1.3. L'objectivité et la positivité

Si la critique réfléchit l'oeuvre, c'est pour mieux montrer en quoi elle réalise un des moments de cet absolu qu'est l'art lui-même. Elle a donc pour tâche de rapporter la singularité de l'oeuvre à l'universalité de l'art :

"La critique est donc le médium où la limitation de l'oeuvre particulière est méthodiquement rapportée, et, pour finir, transférée à l'infinitude de l'art [...]."<sup>324</sup>

"La tendance immanente de l'oeuvre [...] est la réflexion qui en est à la base, et dont sa forme est l'empreinte. En vérité, toutefois, cette réflexion [...] est [...] le fondement d'une tout autre sorte de critique [...] pour laquelle l'essentiel [...] est [...] dans la présentation de ses relations à tout l'ensemble des oeuvres, et pour finir à l'Idée de l'art."<sup>325</sup>

En cela, elle est un accomplissement de l'oeuvre, ce à travers quoi l'oeuvre trouve son plein achèvement :

"[La critique] ne doit rien faire d'autre que découvrir les dispositions cachées de l'oeuvre même, qu'exécuter ses intentions secrètes. Elle doit, dans le sens même de l'oeuvre, c'est-à-dire dans sa réflexion, dépasser l'oeuvre, la rendre absolue. La chose est claire : pour les romantiques la critique est bien moins le jugement d'une oeuvre que la méthode de son achèvement."<sup>326</sup>

"[...] la critique est donc, dans son intention centrale, non pas un jugement mais [...] un achèvement, un complément, une systématisation de l'oeuvre [...]."<sup>327</sup>

Et, dans la mesure où ce lien entre l'oeuvre et l'art est objectif, la critique est elle-même non pas subjective mais bel et bien objective :

"[...] le concept romantique de critique présente ce trait distinctif d'ignorer toute appréciation subjective particulière dans le registre du jugement de goût. [...] Ce n'est pas la critique mais l'art lui-même qui porte un jugement sur [l'oeuvre] [...]."<sup>328</sup>

---

<sup>323</sup>*Ibid.*, p. 112. La phrase citée par Benjamin est de Friedrich Schlegel (extrait du fragment 117 de l'édition Minor du *Lycée*).

<sup>324</sup>*Ibid.*, p. 110.

<sup>325</sup>*Ibid.*, p. 123.

<sup>326</sup>*Ibid.*, p. 111-112.

<sup>327</sup>*Ibid.*, p. 123.

<sup>328</sup>*Ibid.*, p. 126.

Bien sûr tout ceci pourrait n'être que le compte rendu par Benjamin d'une conception particulière de la critique : celle qui fut développée, un siècle avant son essai, par Friedrich Schlegel et par Novalis. En réalité, en plusieurs points de son texte, Benjamin montre qu'il adhère aux thèses qu'il expose - et qu'il construit du reste en grande partie, puisque son propos est de présenter le système implicite et jamais formulé à partir duquel, seul, nous dit-il, les aphorismes de Schlegel peuvent être compris. Il s'agit donc bien à notre sens de la critique esthétique telle qu'elle est conçue, également, par Benjamin : appuyé sur cette théorie, il rejette explicitement, dans le même ouvrage, d'autres conceptions plus récentes de la critique. La thèse de Benjamin nous permet donc à travers ses objections de voir se dessiner en filigrane d'autres façons de voir la critique et de comprendre comment ces différentes conceptions s'articulent entre elles, c'est-à-dire sur quels points se dessinent leurs oppositions. De plus ces divers types de critiques ne sont pas propres à la période du premier romantisme étudiée par Benjamin : ils existent aussi au moment où il écrit. Quelles sont donc ces autres sortes de critique ?

La première est celle qui assimile à tort critique et information :

"Schlegel rejette très loin toute visée informative ou pédagogique : 'Le but de la critique, dit-on, est de former le lecteur ! - Que celui qui désire être formé veuille bien s'en charger lui-même. Cela n'est guère poli, mais on n'y peut rien changer'."<sup>329</sup>

Vient ensuite celle que Benjamin appelle rationalisme dogmatique et qui consiste à voir dans la critique une évaluation, ou un jugement, "négatif", en ce sens qu'il est fait d'après des règles du beau extérieures à l'oeuvre :

"On évitait par [l'expression 'critique d'art'] de se représenter un tribunal siégeant pour juger des oeuvres d'art, un arrêt fondé sur des lois écrites ou tacites [...]"<sup>330</sup>

Selon lui, c'est cette dernière façon de voir qui domine à sa propre époque, désignée dans les phrases suivantes par les mots "aujourd'hui", "actuels" et "moderne" :

"En totale opposition à la conception qu'on se fait aujourd'hui de son essence, la critique est donc, dans son intention centrale, non pas un jugement [...]"<sup>331</sup>

"Alors que, selon les concepts actuels, [la critique] se compose d'une connaissance factuelle et d'une évaluation de l'oeuvre [...]"<sup>332</sup>

---

<sup>329</sup>*Ibid.*, p. 159-160. Le passage de Schlegel cité ici est extrait du fragment 86 de l'édition Minor du *Lycée*.

<sup>330</sup>*Ibid.*, p. 89.

<sup>331</sup>*Ibid.*, p. 123.

'Une analyse du concept romantique de critique met ainsi immédiatement à découvert [...] la pleine et entière positivité de cette critique, par où elle se distingue radicalement de son concept moderne qui voit en elle une instance négative.'<sup>333</sup>

Il se dessine donc dans la thèse de Walter Benjamin deux théories de la critique esthétique : d'une part celle qu'il reconstruit à partir de l'étude des premiers romantiques et qui est une théorie de la critique immanente et positive, liée à une conception de l'art et de l'oeuvre comme réflexion. Cette première théorie est celle que l'auteur reprend à son compte à la date où il écrit, c'est-à-dire au début du vingtième siècle. D'autre part, nous trouvons dans le même ouvrage l'évocation allusive d'une théorie opposée, moins satisfaisante aux yeux de l'auteur, selon laquelle la critique est négative, puisqu'elle est un jugement fondé sur des règles du beau extérieures à l'oeuvre. On pourrait croire alors que la notion de critique esthétique a historiquement évolué, depuis une conception primitive romantique dont Walter Benjamin se fait l'écho et le défenseur jusqu'à une conception en vigueur au début du vingtième siècle et dont il est le détracteur. Il n'en est rien : ces deux types de critique esthétique nous paraissent tout simplement délimiter l'espace des constructions possibles de la critique esthétique. En tout cas, il est certain qu'elles ont coexisté et perduré, tout du moins jusqu'après la Seconde Guerre mondiale, comme cela apparaît chez les auteurs dont il va être question à présent.

Ceux-ci présentent un autre intérêt pour la réflexion sur ce qu'est la critique musicale : ils permettent d'échapper à deux des limitations que l'ouvrage de Benjamin présente pour notre étude. La première est que celui-ci traite de critique esthétique (*Kunstkritik*) et non précisément de critique musicale, bien qu'il soit permis de penser que cette dernière revêt une certaine spécificité. La seconde des limitations de la réflexion de Benjamin - à l'égard de notre objet - est qu'il traite de la construction du concept et non de sa mise en pratique dans l'activité critique elle-même. Or les textes plus récents dont nous allons traiter maintenant portent très précisément sur la critique musicale, et sont le fait de deux critiques musicaux qui réfléchissent à cette notion en lien étroit avec leur propre pratique.

---

<sup>332</sup>*Ibid.*, p. 126.

<sup>333</sup>*Ibid.*, p. 109.

## 2. Les deux conceptions possibles de la critique musicale

La réflexion de Walter Benjamin sur la critique articule donc en les opposant critique immanente positive et dogmatisme rationaliste, c'est à dire jugement négatif à partir de règles externes. Ce couple conceptuel nous paraît perdurer tout au long du vingtième siècle. Ainsi, le *Traité de la critique musicale* d'Armand Machabey, édité en 1946, voit nettement la critique musicale comme un jugement motivé par des éléments de connaissance externes :

"En musique, ce n'est qu'en comparant entre elles de façon raisonnée les Sonates de Beethoven que nous pouvons établir leur hiérarchie ; c'est en comparant ses Symphonies à celles de Schumann que nous discernons la préséance aux premières. En un mot, la confrontation permet le classement et les critiques, nous l'avons dit, sont ceux qui classent."<sup>334</sup>

La critique pour Armand Machabey n'est donc ni une critique immanente ni une critique positive. Elle se rattache à la tendance visée par Benjamin quand il parle du concept moderne de critique comme jugement négatif.

Quant à la conception romantique de la critique, celle de critique immanente et positive prônée par Walter Benjamin en 1919, elle est en grande partie reprise - mais à propos de la musique précisément - et assumée, au début des années soixante, par Theodor W. Adorno, philosophe qui fit aussi oeuvre de critique musical à travers ses ouvrages sur Mahler<sup>335</sup>, sur Wagner<sup>336</sup> ou sur Schoenberg et Stravinsky<sup>337</sup>. Dans la conférence qu'il consacra à la critique musicale en 1962, et qui fut publiée dans *l'Introduction à la sociologie de la musique*<sup>338</sup>, nous retrouvons en effet

---

<sup>334</sup>MACHABEY, Armand, *op. cit.*, p. 35. L'opposition avec les thèses de Walter Benjamin est renforcée du fait que ce dernier dénie toute possibilité de hiérarchiser les oeuvres d'art par le biais de la critique : "Car la valeur de l'oeuvre dépend uniquement de savoir si elle rend en général possible sa critique immanente, ou non. Si une telle critique est possible [...] alors il s'agit d'une oeuvre d'art. La simple possibilité de critiquer une oeuvre signifie le caractère positif du jugement de valeur qu'on porte sur elle ; et ce jugement ne peut être édicté en vertu d'une enquête menée à part, mais bien en vertu du seul fait de la critique elle-même [...]. Une oeuvre est-elle critiquable, c'est une oeuvre d'art ; sinon ce n'en est pas une - un moyen terme entre ces deux cas est impensable, et tout aussi introuvable un critère de discrimination pour évaluer les véritables oeuvres d'art elles-mêmes" (BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 124).

<sup>335</sup>ADORNO, Theodor W., *Mahler. Une physionomie musicale*, traduit par Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, Paris, Les Editions de Minuit, 1976 (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1960).

<sup>336</sup>*Id.*, *Essai sur Wagner*, traduit par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Editions Gallimard, 1966 (*Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962).

<sup>337</sup>*Id.*, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Editions Gallimard, 1962 (*Philosophie der neuen Musik*, Köln, Europäische Verlagsanstalt, 1958).

<sup>338</sup>*Id.*, "Opinion publique, critique", *Introduction à la sociologie de la musique*, traduit par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps Editions, 1994 (*Einleitung in die Musiksoziologie*, 1/Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962), p. 143-158. Cet ouvrage est la forme publiée de conférences "tenues pendant le semestre d'hiver 1961-1962 à l'Université de Francfort" (*ibid.*, p. 3).

l'essentiel des idées développées par Benjamin, mais cette fois à propos de la critique musicale. En effet, comme chez celui-ci, la critique repose sur une conception de l'art comme réflexion :

"En préservant la musique de la conscience et en se retranchant dans la demi-vérité de son irrationalité, la haine envers les critiques lèse la musique, qui est elle-même esprit, comme celui qui la pénètre."<sup>339</sup>

Comme dans la thèse de Benjamin également, la critique est immanente à l'oeuvre :

"La critique, le procédé qui amène objectivement toute composition réussie en tant que champ de forces à sa résultante, est immanente à la musique même."<sup>340</sup>

On le voit, il s'ensuit que la critique est indispensable à l'oeuvre parce qu'elle permet son accomplissement :

"Les lois formelles de la musique exigent précisément la critique : le déploiement historique des oeuvres et de leur contenu de vérité advient dans le médium critique."<sup>341</sup>

Cet avènement de la vérité de l'oeuvre par la critique est le garant de l'objectivité de la critique :

"[...] la critique doit opposer la vérité objective et, dans cette mesure, sociale en soi à la conscience générale négativement préformée par la société."<sup>342</sup>

Sur tous ces points, donc, la filiation entre la conception romantique de la critique d'art, telle qu'exposée par Benjamin dans *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* et la façon dont Adorno pense la critique musicale une quarantaine d'années plus tard est évidente.

La perspective d'Adorno diffère cependant de celle de Benjamin sur un point essentiel : le premier, à la différence du second, produit en effet une réflexion sur la distance qui sépare cet idéal de la critique de sa pratique réelle dans la société qui lui est contemporaine. C'est ainsi que la phrase que nous venons de citer, et qui souligne l'objectivité nécessaire de la critique, est immédiatement enchaînée à celle-ci :

"L'insuffisance sociale de la critique musicale se manifeste crûment dans le fait qu'elle manque de plus en plus à cette tâche."<sup>343</sup>

---

<sup>339</sup>*Ibid.*, p. 152.

<sup>340</sup>*Ibid.*, p. 153.

<sup>341</sup>*Ibid.*

<sup>342</sup>*Ibid.*, p. 154.

<sup>343</sup>*Ibid.*

Or cette pratique déficiente est rapportée à une configuration sociale qui est déjà celle dont nous traitons ici, c'est-à-dire celle de la deuxième moitié du siècle - tout du moins de 1962, date de la première publication des conférences en Allemagne, mais aussi de la création du magazine *Salut les copains* en France. Il est vrai que la réflexion ainsi proposée par Adorno sur les entraves à la critique prend la forme de postulats bien plus que de réalité démontrée empiriquement. Tel est le propos des conférences publiées dans *L'Introduction à la sociologie de la musique*, limite que l'auteur souligne lui-même :

"Le rapport avec la sociologie empirique est abordé occasionnellement dans les conférences mêmes. L'auteur a l'immodestie de croire qu'il fournit à la branche musicale de cette discipline des questions fécondes [...]. En revanche, il n'a pas l'immodestie de supposer que toutes ses thèses [...] soient déjà valables : selon l'usage empirique, un grand nombre d'entre elles seraient sans doute des hypothèses. Parfois [...] apparaît clairement la manière dont les techniques de *research* peuvent saisir ce qui a été conçu abstraitement ; parfois moins, comme dans les chapitres sur la fonction ou sur l'opinion publique<sup>344</sup>. Accomplir ce processus aurait dépassé le cadre que l'auteur s'est fixé."<sup>345</sup>

Telle qu'elle se présente cependant, cette conception de la critique musicale, dans la divergence qu'elle présente avec l'ouvrage de Benjamin, nous permet d'ores et déjà de donner forme à la séparation que nous percevons nous-même entre critique et journalisme musical après la seconde guerre mondiale.

Adorno en effet pense la critique musicale non seulement dans son rapport avec la nature de la musique et de l'oeuvre musicale, mais encore comme une des figures de la réflexion sociologique : là où Benjamin, à la suite des romantiques, y voyait l'outil d'élucidation d'une vérité esthétique - ou réflexive - Adorno considère que la vérité à laquelle atteint la critique est proprement sociale<sup>346</sup>. Et de fait, c'est une pensée de la société qui alimente et articule sa présentation de ce qu'est la critique musicale.

---

<sup>344</sup>C'est-à-dire précisément celui qui nous occupe ici.

<sup>345</sup>ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique*, traduit par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps Editions, 1994 (*Einleitung in die Musiksoziologie*, 1/Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962), p. 5.

<sup>346</sup>Cela apparaît clairement dans l'une des dernières phrases citées (*cf. supra*, p. 127), qui affirme l'essence "sociale" de la "vérité objective" de l'oeuvre.

La critique en effet est pour lui une instance sociale. Elle est l'organe de l'expression de l'opinion publique : "L'opinion musicale publique a son organe institutionnel dans la critique."<sup>347</sup> C'est donc dans une théorie de ce qu'il appelle "l'opinion musicale publique" qu'il inscrit la théorie de la critique - plus que dans une théorie de la connaissance et de l'art, comme le faisait Benjamin. C'est pourquoi une seule conférence traite à la fois de l'opinion publique et de la critique, la seconde s'enracinant - du point de vue conceptuel - dans la première. Adorno commence ainsi par traiter de l'opinion publique en général (à partir des idées de Jürgen Habermas), s'en servant comme point d'appui pour penser l'opinion publique musicale<sup>348</sup>. Cette démarche paraît tout à fait distincte de celle de Benjamin enracinant le concept de critique esthétique dans celui d'art, et celui d'art dans celui de connaissance.

C'est dans une telle perspective sociologique qu'Adorno tente d'indiquer les contradictions inhérentes aux relations entre opinion publique et critique - contradictions d'où résulte la situation non satisfaisante de la critique musicale de son temps. Selon lui, cette critique musicale est déficiente pour deux raisons. La première est l'insertion des critiques dans le cadre d'une presse, à la fois instance de contrôle social et prise dans le jeu d'intérêts économiques :

"Socialement, la critique musicale est légitime parce qu'elle seule rend possible une appropriation adéquate des phénomènes musicaux par la conscience générale. En même temps, elle participe à la problématique sociale. Elle est liée à des institutions de contrôle social et d'intérêt économique comme la presse - un rapport qu'il n'est pas rare de voir transparaître dans l'attitude des critiques, et qui va jusqu'à marquer de la différence à l'égard des éditeurs et autres notables."<sup>349</sup>

Il souligne cependant un peu plus loin la nécessité d'une vérification empirique de cette affirmation *a priori* :

"Il resterait à analyser si et dans quelle mesure les critiques s'adaptent, intentionnellement ou non, à la politique générale de leur journal."<sup>350</sup>

---

<sup>347</sup>ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique*, traduit par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps Editions, 1994 (*Einleitung in die Musiksoziologie*, 1/Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962), p. 152.

<sup>348</sup>"La situation de l'opinion publique musicale ne pourrait sans doute être dégagée que dans le contexte de ce qu'est devenu le concept d'opinion publique tout court" (*ibid.*, p. 150).

<sup>349</sup>*Ibid.*, p. 153-154.

<sup>350</sup>*Ibid.*, p. 156.

La seconde insuffisance de la critique musicale telle qu'elle est pratiquée à son époque réside, selon Adorno, dans l'influence réciproque qu'exercent entre elles opinion publique musicale et critique musicale, la seconde n'osant plus se démarquer de la première :

"A l'apogée du libéralisme, lorsque l'indépendance et l'autonomie du critique étaient respectées [...], de nombreux critiques osaient aller à l'encontre de l'opinion publique. [...] Des critiques tels que Paul Bekker ou même le douteux Julius Korngold possédaient encore une part de la libéralité de l'opinion personnelle contre l'opinion publique. Elle est en déclin. Si l'opinion publique des auditeurs au sujet de la musique se transforme en bêlements, en répétition dévote de clichés [...], alors se renforce pour de nombreux critiques la tentation de bêler à leur manière avec ceux-ci."<sup>351</sup>

Le résultat du dysfonctionnement de l'opinion publique est donc l'affaiblissement de la critique, c'est-à-dire la fausseté conformiste des jugements portés :

"Chez les critiques, nombre de phénomènes musicaux déclenchent comme des mots-clés des phrases qui ont quelque chose de vrai, mais qui, automatisées, finissent par accomplir ce que tout le monde attend d'eux, des réflexes à peine moins conditionnés que ceux des auditeurs de divertissement."<sup>352</sup>

Le thème qui émerge ici chez Adorno est donc celui de l'indépendance de la critique à l'égard des intérêts sociaux et économiques, indépendance indispensable en droit mais inexistante en fait, selon lui.

A l'issue de cette présentation, deux conclusions nous paraissent se dégager. Tout d'abord, une critique, en art ou en musique, est la résultante d'une théorie de l'art et de l'oeuvre, et cela quelle que soit la conception de la critique que l'on partage, déploiement immanent<sup>353</sup> ou jugement d'après des règles<sup>354</sup>. Cette théorie, sous-jacente ou exprimée, doit en tout cas être existante et cohérente ; cela présuppose, de plus, que l'objet dont on se fait le critique soit effectivement considéré comme une

---

<sup>351</sup>*Ibid.*, p. 154.

<sup>352</sup>*Ibid.* Il faut noter ici une divergence importante entre Benjamin et Adorno, puisque ce dernier voit bien dans le jugement - et même dans le jugement producteur d'une hiérarchie - le rôle fondamental de la critique : "[...] la part de relativité inhérente à tout jugement sur l'art ne suffit pas à effacer l'écart hiérarchique entre un mouvement de Beethoven et un pot-pourri, entre une symphonie de Mahler et une autre de Sibelius, entre un virtuose et un incapable. La conscience de tels écarts doit être poussée jusqu'à la pleine différenciation du jugement fondé" (*ibid.*, p. 153).

<sup>353</sup>De façon intéressante, la conception de la critique comme déployant le sens immanent de l'oeuvre, indispensable de ce fait à son achèvement, trouve un écho encore dans l'article "Critique d'art" rédigé par Jean-Louis Schefer pour l'*Encyclopaedia universalis* (Paris, Encyclopaedia Universalis France, vol. V, 1984, p. 765) : "Cette pratique de la description, du jugement, n'est en fait possible que parce que la critique d'art (de par son statut extérieur, cette critique est aussi un genre littéraire) est supposée apporter à l'oeuvre le supplément qui lui fait défaut ; comme si à l'oeuvre il fallait - pour compenser la résorption du sens dans l'effet pictural - ajouter le texte dont elle est l'absence et la sollicitation."

<sup>354</sup>Il ne faudrait pas avoir une vision réductrice de ce "rationalisme dogmatique" rejeté par Benjamin. Les principes que Boileau expose dans *l'Art poétique* constituent l'exemple le plus illustre d'un tel rationalisme esthétique et rendent possible la formulation de jugements "négatifs", selon la terminologie du philosophe allemand.

oeuvre, elle-même liée à un art. La deuxième conclusion est qu'il faut être attentif à la façon dont le jeu social peut perturber une telle fonction et la rendre illusoire.

C'est pourquoi il convient au moins de s'interroger sur la nature du journalisme musical dont il est question ici. Il est certain que la critique, avec les déterminations que nous venons d'exposer, reste l'un des horizons en fonction desquels les journalistes musicaux en France, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, pensent leur activité. Mais l'examen des mécanismes sociaux dans lesquels ils se trouvent insérés et des aspects concrets de leur activité de rédaction nous conduit à penser qu'il n'est guère opportun de les qualifier effectivement comme des "critiques musicaux". Tels sont les points que nous nous proposons de développer à présent.

### 3. La distorsion entre l'idéal théorique et la pratique

De fait, après la métamorphose de la presse musicale de l'après-guerre et malgré les contraintes économiques nouvelles auxquelles elle se plie depuis ce moment, la figure du critique garde l'empreinte de ces théories critiques. Les journalistes de la fin de notre siècle façonnent ainsi une image idéale de leur activité où l'on retrouve leur écho. Tout d'abord, ils se veulent souvent indépendants dans leur jugement et considèrent comme une qualité primordiale l'aptitude à "découvrir", en s'émancipant des opinions répandues. Cet aspect du journalisme musical est revendiqué par des publications aussi diverses que *Magic*<sup>355</sup>, *Newcomer* (dont le but est de "faire découvrir des nouveaux groupes", de "débusquer les groupes avant ou pour leur premier single"<sup>356</sup>), *Jazz magazine*, avec sa rubrique intitulée, précisément, "Découverte"<sup>357</sup>, ou *Chorus* (fondé par Fred

---

<sup>355</sup>Le directeur de la publication, Philippe Jugé, affirme : "De toute façon, la question qu'on se pose automatiquement quand on hésite à faire une chronique\* est : 'Suis-je vraiment prêt à mettre 120 francs pour ça ?'. Sinon nous ne nous attachons pas à un style particulier, on s'occupe de ce qui nous paraît intéressant" (GUILLAUMOT, Stéphane, "La Presse Indie", *Jellyfish*, n° 3, juillet-août 1995, p. "presse 3").

<sup>356</sup>*Ibid.*, p. "presse 7".

<sup>357</sup> Concernant *Jazz magazine*, signalons également l'*interview* de Daniel Filipacchi par Jean-Louis Ginibre (*Les Années Jazz Magazine, 40 ans de passion*, Paris, Editions Filipacchi - Société Sonodip, 1994, p. 14), qui ne manque pas de souligner qu'"à travers Jazz Magazine et [l'émission de radio 'Pour ceux qui aiment le jazz'], Frank [Ténot] et [Daniel Filipacchi ont] fait découvrir beaucoup de musiciens en France. Ray Charles, par exemple". De même, Frank Ténot revendique avec fierté "d'avoir été le premier en France à écrire un article positif sur Norman Granz, mal aimé à Paris" et "les pages consacrées à Quincy Jones" dans le n° 56, "presque prémonitoires" (TENOT, Frank, entretien avec Philippe Carles, *Les Années Jazz Magazine, 40 ans de passion*, Paris, Editions Filipacchi - Société Sonodip, 1994, p. 19).

Hidalgo pour "montr[er] et démonstr[er] quelles richesses méconnues [la chanson vivante] recèle, aujourd'hui même, à travers l'Espace francophone... comme ailleurs"<sup>358</sup>).

De plus, l'aptitude à découvrir est régulièrement rattachée à de grandes connaissances musicales, ce qui rappelle les idées de Machabey même si le caractère presque scientifique<sup>359</sup> dont les dotait cet auteur n'a plus cours. Le journaliste est toujours vu comme un "spécialiste"<sup>360</sup> (ou un "balèze"<sup>361</sup>) d'un style, d'un groupe, d'un artiste, d'une époque ou d'un pays. Cela se retrouve également dans *Jazzman* : pour Arnaud Merlin, "en général, le journaliste de jazz est un spécialiste du jazz"<sup>362</sup>. Il arrive même, dans *Jazz magazine* que, "certains sujets ne [soient] pas abordés par manque d'un spécialiste"<sup>363</sup>. *Le Monde de la musique* compte lui aussi sur les compétences particulières de ses rédacteurs dans tel ou tel domaine et sur la culture des journalistes ; et même si, pour François Lafon, "le musicologue n'est pas toujours un excellent critique", il recourt parfois à des "spécialistes", comme dans le cas de Marc Desmet (Maître de Conférences à l'Université de Saint-Etienne), qui écrit souvent les critiques concernant la musique médiévale<sup>364</sup>.

Il y a cependant une innovation dans l'idéal du critique tel qu'on peut le percevoir, de façon diffuse, à travers les propos des journalistes dans les magazines musicaux de la fin du siècle. Pour ces derniers en effet, le critique doit également être un combattant. Ils entendent par là qu'à sa fonction de découvreur s'ajoute l'aptitude à lutter pour faire admettre sa découverte : il doit vaincre des résistances. Présent, nous l'avons vu, dans *Jazz hot* dès l'entre-deux-guerres, ce rôle polémique perdue à la fin du siècle. Ainsi en est-il de *Paroles et musique*, dont Mialy Razafindrakoto a étudié

---

<sup>358</sup>HIDALGO, Fred, "Paroles et musiques de l'espace francophone" [éditorial], *Chorus*, n° 1, octobre-novembre-décembre 1992, p. 5.

<sup>359</sup>Voir, *op. cit.*, p. 29, la référence à Brunetière et la méthode comparatiste proposée.

<sup>360</sup>Ainsi Pierre Veillet (rédacteur en chef de *Rock sound*) explique-t-il la façon dont il attribue les papiers à faire aux journalistes de son équipe : "certains journalistes sont plus spécialisés dans certains groupes parce qu'ils les ont déjà rencontrés ou qu'ils correspondent à leur sensibilité" (entretien du 8 novembre 1997).

<sup>361</sup>Olivier Barbar, directeur de publication de *Newcomer* a pour projet de développer son fanzine\*, de "sortir en kiosque", mais aussi de créer de "nouvelles rubriques dont une Hip hop" ce pourquoi il "espère trouver quelqu'un balèze en techno ou en rap" (GUILLAUMOT, Stéphane, *op. cit.*, p. "presse 7").

<sup>362</sup>Entretien avec Arnaud Merlin, le 24 septembre 1997.

<sup>363</sup>Entretien avec Philippe Carles, le 25 septembre 1997.

<sup>364</sup>Entretien avec François Lafon, le 21 avril 1998.

les prises de position<sup>365</sup>. Souvent associé aux fanzines\*, à la presse associative et à leurs rédacteurs, le vocabulaire de la lutte armée est pourtant également applicable à d'autres cas de figure. Ainsi, *L'Indic* se veut un "canard qui prenne en compte ce qui se passe en France" pour "ne pas tomber dans le 100% anglophone [...]". C'est une guérilla que nous menons pour défendre les groupes français<sup>366</sup>. De même, Nick Kent, évoquant la figure légendaire du critique américain Lester Bangs, raconte qu'"au moment où [il l'a] connu, il était lancé dans une sorte de croisade à la recherche du vrai pouls de l'Amérique, une espèce de quête à la Kerouac"<sup>367</sup>. Des critiques de rock français sont à leur tour présentés comme les tenants victorieux de positions polémiques : ainsi Michka Assayas, qui "sauvera de la casse des noms a priori infréquentables pour les jeunes crétiens que nous étions : Van Morrison, Richard Thompson ou les Beach Boys" et est remercié pour "avoir fait entrer *Pet Sounds* dans notre quotidien"<sup>368</sup>. De même, François Gorin est peint comme "celui qui a le mieux défendu une génération de groupes - ceux de la new-wave - jusqu'alors scandaleusement ignorée par la presse française"<sup>369</sup>. Par ailleurs, le magazine *Coda* se voit lui aussi comme un des "acteurs de la scène Techno" en lutte "face à l'adversité"<sup>370</sup>. "Défense", "guérilla", "croisade" : le critique musical est volontiers dépeint sous un jour guerrier.

De plus, en cette fin du vingtième siècle, le "courage"<sup>371</sup> dont on aime que fasse preuve le critique musical est au service d'une autre vertu essentielle, l'enthousiasme : intimement lié à l'idée d'une campagne à mener, il constitue lui aussi un trait nouveau de la figure du critique musical. Le journaliste musical, depuis quelques décennies, est supposé pouvoir communiquer son admiration à travers les textes qu'il rédige ; sa force de conviction est désormais censée s'exercer non plus

---

<sup>365</sup>RAZAFINDRAKOTO, Mialy, *Le Militantisme culturel du journal "Paroles et musique"*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1983.

<sup>366</sup>Ainsi s'exprime Jean-Christophe Panek, directeur de la publication, *ibid.*, p. "presse 5".

<sup>367</sup>KAGANSKI, Serge, JUFFIN, Bruno, "Le Style anglais" (entretien avec Nick Kent), *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 19.

<sup>368</sup>BEAUVALLET, Jean-Daniel, "Michka Assayas", *ibid.*, p. 21.

<sup>369</sup>DAVET, Stéphane, "François Gorin", *ibid.*, p. 22.

<sup>370</sup>S. n., "Edito", *Coda*, n° 9, décembre 1994-janvier 1995, p. 3.

<sup>371</sup>Christian Lebrun "aura contribué à faire du journalisme rock à la française un vrai métier. [...] il combattra tous les conservatismes". "[Il montrait] un vrai courage lorsqu'il s'agissait de faire un choix de couverture 'risqué' ou d'échapper aux noeuds de la langue de bois" (DORDOR, Francis, "Christian Lebrun", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 24).

seulement par le biais d'arguments rationnels, mais par une espèce d'osmose du sentiment, que ses mots provoquent. C'est ce que suggère Christian Dupeyron, fondateur de *L'Avant-scène opéra*, en déclarant que si "la jeunesse [...] s'ouvre de plus en plus ces temps-ci au lyrisme" c'est que "certains critiques [ont] su communiquer leur enthousiasme au grand public"<sup>372</sup>. Un tel mécanisme psychologique est également invoqué et détaillé par Serge Kaganski, dans le texte de présentation d'un dossier sur les journalistes et le rock :

"Que deviendrait le goût de la musique sans les scribes du rock, talmudistes d'une espèce nouvelle ? On en connaît beaucoup qui ont fait trois petits tours avec les Stones ou les Smiths avant de partir dans la vie adulte : [...] discothèques rachitiques, réduites à quelques oeuvres consensuelles que l'on écoute à peine une fois par mois en bruit de fond. Tout ça parce que la littérature rock ne les a pas accompagnés, omettant de relayer, irriguer, affermir un goût musical qui, non entretenu, a fini par se dessécher au fil des ans."<sup>373</sup>

La compétence du critique réside donc dans son amour pour la musique dont il traite, au moins autant que dans son érudition. Mais à travers cette conception qui paraît neuve, on retrouve l'identité d'essence entre la critique et l'oeuvre, déjà rencontrée chez Schlegel et Benjamin : le texte rédigé est assimilé à la musique elle-même, dont il devient un équivalent ou un substitut. C'est ce que dit Serge Kaganski dans la suite de son texte :

On en connaît d'autres qui ont été "sauvés" par certains disques, certes, mais aussi par [divers critiques]. Pour ceux-là un article pouvait devenir aussi galvanisant qu'un disque, un papier de Garnier sur un groupe médiocre (les Real Kids par exemple) était cent mille fois préférable à une fade dissertation de Machin sur *Pet sounds*, certains mots électrisaient plus sûrement que certains disques."<sup>374</sup>

Cette identification du texte de critique avec la musique dont il traite se retrouve ailleurs : pour Pierre Veillet, rédacteur en chef de *Rock sound*, un article réussi doit, entre autres choses, "traduire la musique par des mots"<sup>375</sup>. Pour Philippe Carles, le journaliste cherche parfois à proposer le "pendant verbal" de la musique en question. Il cite en exemple de réussite une critique de Jacques Réda qui, à propos d'Oscar Peterson, décrivait des tricoteuses et proposait des néologismes tels que "disque enregistricoté"<sup>376</sup>.

---

<sup>372</sup>NADDEO, Isabelle, "La Musique en presse : retour aux sources", *Le Journal de la presse*, n° 121, 22 février-7 mars 1982, p. 25.

<sup>373</sup>KAGANSKI, Serge, "Les Liaisons dangereuses", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 13.

<sup>374</sup>*Ibid.*

<sup>375</sup>VEILLET, Pierre, entretien cité.

<sup>376</sup>CARLES, Philippe, entretien cité.

La figure la plus récente du critique musical est novatrice sur un point encore : on lui assigne souvent un rôle de suiveur. Loin d'être l'arbitre de la vie musicale, il est à l'affût de ce qui s'y produit<sup>377</sup> et craint de laisser passer sans le mentionner un fait important - c'est-à-dire promis à une large notoriété. Aussi est-il fier d'avoir écrit un article sur un artiste avant qu'il ne soit célèbre : on loue par exemple en Yves Adrien, journaliste de *Rock & folk* non seulement le "théoricien solide" mais aussi l'"éclaireur intuitif, souvent en avance sur son époque"<sup>378</sup>. Clairement, la qualité du critique est moins, ici, d'avoir su imposer son avis au public que d'avoir su deviner à l'avance quel serait, plus tard, le goût du public. La différence est loin d'être négligeable, entre la figure d'un critique qui oriente le public d'une part, et celle d'un journaliste qui a pour but d'épouser, voire de deviner à l'avance, des orientations définies ailleurs. C'est ce talent de suiveur inspiré qui a manqué quelques temps à *Rock & folk*, si l'on en croit Jean-Daniel Beauvallet : selon lui, les journalistes de ce magazine "sont [...] passés à côté de toute l'actualité entre 1983-85, les Smiths, R.E.M., Jesus & Mary Chain"<sup>379</sup>. Il ne s'agit donc plus d'exercer une influence bénéfique sur le jugement du lecteur ou de l'auditeur - en d'autres termes, de "faire" l'actualité - mais de la "suivre", d'anticiper sur ce que le public est sur le point de penser, ou même, modestement, de lui donner à lire sur la musique qu'il aime déjà. Dix ans plus tard, *Magic !* définit son projet de la même manière : "Si on s'est beaucoup axé sur la pop anglaise, c'est que l'actualité venait de là-bas entre 91 et 93"<sup>380</sup>. Cette conception qui valorise l'intuition et la prémonition des engouements du public est, elle aussi, nouvelle. Elle n'est du reste pas sans dissoner avec l'idéal de liberté évoqué plus haut. Machabey ne mettait-il pas, au contraire, les critiques en garde contre le jugement du public ? Pour lui, le bon accueil du public "ne préjuge en rien de la qualité intrinsèque de l'oeuvre"<sup>381</sup>. C'est en citant Benjamin qu'Adorno prenait position de la même façon sur cette question : "le public doit toujours avoir tort et pourtant se sentir

---

<sup>377</sup>Pierre Veillet déclare qu'il lui faut faire "attention à suivre" l'actualité musicale, ce pourquoi il lit la presse musicale des Etats-Unis, dont il cite plusieurs titres : *Rolling stone*, *Spin*, *Alternative Press* (Minneapolis), *Rocket* (Seattle), *Option* (Chicago) (entretien cité).

<sup>378</sup>KAGANSKI, Serge, "Yves Adrien", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 21.

<sup>379</sup>Propos de Jean-Daniel Beauvallet, rédacteur en chef des *Inrockuptibles* (GUILLAUMOT, Stéphane, *op. cit.*, p. "presse 2").

<sup>380</sup>Propos de Philippe Jugé, directeur de publication de *Magic !* (*ibid.*, p. "presse 3").

<sup>381</sup>MACHABEY, Armand, *op. cit.*, p. 41.

constamment représenté par le critique"<sup>382</sup>. Cela dit, les critiques musicaux actuels ne sont pas, dans ce domaine, unanimes : Philippe Carles souligne qu'"on ne reprend pas forcément la réaction du public" telle qu'elle a pu être observée au concert, et cite pour exemple le cas de Harry Connick junior<sup>383</sup>.

D'une façon générale, les modèles et les valeurs dont se réclament, dans les années quatre-vingt-dix, les journalistes de la presse musicale héritent donc de conceptions préexistantes (discernement, indépendance, compétence), mais les modifient aussi (figures guerrières, enthousiasme, faculté de suivre l'actualité et d'anticiper les goûts du public). De plus, il est important de noter qu'ils constituent un idéal du métier construit par les professionnels, bien plus qu'ils ne décrivent les réalités de sa pratique. Les journalistes, du reste, en sont bien conscients : s'il est vrai qu'ils affirment parfois se conformer réellement à ces règles et rechercher ces qualités, en eux-mêmes ou en leurs confrères, ils s'y réfèrent également parfois comme à une pure utopie ou à un paradis perdu, à ce que devrait être la critique musicale mais qu'elle n'est pas (ou n'est plus). Un entretien croisé avec trois journalistes, en juillet 1998, nous permet de constater la diversité d'opinions que suscite cette question : ainsi, Stéphane Haïk<sup>384</sup> souligne que la "déontologie" est généralement enfreinte, parce que se posent des "problèmes de copinage" dus à ce que "les milieux [musiciens et critiques] sont très intriqués"<sup>385</sup>. A cela, cependant, Omer Corlaix<sup>386</sup> répond par un relatif optimisme : il considère que "le critique n'est pas isolé du mécanisme de programmation"

---

<sup>382</sup>Cité par ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique*, traduit par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps Editions, 1994 (*Einleitung in die Musiksoziologie*, 1/Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962), p. 154.

<sup>383</sup>CARLES, Philippe, entretien cité.

<sup>384</sup>Producteur délégué à France Musique et journaliste dans *Répertoires*.

<sup>385</sup>HAIK, Stéphane, entretien avec Omer Corlaix, Lionel Esparza et Stéphane Haïk, le 17 juillet 1998. Cette situation rappelle les faits décrits par Serge Halimi dans *Les Nouveaux chiens de garde*, en particulier dans le premier chapitre ("Un Journalisme de révérence", *Les Nouveaux chiens de garde*, Paris, Editions Raisons d'Agir, 1997, p. 13-31) et dans le troisième ("Un Univers de connivences", *ibid.*, p. 75-101). Par exemple, c'est bien le "copinage" qui empêche l'application de la déontologie quand "Nicolas Sarkozy [...] se retrouv[e] [...] simultanément ministre de tutelle des télévisions et radios publiques, ministre du Budget et... porte-parole du candidat Edouard Balladur à la présidence de la République. Mais l'épais portefeuille d'amitiés médiatiques du maire de Neuilly lui sert de bouclier protecteur contre toute observation inutilement désobligeante" (*ibid.*, p. 19).

<sup>386</sup>Successivement membre des rédactions\* du *Concertographe*, de *En concert* et directeur de publication de *Musica falsa* depuis l'automne 1997.

mais "réussit parfois à maintenir une singularité"<sup>387</sup>. Mais Lionel Esparza<sup>388</sup> pense au contraire que l'indépendance critique est tout simplement impossible ; car "un des problèmes de la presse musicale aujourd'hui" est qu'on "ne peut concilier la rédaction d'avant-papiers" (tâche de "publiciste évolué") et celle de critiques (tâche d'"analyste critique")<sup>389</sup>. Le fait que "tout le monde connaît tout le monde", que "les critiques connaissent les musiciens, les compositeurs, les services de presse - qui sont des courroies de transmission essentielles mais en même temps ont pour fonction de faire passer les heurts qu'il pourrait y avoir"<sup>390</sup> empêche toute liberté. "Dans l'idéal, il faudrait un critique du milieu, anonyme, et qui ferait un compte rendu. Ou alors qu'il soit schizophrénique"<sup>391</sup>.

L'idée de la critique présentée plus haut, avec les vertus cardinales que nous avons pu repérer, n'est donc pas toujours vue comme accessible ; pourtant, elle n'en reste pas moins une norme au regard de laquelle les journalistes de la fin du siècle s'évaluent et évaluent leurs confrères. C'est par rapport à elle, aussi diffuse soit-elle, que se crée un panthéon des "grandes plumes" régulièrement citées ou de signatures célèbres. Récurremets, certains noms désignent des modèles prestigieux qui ont su illustrer la noblesse du rôle critique tout en brillant par des qualités d'écriture<sup>392</sup>. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre l'allusion à Antoine Goléa et à Armand Panigel dans la notice nécrologique que *Le Monde* consacrait à Jacques Bourgeois en septembre 1996<sup>393</sup>. Mais l'existence de vedettes de la critique est surtout sensible dans les magazines consacrés au jazz ou au rock : le dossier publié par *Les Inrockuptibles*, en 1996, sur les journalistes du rock peut en grande partie être lu comme un palmarès et mentionne à la fois les critiques renommés et les motifs et dimensions de leur notoriété. Beaucoup d'entre eux ont acquis depuis longtemps le statut de références incontournables, qu'ils soient américains (Lester Bangs, Dave Marsh, Greil Marcus), anglais (Nick

---

<sup>387</sup>CORLAIX, Omer, entretien avec Omer Corlaix, Lionel Esparza et Stéphane Haïk, le 17 juillet 1998.

<sup>388</sup>Journaliste à France Musique.

<sup>389</sup>ESPARZA, entretien avec Omer Corlaix, Lionel Esparza et Stéphane Haïk, le 17 juillet 1998.

<sup>390</sup>*Ibid.*

<sup>391</sup>*Ibid.*

<sup>392</sup>C'est souvent le style du critique que l'on commémore. Cela est vrai du dossier des *Inrockuptibles* comme des louanges de Koechlin ou de Manoeuvre.

<sup>393</sup>S. n., "Disparition. Jacques Bourgeois, ancien producteur à France-Musique et France-Culture", *Le Monde*, 2 septembre 1996, p. 9 : "Jacques Bourgeois [...] avait été en particulier l'un de piliers de la 'Tribune des critiques de disques', aux côtés d'Armand Panigel et d'Antoine Goléa."

Kent) ou français (Philippe Paringaux, Philippe Manoeuvre, Patrick Eudeline, Yves Adrien, Bayon). Le même phénomène se produit en jazz, à partir de l'entre-deux-guerres, avec l'émergence de figures désormais légendaires elles aussi (Hugues Panassié puis, après la guerre, Boris Vian ou André Hodeir), comme le souligne Philippe Carles lorsqu'il dépeint le contexte de naissance de *Jazz magazine* :

"D'où l'apparition, du côté des enthousiastes et premiers convertis, de petits groupes d'initiés, militants, prosélytes [...]. D'emblée, et pour longtemps, la métaphore religieuse fonctionne à plein. [...] évangiles (selon saint Panassié puis saint Delaunay ou saint Hodeir) [...]"<sup>394</sup>

La forme d'idolâtrie notée par Philippe Carles à propos des débuts de la presse consacrée au jazz se retrouve dans l'admiration qu'un Philippe Manoeuvre pouvait porter à certains journalistes de *Rock & folk*<sup>395</sup> à la fin des années soixante-dix et débouche même, dans ses mémoires publiés, sur une espèce de complaisance corporatiste envers ce qu'il appelle la "rock critic" qui transparait à plusieurs reprises<sup>396</sup>.

#### 4. Conclusion

Il existe donc toujours un idéal professionnel du critique, compétent et désintéressé, et cela malgré la profonde mutation de la presse musicale dans les années soixante. Mais cette figure récurrente dans le discours des journalistes, à laquelle ils se réfèrent comme à un repère normatif, doit être confrontée avec la pratique du métier, dont elle diffère considérablement. Notons surtout qu'elle comporte l'idée d'une autonomie du jugement critique : elle tend à estomper les déterminations sociales de ce jugement ainsi que les interactions auxquelles le journaliste est soumis. Nous distinguerons donc désormais le "journalisme musical" pour désigner la profession et son inscription dans un contexte social, de la "critique musicale", expression que nous préférons

---

<sup>394</sup>CARLES, Philippe, "Les Années Jazz Magazine", *Les Années Jazz Magazine, 40 ans de passion*, Paris, Editions Filipacchi - Société Sonodip, 1994, p. 11.

<sup>395</sup>Voir par exemple le récit de sa rencontre, chez un disquaire, avec Yves Adrien, "mystérieux personnage aux longs cheveux bruns" (*L'Enfant du rock*, Paris, J.C. Lattès, 1/1985, p. 58) ; ou avec François Ducray, autre critique de *Rock & folk*, à l'occasion d'un concert des Rolling Stones : "*France Soir* avait dépêché rien moins que Lucien Bodard. Ce qui [...] me semblait infiniment moins remarquable que le fait que *Rock & folk* envoie François Ducray en personne !" (*ibid.*, p. 75).

<sup>396</sup>"C'étaient les nuits de la rock critic. Dans *Best*, dans *Rock & folk*, les nouvelles signatures surgissaient chaque mois. Manoeuvre, Benain, Eudeline, Dordor... Nous étions la jeune garde, les jeunes turcs ou les jeunes loups. Nous étions là pour casser la baraque" (*ibid.*, p. 110).

réserver à des conceptions construites dans le cadre de théories de l'oeuvre et de l'art, telles que celles de Walter Benjamin, de Theodor W. Adorno ou d'Armand Machabey<sup>397</sup>.

---

<sup>397</sup>Nous nous écartons en cela de certains des usages en vigueur. La dénomination de "critique musicale" est parfois attribuée aux activités que nous préférons ici appeler "journalisme musical". Ainsi, il existe une "Carte de critique", annuelle, attribuée par le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale sur présentation des trois dernières publications du journaliste qui en fait la demande. Le mot "critique" est également employé par certains des journalistes ou responsables de publications que nous avons rencontrés - peut-être, entre autres, parce qu'il est doté de prestige à leurs yeux.

## **Chapitre 5**

# **L'insertion dans le contexte social**

Les valeurs revendiquées par les journalistes musicaux semblent bien insuffisantes pour décrire les réalités de leur activité. En revanche, bien des aspects peuvent en être expliqués si l'on se demande qui ils sont : leurs activités passées et surtout présentes, les relations qu'ils entretiennent avec les autres agents de la vie musicale permettent de mieux comprendre ce qu'est le journalisme musical, et le rôle, rien moins que critique, qu'il est à même de jouer. La logique de la presse musicale ne se saisit donc pas à travers la définition théorique de la critique mais par les modalités concrètes de son fonctionnement. Celles-ci révèlent le paradoxe suivant : les magazines musicaux, dénués d'importance financière et faits par des journalistes non professionnels pour la plupart, ne sont pas pour autant réduits à l'impuissance. En effet, ils exercent une influence qui ne se limite pas à leurs seuls lecteurs et qui les aide à développer un rôle spécifique.

### 1. Le journaliste musical

Le journaliste musical n'est pas un journaliste comme les autres. Tout d'abord, sa formation n'est en général pas celle d'un journaliste mais plutôt celle d'un musicien<sup>398</sup>, à moins qu'il n'ait poursuivi des études ou une carrière tout à fait étrangères à l'une comme à l'autre de ces deux voies<sup>399</sup>. De plus, il exerce simultanément une ou plusieurs autres activités rémunérées, fort souvent liées elles aussi à la musique, malgré quelques exceptions. Il peut par exemple être lui-même instrumentiste<sup>400</sup>, chanteur<sup>401</sup>, compositeur<sup>402</sup>, chef de chœur<sup>403</sup>, ou encore organisateur de

---

<sup>398</sup>George Cherièr dans les années cinquante, ou plus récemment Arnaud Merlin (secrétaire de rédaction\* de *Jazzman*) ainsi que des pigistes comme Anne Legrand et Olivier Julien, ont fait ou font des études de musique ou de musicologie.

<sup>399</sup>Comme Alain Duault (professeur), Omer Corlaix (qui a fait des études d'économie), Eric Dahan ; ou comme d'autres, étudiants qui abandonnent leur cursus pour fonder un magazine (Arnaud Deverre et Christian Fevret pour les *Inrockuptibles*, Jean-Christophe Panek et Claudine Celli, fondateurs de *L'Indic*).

<sup>400</sup>Comme Frédéric Lodéon, violoncelliste devenu journaliste à France Musique ; Emmanuel Tellier, qui joint des activités de musicien (dans les groupes Chelsea puis Melville) à celles de journaliste aux *Inrockuptibles* ; Daniel Filipacchi était contrebassiste de jazz, Boris Vian trompettiste. Jérôme Soligny, qui collabore régulièrement à *Rock & folk* est l'un des musiciens qui accompagnent Etienne Daho dans les années quatre-vingt. Il est en particulier le compositeur de la chanson "Duel au soleil", dans l'album *Pop Satori* en 1986.

<sup>401</sup>Laurence Romance par exemple (KAGANSKI, Serge, "Laurence Romance", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 25).

<sup>402</sup>Gérard Condé a collaboré à divers périodiques comme *Opéra international*, *Le Monde*, *Le Courrier international*.

<sup>403</sup>Didier Louis, chef de chœur, a participé à certains numéros de *Diapason*, par exemple au numéro de juillet 1998.

concerts<sup>404</sup>, agent d'artistes<sup>405</sup>, producteur de disques<sup>406</sup>, disquaire<sup>407</sup>. C'est là le premier élément qui relègue l'indépendance critique au rang des utopies. Que penser d'une telle indépendance quand les journalistes sont amenés à signer des textes aussi bien pour un magazine que pour le service de presse de maisons de production<sup>408</sup> ? En réalité, le journaliste est impliqué à plus d'un titre dans la vie musicale, et peut occuper une situation dans la commercialisation de productions musicales (qu'il s'agisse de concerts ou d'enregistrements). Il est donc "intéressé", non au sens moral du terme, mais par la position même où ses activités le placent. En voici deux exemples : un journaliste des *Inrockuptibles*, Christophe Conte, est aussi directeur artistique du label\* Le Village Vert. Autour de Lucie est l'un des groupes produits par ce label\* : or ce groupe avait en 1992 bénéficié d'une promotion notable dans le magazine<sup>409</sup>. Notre propos ici n'est pas de prouver qu'il y ait effectivement eu collusion ni d'incriminer l'éthique professionnelle de qui que ce soit. Mais il importe de constater et de souligner que les liens objectifs entre journalistes, musiciens et

---

<sup>404</sup>Philippe Koechlin, encore journaliste à *Jazz hot* au début des années soixante, a organisé des concerts (*Mémoires de rock et de folk*, s. l., Editions Mentha, 1992, p. 27-30) ; à la même époque, Daniel Filipacchi faisait de même et il les diffusait parfois dans son émission à Europe 1 (FILIPACCHI, Daniel, entretien avec Jean-Louis Ginibre, *Les Années Jazz Magazine, 40 ans de passion*, Paris, Editions Filipacchi - Société Sonodip, 1994, p. 14-15). Jacques Bourgeois (l'un des journalistes de la "Tribune des critiques de disques" sur France Musique), qui a rédigé des articles pour *Arts et spectacles*, *Diapason*, *Disques*, *Opéra international* et *Répertoire*, "a aussi été directeur des Chorégies d'Orange de 1971 à 1981" (s. n., "Disparition. Jacques Bourgeois, ancien producteur à France-Musique et France-Culture", *Le Monde*, 2 septembre 1996, p. 9).

<sup>405</sup> Au début des années soixante-dix, Philippe Manoeuvre a tenté de lancer les Dogs (cf. *L'Enfant du rock*, Paris, J.C. Lattès, 1/1985, p. 77-79).

<sup>406</sup>Daniel Filipacchi "produisait des séances d'enregistrement pour RCA et Decca" au début des années cinquante et avait tenté de fonder son propre label\*, Mood (FILIPACCHI, Daniel, *op. cit.*, p. 14). A la même époque, Charles Delaunay, directeur de *Jazz hot* travaillait pour la compagnie Vogue, qu'il avait fondée en 1949-1950 (HANNOUN, Lionel, *Jazz hot (1935-1980). Etude monographique du premier magazine au monde totalement consacré à la musique de jazz*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, p. 50).

<sup>407</sup>C'est en disquaire que Philippe Garnier se reconvertisse passagèrement, au Havre, avant de repartir pour les Etats-Unis (KOECHLIN, Philippe, *op. cit.*, p. 126) ; François Postif (qui devait collaborer à *Jazz hot*) est disquaire à partir de 1947 ; en 1957, il devient directeur artistique des variétés étrangères chez Polydor (POSTIF, François, *Les Grandes interviews de Jazz hot*, Paris, L'Instant, 1987, p. 8-9). Yves Adrien, l'un des critiques de *Rock & folk* dans les années soixante-dix, travaillait en même temps à l'Open Market, important disquaire du Châtelet à Paris, que Philippe Manoeuvre considère comme un "temple du Rock'n'Roll" (MANOEUVRE, Philippe, *op. cit.*, p. 57).

<sup>408</sup>En septembre 1997, une documentation diffusée par le service de presse de la maison de disques française des Sundays (Parlophone, groupe E.M.I.) est signée par Christophe Basterra, rédacteur en chef du magazine *Magic!* (cf. annexes).

<sup>409</sup> Ce fait a été relevé par Cyrille Crapsky : "Les irréductibles nostalgiques comme moi se replongent régulièrement dans leur collection d'*Inrockuptibles* mensuels (le seul, le vrai). La rubrique des démos, à la fin des singles, est particulièrement instructive. Quelles étaient les révélations du n° 35, mai 1992, sous la plume de Christophe Conte ? Autour De Lucie, William Pears et La Variété. Joli ! Finement observé, d'autant plus que deux d'entre eux se retrouvent aujourd'hui au Village Vert, le label de... Christophe Conte" ("Premier pas : démos et CD autoproduits", *L'Indic*, n° 21, septembre-octobre 1995, p. 16 du cahier "Rock en ville").

producteurs rendent purement et simplement impossible une quelconque indépendance du jugement critique. Dans un cas comme celui-ci, même si le désir d'être objectif demeure chez les journalistes, ils ne peuvent échapper à la prise en compte de la situation.

De plus, même les journalistes les mieux intégrés à la profession, ceux qui gagnent leur vie uniquement par des activités de journalisme, travaillent pour plusieurs médias : soit qu'ils collaborent à plusieurs magazines à la fois, soit qu'ils écrivent aussi bien dans la presse généraliste que dans des magazines musicaux<sup>410</sup>, soit enfin que leurs activités s'étendent à des médias de types divers, la radio s'ajoutant fréquemment à la presse écrite, la télévision plus rarement<sup>411</sup>. Cela constitue un accomplissement pour le journaliste qui combine ainsi les divers avantages représentés par chacun des médias : une certaine stabilité et une relative liberté dans la presse écrite d'une part, le prestige attaché aux émissions de radio ou de télévision d'autre part<sup>412</sup>. Or cette circulation des journalistes d'un média à l'autre se double de contrats ou d'échanges informels<sup>413</sup> entre médias : en

---

<sup>410</sup>Eric Dahan, rédacteur en chef adjoint de *Rock & folk* de 1995 à mai 1998, écrit dans *Libération* ; Laurence Romance a écrit pour ces deux publications également, de même que Philippe Garnier, ou le Bruno T de *Rock & folk* devenu Bayon pour *Libération* ; Alain Lompech a quitté *Le Monde de la musique* pour *Le Monde* ; voir aussi le cas de Gérard Condé (cf. *supra*, chapitre 5, note 5).

<sup>411</sup>Par exemple Daniel Filipacchi et Frank Ténor (déjà venu de *Jazz hot*) sont des journalistes de radio au moment où ils créent *Jazz magazine* ; Philippe Koechlin (qui faisait des portraits de musiciens de jazz sur Canal +), Philippe Adler, Arnaud Merlin, Alain Duault, Gilles Delacroix, Jacques Bourgeois sont aussi des personnes qui passent de la presse écrite aux médias audiovisuels. En 1975 (date de changement de contenu de *Diapason*), Georges Cherière "appelait en qualité de rédactrice en chef Jacqueline Muller, qui avait longtemps produit l'émission 'Musique en 33 tours', le dimanche sur la première chaîne" (s. n., "Diapason : la plus ancienne des revues musicales [...]", *L'Echo de la presse et de la publicité*, n° 1199, 17 novembre 1980, p. 12). Patrice Blanc-Francard, Philippe Manoeuvre, et plus récemment Laurence Romance sont journalistes de presse écrite, de radio et de télévision. Bruno Gaston, un des fondateurs des *Inrockuptibles* en 1986, est en 1995 rédacteur en chef de "Nulle part ailleurs" (Canal +). Le titre même des *Inrockuptibles* est issu d'une émission de radio animée alors par l'un des fondateurs (GUILLAUMOT, Stéphane, "La Presse Indie", *Jellyfish*, n° 3, juillet-août 1995, p. "presse 2") - le mécanisme est donc le même que pour *Salut les copains*, mais vingt-quatre ans plus tard.

<sup>412</sup>C'est ainsi que Stéphane Haïk, qui travaille lui-même à la fois pour France Musique et pour le magazine *Répertoire*, présente sa situation (entretien avec Omer Corlaix, Lionel Esparza et Stéphane Haïk, le 17 juillet 1998).

<sup>413</sup>Dans les années cinquante, Daniel Filipacchi parlait de *Jazz magazine* dans son émission sur Europe 1. De nos jours, l'émission de Bernard Lenoir, sur France Inter ("C'est Lenoir", depuis septembre 1996), est liée aux *Inrockuptibles*, dont elle a d'ailleurs un temps porté le nom ("Lenoir l'Inrockuptible", de janvier 1995 à septembre 1996). Dès la fin des années quatre-vingt, Bernard Lenoir recevait régulièrement trois des plus importants journalistes du mensuel, à savoir Christian Fevret, directeur de la publication, Jean-Daniel Beauvallet, rédacteur en chef, et Emmanuel Tellier (entretien avec Olivier Julien, le 14 juin 1998) ; à partir de 1995 - *Les Inrockuptibles* étant devenu un hebdomadaire - certains de ses journalistes venaient chaque mardi soir présenter à l'antenne le numéro du lendemain. Ce genre de collaboration s'accroît du fait que certains groupes de communication ont le souci de posséder des médias de différents types, de façon à produire ce qu'ils appellent une "synergie" : des outils distincts au service des mêmes intérêts, s'appuyant mutuellement. Mentionnons par exemple le magazine parisien *Nova*, lié à la radio du même nom, ou la possession par la S.A.G.E.M. de Radio Classique, à côté du *Monde de la musique* et de *Jazzman*.

réalité, la presse écrite musicale est donc inextricablement liée aux rubriques musicales de la presse générale ainsi qu'aux émissions radiodiffusées ou télévisées. On en trouve un bon exemple avec Philippe Adler : celui-ci propose une émission intitulée "Jazz 6" sur la chaîne M6 dans les années quatre-vingt-dix. Or il dispose également d'une page dans *Jazzman*, dont une moitié est le courrier des lecteurs, rubrique dont il a la charge, cependant que l'autre annonce les programmes télévisés qu'il anime. En échange, le logo de *Jazzman* apparaît au générique de "Jazz 6"<sup>414</sup>. Ce type de partenariat fait de la presse musicale un élément étroitement lié à l'ensemble des médias traitant de musique. Là encore, il devient difficile de garantir une quelconque indépendance des publications : l'idéal de la libre critique a-t-il la possibilité de se réaliser ?

Ce n'est donc pas subjectivement ni moralement que le journaliste perd son indépendance et la vue déontologique de son métier. Sa dépendance est inscrite dans sa situation objective, dès le moment où le périodique se constitue en entreprise commerciale. Comme une langue, une loi ou un système monétaire, elle lui est imposée par la configuration sociale où il intervient et par le fonctionnement, établi depuis l'après-guerre, de la presse musicale. Journalistes et magazines sont inextricablement liés aux autres médias d'une part, aux autres acteurs de la vie musicale d'autre part. Il devient dès lors difficile d'imaginer une quelconque autonomie du jugement critique, car le journaliste est pris dans les mouvements d'un groupe restreint de personnes aux intérêts divergents : il s'agit d'un "tout petit monde" pour reprendre les termes d'un journaliste de France Musique<sup>415</sup>.

La critique, au sens le plus ambitieux du terme, y étant impossible, ou tout au moins largement irréalisable, devons-nous pour autant considérer que le journalisme musical n'a rien à nous apprendre sur la musique ? Faut-il, comme Norman Demuth, écarter purement et simplement

---

<sup>414</sup>Entretien avec Arnaud Merlin, le 24 septembre 1997 ; Arnaud Merlin souligne lui-même qu'il "faut être méfiant" dans ce genre de partenariat, dangereux d'un point de vue éthique. Philippe Koechlin avait mis en place le même type d'échange en 1968 : "Campus", émission de circonstance sur Europe I. Michel Lancelot [...] y anime dès 1968 un forum permanent avec débats d'idées [...]. Avec la bénédiction de Lucien Morisse, nous échangeons quelques minutes de promotion 'Rock & folk' sur l'antenne contre quelques paragraphes de promotion 'Campus' dans nos colonnes" (KOECHLIN, Philippe, *op. cit.*, p. 59).

<sup>415</sup>ESPARZA, Lionel, entretien avec Omer Corlaix, Lionel Esparza et Stéphane Haïk, le 17 juillet 1998.

de nos préoccupations ces critiques journalistiques entravées par toutes sortes de contraintes<sup>416</sup> ? Il nous semble au contraire que l'on peut tirer de ces énoncés journalistiques beaucoup d'enseignements, si l'on accepte de ne plus attendre du rédacteur un jugement vrai sur l'oeuvre, mais si on le considère comme ce qu'il est à n'en pas douter : un acteur parmi d'autres de la vie musicale. Bien qu'on ne puisse lui attribuer sans de sérieuses réserves le rôle esthétique que, dans certains cas, il aimerait encore jouer, il faut pourtant être très attentif aux implications de sa place sociale et ne pas affirmer trop vite qu'elle se réduit à servir purement et simplement les intérêts commerciaux en jeu : en réalité, la presse musicale a beaucoup à nous apprendre si du moins elle reflète les pratiques musicales ou même certains aspects généraux de l'organisation sociale. Peut-on la considérer ainsi ?

## 2. Le reflet du social et du musical

Il va de soi que l'évolution de la presse musicale résulte en grande partie de celle de la vie musicale en général. Le premier magazine de jazz est né au moment où la France découvrait le jazz, et il en est allé de même pour les journaux de rock dans l'après-guerre ; plus tard, des mouvements musicaux également nouveaux ont à leur tour donné naissance à des magazines qui leur étaient consacrés. Ainsi est apparue une presse du *hard rock* ou de la *techno*. Comment se fait le passage des pratiques à leur traitement dans la presse musicale ? De quelle façon les répercute-t-elle ? Comment penser le lien entre les pratiques musicales et les magazines spécialisés ?

### 2.1. Le public initié

La notion de "monde de l'art", développée par Becker, permet de répondre en partie à cette question. En effet, un "monde de l'art", pour cet auteur, "se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des oeuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres

---

<sup>416</sup>Cet auteur publie pour la première fois en 1947 une anthologie de la critique musicale. Il y a fait figurer très peu de "critique de journaux" (*newspaper criticism*), faisant une exception pour les cas rares "où les critiques ne semblent pas avoir été limité par les contraintes de temps ou de place [...] - si souvent la critique de journaux n'est pas l'opinion complète de l'auteur et a été écrite dans des circonstances empêchant la mûre réflexion qui est nécessaire" (*when the critics do not seem to have been limited by the exigencies of time or space [...] - so often newspaper criticism is not the complete statement of the writer and has been written under circumstances preventing due and mature consideration*) (DEMUTH, Norman, *An Anthology of musical criticism*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2/1971, p. XVIII).

éventuellement) définit comme de l'art"<sup>417</sup>. Par ses rôles musicaux multiples, le journaliste musical est étroitement intégré à un monde, c'est-à-dire à une chaîne de coopération sans laquelle l'oeuvre produite serait intrinsèquement différente<sup>418</sup>.

Comment analyser le rôle des journalistes musicaux au sein de ce monde ? Howard S. Becker développe dans le même ouvrage une réflexion sur les critiques et les esthéticiens<sup>419</sup>. Mais elle ne nous semble pas être celle qui décrit au mieux le journalisme musical. En revanche, la notion de "public initié", telle qu'il la construit, nous paraît saisir avec plus de pertinence certaines facettes essentielles de cette activité. En effet, le "public initié" est constitué, selon cet auteur, de ceux dont les "opinions ont plus de poids que d'autres, parce que leurs tenants ont une plus grande expérience des oeuvres et des genres en question"<sup>420</sup>. Un tel public

"peut connaître par exemple l'histoire des tentatives analogues déjà faites dans ce genre ou cette discipline, les caractéristiques des différents styles et périodes, les arguments avancés sur les grandes questions soulevées par l'histoire, l'évolution et la pratique de cet art. Il peut avoir connaissance de diverses versions de la même oeuvre, être en mesure de ressentir et de comprendre ce qu'apporte le traitement de matériaux habituels dans le vocabulaire de la discipline. A quoi s'ajoutent sans doute des informations anecdotiques, potins et commérages du monde de l'art, anciens et récents, et des renseignements sur la personnalité des participants à ce monde, indépendamment de ce qu'en révèlent leurs oeuvres."<sup>421</sup>

Cette description s'appliquerait fort bien aux compétences exigées des journalistes musicaux. Et de fait, les pigistes peu rémunérés qu'ils sont, pour la plupart<sup>422</sup>, ne sont dans la pratique, à bien des égards, qu'un public particulièrement connaisseur<sup>423</sup>. C'est là une perception beaucoup plus

---

<sup>417</sup>BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988 (*1/Art Worlds*, The University of California Press, 1982), p. 58.

<sup>418</sup>"Les oeuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'artistes' qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des oeuvres de cette nature" (*ibid.*, p. 59).

<sup>419</sup>Le double rôle des esthéticiens et des critiques est développé par Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 147-159. Il s'agit d'abord d'un rôle théorique d'édification de "systèmes esthétiques dotés d'une cohérence logique et d'une validité philosophique" (*ibid.*, p. 148). Le deuxième rôle est normatif, puisqu'il consiste à "ranger les choses dans des catégories commodes" et "à distinguer le méritoire de ce qui ne l'est pas" (*ibid.*, p. 151).

<sup>420</sup>*Ibid.*, p. 71.

<sup>421</sup>*Ibid.*

<sup>422</sup>*Cf. supra*, p. 99-100.

<sup>423</sup>En particulier parce qu'ils se distinguent rarement de ce public par une formation de journaliste ou par une compétence musicale théorique. En revanche, la participation à un magazine musical constitue en soi une façon de marquer une différence : elle est peut-être la réalisation d'un rêve (selon Pierre Veillet, pour beaucoup de ses lecteurs, "c'est un rêve de signer un jour un article dans le magazine", entretien du 8 novembre 1997). Le journaliste satisferait ainsi des aspirations qui mériteraient d'être étudiées en détail, qu'il s'agisse de la volonté d'exercer une influence ou du désir de participer à ce qui lui apparaît comme un cercle étroit de connaisseurs.

juste de leur situation que celle qui s'obstinerait à voir en eux des critiques, avec le rôle normatif et la dimension philosophique qui s'attache à cette fonction. Plusieurs journalistes insistent d'ailleurs sur le fait qu'ils se considèrent simplement comme des lecteurs ayant la chance de réaliser leur rêve : voir leur opinion publiée dans leur magazine<sup>424</sup>. Et c'est parfois effectivement parmi les lecteurs que sont recrutés les pigistes<sup>425</sup>.

Les journalistes musicaux remplissent donc le rôle que Becker attribue au public d'initiés : servir de relais pour des oeuvres qui sortent des conventions en vigueur. Selon lui, en effet, toute oeuvre d'art étant une construction collective<sup>426</sup>, elle entre dans des cadres collectivement déterminés de production qu'il appelle conventions<sup>427</sup>. Mais les artistes désirent parfois rompre avec certaines d'entre elles et en instaurent de nouvelles, ce qui entrave la diffusion de leurs oeuvres<sup>428</sup>. Ils ont alors besoin d'un public éclairé, assidu, qui connaisse et comprenne les nouvelles conventions, soit capable d'apprécier les oeuvres qui les instaurent ou les utilisent, de les évaluer et de former ainsi un relais vers un public plus large<sup>429</sup>. En tant que public initié, les journalistes de la presse musicale sont donc ces personnes aptes à comprendre et à véhiculer de nouvelles conventions créatrices. Dans un article, ils peuvent être amenés à les signaler et à les formuler. Qu'il s'agisse

---

<sup>424</sup>Quand il rédige un article, Pierre Veillet "fait comme s'il était lui-même un lecteur, mais en plus sérieux" (entretien cité). Philippe Carles considère que "les premiers lecteurs du magazine, c'est l'équipe de rédaction\*". Il écrit donc "en imaginant le lecteur à sa ressemblance" (entretien avec Philippe Carles, le 25 septembre 1997).

<sup>425</sup>Ce fut le cas par exemple, de François Postif pour *Jazz hot*, de Philippe Manoeuvre pour *Rock & folk*, de Philippe Carles, d'Alain Gerber et de Jacques Réda à *Jazz magazine*.

<sup>426</sup>"Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. [...] L'oeuvre porte toujours des traces de cette coopération" (BECKER, Howard S., *op. cit.*, p. 27).

<sup>427</sup>Du fait de cette coopération, l'artiste "dépend d'autres personnes" et "doit accepter les contraintes imposées par ces personnes" (*ibid.*, p. 53). Ces contraintes sont en général "des conventions antérieures entrées dans l'usage, qui font partie désormais des méthodes habituelles de travail dans le domaine considéré" et qui portent aussi bien sur "le choix des matériaux" que sur les "procédés à utiliser", la forme, les dimensions de l'oeuvre ou "les relations entre l'artiste et le public" (*ibid.*, p. 53-54).

<sup>428</sup>En dehors des "conventions familières à tous les membres d'une société" (*ibid.*, p. 69), il en existe d'autres qui "prennent naissance dans le monde de l'art lui-même et ne sont connues que de ceux qui ont affaire à ce monde" (*ibid.*, p. 71). Or "en règle générale, la rupture avec les conventions, et avec toutes leurs manifestations dans les structures sociales et dans la production matérielle, accroît les difficultés de l'artiste et réduit la diffusion de ses oeuvres" (*ibid.*, p. 58).

<sup>429</sup>Certaines personnes "sont plus au fait des conventions qui ont présidé à la réalisation de ces oeuvres, parce qu'ils suivent de plus près ce qui se passe dans le domaine considéré. [...] Cette compétence sépare le public occasionnel du public assidu et averti, celui dont les artistes espèrent retenir l'attention parce qu'il comprend mieux la véritable portée de leur travail. Connaissant les conventions du genre, les amateurs avertis sont à même de collaborer pleinement avec les artistes à cette entreprise commune qui donne vie à une oeuvre chaque fois que celle-ci atteint quelqu'un" (*ibid.*).

d'habitudes compositionnelles, de choix d'interprétation ou d'innovations stylistiques, le journaliste leur donne un nom, les décrit, les caractérise et repère leur usage chez les artistes, dans les concerts ou les enregistrements.

L'étroite implication des journalistes dans des activités musicales diverses est, nous l'avons vu, un obstacle à l'accomplissement de la fonction critique avec ses ambitions d'objectivité et de liberté. Mais dès lors qu'on voit dans le journaliste un initié chargé de diffuser des conventions, cette difficulté est levée. Il peut bien avoir des préventions, comme en aurait un autre auditeur averti ; il n'en reste pas moins, et c'est là le fait important, parfaitement informé sur les acteurs de la vie musicale. Il est effectivement parmi ceux qui écoutent le plus de musique et il reste au fait des nouvelles conventions mises en usage par les artistes et les personnes collaborant à la production de la musique. Une fois cela garanti, son rôle de relais vers un public plus large est assuré par le fait qu'il écrit dans un magazine destiné au grand public.

Cette conception un peu particulière du journalisme musical permet de souligner l'ambivalence de la position du journaliste : en tant qu'il appartient à un public, il est destinataire des oeuvres<sup>430</sup>, même s'il s'agit d'un destinataire privilégié. Mais au moment où il rédige et publie dans un magazine, il devient à son tour destinataire de l'oeuvre, ce que ses activités fréquentes d'artiste ou son emploi éventuel au sein d'une maison de production ne font que renforcer. La presse musicale grand public présente la même caractéristique : d'une part elle constitue un réceptacle des courants musicaux et en particulier des nouveautés qui se produisent. Mais d'autre part, si elle les cristallise, c'est à l'intention d'un public élargi, moins connaisseur. C'est en cela qu'elle n'est pas un reflet passif des événements et qu'elle contribue toujours à modifier les données de la vie musicale : elle multiplie le nombre des initiés.

En cela, le journalisme musical n'est pas le simple reflet d'événements ou de stratégies qui lui seraient extérieurs ; il est aussi l'un des acteurs du monde de l'art concerné et l'un des mieux placés

---

<sup>430</sup>C'est en effet lui le destinataire des enregistrements envoyés par les services de presse, qui constituent précisément la rémunération minimale des pigistes. Il est également invité aux concerts - non pas sur présentation de la Carte de Critique annuellement attribuée par le Syndicat professionnel de la critique dramatique et musicale (Lionel Esparza, qui la possède, confesse qu'il "ne sait pas à quoi elle sert" - entretien avec Omer Corlaix, Lionel Esparza et Stéphane Haïk, le 17 juillet 1998), mais par le truchement des *guest-lists*\* établies pour chaque concert. Le rôle du journaliste est donc largement celui d'un consommateur privilégié de musique.

pour formuler et diffuser les conventions sur lesquelles ce monde repose. En outre, les notions de convention et de public initié ont l'avantage d'éclairer la nature des textes publiés dans la presse musicale : ils sont le lieu par excellence où se cristallisent et se formulent les conventions sans lesquelles aucune création ne se fait, au fur et à mesure de leur émergence et de leur évolution. Enfin, cette façon de voir le journalisme musical apporte un autre éclairage sur les catégories de musique dont il use : elles représentent des réseaux conventionnels distincts, des mondes de l'art qui coexistent. Mais ce sont les modalités de cette coexistence qu'il faut maintenant éclaircir.

## 2.2. La possibilité d'une homologie

L'existence simultanée de plusieurs mondes de l'art est notée par Howard Becker<sup>431</sup>. Mais la façon dont ils s'articulent les uns aux autres est laissée de côté : l'auteur propose de s'en remettre pour cela à une réflexion au cas par cas<sup>432</sup>. En particulier, il ne s'interroge pas sur les fondements sociaux de cette pluralité. L'existence simultanée de catégories musicales nous paraît pourtant relever d'autre chose que d'une espèce de génération spontanée et inévitable : il n'est pas indifférent de savoir s'il existe une logique sociale organisant les publics et les producteurs de telle ou telle catégorie. Cet aspect de la question a été analysé par Pierre Bourdieu. Selon lui, ce qui anime les tenants d'esthétiques divergentes ou antagonistes est la lutte sociale elle-même, opposant des groupes sociaux hiérarchisés. Les différents musiciens ou compositeurs, par exemple, sont appréciés en fonction des caractéristiques sociales du sujet<sup>433</sup>. La compétition entre différentes catégories musicales n'est donc qu'un aspect de la compétition sociale. C'est pourquoi l'auteur parle

---

<sup>431</sup>"Par ailleurs, les mondes de l'art amènent certains de leurs membres à faire des innovations qu'ils refusent ensuite. Certaines de ces innovations engendrent de petits mondes distincts" (BECKER, Howard S., *op. cit.*, p. 60).

<sup>432</sup>"[...] parler de mondes de l'art est un raccourci. L'expression *monde de l'art*, ne l'oublions pas, est simplement une façon de désigner les personnes qui participent couramment à la réalisation d'oeuvres d'art. Les interactions courantes sont précisément ce qui fait exister le monde de l'art : on résoudra donc généralement les questions de définition en tâchant de voir qui fait vraiment quoi et en coopérant avec qui" (*ibid.* p. 175).

<sup>433</sup>"L'enquête établit que toutes les pratiques culturelles [...] et les préférences en matière de littérature, de peinture ou de musique, sont étroitement liées au niveau d'instruction [...], et secondairement à l'origine sociale" (BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. I).

d'"homologie" entre les publics, les productions artistiques<sup>434</sup> et les critiques qui écrivent sur celles-ci à l'intention de ceux-là<sup>435</sup>. Une telle analyse a le mérite d'élucider l'espèce de fatalité des catégories telle qu'elle a été notée plus haut : s'il est aussi impératif pour un magazine de se définir autour d'une catégorie de musique, c'est qu'il définit par là même une catégorie de personnes, un groupe social susceptible de l'acheter et de le lire.

Afin de prolonger cette réflexion, il serait particulièrement instructif de bien connaître le lectorat des magazines musicaux. Malheureusement, ces données font, de la part des responsables de périodiques, l'objet d'une rétention d'information aussi forte que celles qui concernent le chiffre de diffusion\* et pour les mêmes raisons. Dans l'un et l'autre cas, les chiffres relativement fiables, publiés par des instances comme le C.E.S.P., l'A.E.P.M.<sup>436</sup>, ou un institut comme Médiamétrie sont bien rares en comparaison de ceux qui viennent de source interne et sont à ce titre fortement sujets à caution. Les données fournies ne sont de plus pas toujours comparables. Cependant on peut noter certaines récurrences : les magazines fournissent la répartition de leurs lecteurs par sexe, par tranche d'âge et par profession. Il arrive que l'on dispose de données sur l'habitat des lecteurs. Mais le niveau d'instruction excite rarement la curiosité des enquêteurs, pour la raison toute simple qu'il s'agit de renseigner les annonceurs sur les habitudes de consommation (ressources financières, mode de vie, centres d'intérêt) des lecteurs et non d'une investigation sociologique sur la façon dont ces habitudes ont pu être déterminées par leur trajectoire sociale. A travers ces résultats d'enquête rares et partiels apparaissent cependant la frontière entre les magazines destinés aux adolescents (*Top secret* avec 95% de lecteurs entre 8 et 16 ans)<sup>437</sup> et les magazines musicaux, dont le lectorat se situe plus

---

<sup>434</sup>Ainsi, "l'homologie plus ou moins parfaite entre les champs de production spécialisés dans lesquels s'élaborent les produits et les champs (champ des classes sociales ou champ de la classe dominante) dans lesquels se déterminent les goûts fait que les produits élaborés dans les luttes de concurrence dont chacun des champs de production est le lieu [...] rencontrent, sans avoir besoin de la rechercher expressément, la demande qui s'élabore dans les rapports objectivement ou subjectivement antagonistes que les différentes classes et fractions de classe entretiennent à propos des biens de consommation matériels ou culturels ou, plus exactement dans les luttes de concurrence qui les opposent à propos de ces biens et qui sont au principe du changement des goûts" (*ibid.*, p. 255).

<sup>435</sup>"[...] un critique ne peut avoir d'"influence" sur ses lecteurs que pour autant qu'ils lui accordent ce pouvoir parce qu'ils sont structurellement accordés à lui dans leur vision du monde social, leurs goûts et tout leur habitus. [...] A chaque position correspondent des *présuppositions*, une *doxa*, et l'homologie entre les positions occupées par les producteurs et celles de leurs clients est la condition de cette complicité" (BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 235).

<sup>436</sup>Cf. *supra*, chapitre 3, note 3.

<sup>437</sup>Résultat d'une enquête menée par Médiamétrie portant sur l'année 1992 (*Tarif media*, n° 166, mars-avril 1995).

volontiers entre 15 et 24 ans pour les titres consacrés au rock<sup>438</sup>, ou même 24 et 34 ans pour le jazz<sup>439</sup> ; de façon intéressante, ces trois magazines sont lus surtout par des hommes, et il semblerait que le lectorat soit d'autant plus masculin qu'il est plus vieux<sup>440</sup> et appartienne à une catégorie socioprofessionnelle supérieure<sup>441</sup>. Pourtant des données aussi maigres ne permettent guère d'établir plus que des hypothèses sur le lien entre une hiérarchie des lectorats (en fonction du sexe, de l'âge et des revenus) et une hiérarchie des magazines, elle-même corrélée à une hiérarchie des catégories musicales.

Il est vrai qu'en dehors de ces enquêtes, les journalistes disposent d'autres données sur leur lectorat, à travers courriers et coups de fil<sup>442</sup>, ce qui représente évidemment un grand degré d'imprécision ; il arrive aussi qu'ils s'en construisent une image de façon encore plus intuitive (identification du rédacteur au lecteur<sup>443</sup>, ou supputations à travers les résultats de vente<sup>444</sup>), ce qui peut aboutir à l'élaboration consciente d'un lecteur fictif en fonction duquel se font certains choix. La rédaction\* de *Jazz magazine* par exemple, imagine un "lecteur de Moissac", c'est-à-dire ni omniscient ni érudit, en faveur duquel elle supprime les aspects trop savants de certains articles rédigés par des pigistes souvent issus de l'université ou de l'Education Nationale<sup>445</sup> ; d'autres

---

<sup>438</sup>Des enquêtes du C.E.S.P. portant sur 1991-1992 attribuent à *Rock & folk* 53,3 % de lecteurs âgés de 15 à 24 ans et 28,5 % de lecteurs âgés de 25 à 34 ans ; pour *Best* les mêmes tranches d'âge regroupent respectivement 57,2 % et 24 % des lecteurs (*Tarif media*, n° 155, février-mars 1993).

<sup>439</sup>De source interne (donc non vérifiable), le lectorat de *Jazz magazine* compte 24 % de lecteurs ayant entre 15 et 24 ans, 42 % entre 25 et 34 ans, 29 % entre 35 et 49 ans (*Tarif media*, n° 166, mars-avril 1995).

<sup>440</sup>Les mêmes sources attribuent un lectorat masculin à 71 % pour *Rock & folk*, 72,9 % pour *Best* (*Tarif media*, n° 155, février-mars 1993) et 85 % pour *Jazz magazine* (*Tarif media*, n° 166, mars-avril 1995).

<sup>441</sup>Toujours selon les mêmes sources, les ouvriers qualifiés sont les plus nombreux à lire *Best* (24,8 %) et *Rock & folk* (26,8 %), qui compte aussi 23,6 % de lecteurs des professions intermédiaires, contre 15,1 % de lecteurs cadres (*Tarif media*, n° 155, février-mars 1993). Au contraire, les professions les plus représentées parmi les lecteurs de *Jazz magazine* sont les cadres supérieurs (39 %) et derrière eux les employés (21 %) (*Tarif media*, n° 166, mars-avril 1995).

<sup>442</sup>C'est principalement par ces biais que *Jazzman* a connaissance des réactions de son lectorat (MERLIN, Arnaud, entretien cité).

<sup>443</sup>*Jazz magazine* n'a procédé récemment à aucune enquête : selon Philippe Carles, "on voit le lectorat au concert" et les rédacteurs peuvent également prendre connaissance de ses réactions à travers les contacts téléphoniques ou épistolaires. Cependant, il considère que les rédacteurs "sont les premiers lecteurs du magazine. Nous imaginons donc les lecteurs à notre ressemblance" (entretien cité).

<sup>444</sup>Ainsi raisonne Anne Rey : la décision de publier des photos originales aurait contribué selon elle à l'augmentation du nombre d'exemplaires vendus (cf. *supra*, chapitre 3, note 23). De même Philippe Koechlin attribue à ses choix de couverture le succès ou l'insuccès de certains numéros (cf. *supra*, chapitre 2, note 106). Il s'agit là, concernant les réactions et les comportements du lectorat, de conceptions purement intuitives, même si elles sont peut-être fondées.

<sup>445</sup>CARLES, Philippe, entretien cité.

magazines sont au contraire un peu plus méthodiques et procèdent eux-mêmes à des sondages auprès de leurs lecteurs<sup>446</sup>.

L'homologie entre magazines, publics et subdivisions musicales ne peut donc pas être montrée à travers les sources que nous venons de décrire, c'est-à-dire celles qu'utilisent les responsables des publications. Celles-ci ne permettent pas de raisonner sur une éventuelle stratification sociale du public en fonction du type de musique ou du type de magazines, d'autant que la réflexion des rédactions\* porte plus souvent sur l'âge et l'habitat du lectorat ou sur le chiffre de ses revenus que sur son niveau d'instruction ou son origine sociale, pour reprendre les critères que Pierre Bourdieu considère comme décisifs. Tout au plus peut-on déceler, chez les responsables de magazines, l'intuition qu'il existe bien un rapport entre la musique qu'il commente, les textes qu'il écrit et les caractéristiques sociales de ses lecteurs. Pourtant, en s'appuyant sur d'autres sources, en particulier sur les recherches menées en sociologie à propos des conduites musicales en France, il serait intéressant de voir si cette homologie existe. Si c'était le cas, la presse musicale serait une des instances qui font se rencontrer types de musique et groupes sociaux, contribuant à perpétuer la coïncidence entre clivages musicaux et clivages sociaux. Elle serait alors bien placée pour être un agent de la diffusion socialement différenciée de la musique. Quant à la nature de ces clivages, elle pourrait reposer sur l'âge et le sexe, en plus de la profession, de l'origine sociale ou du niveau d'instruction.

Mais le point sur lequel nous souhaitons porter ici notre attention est un peu différent. Car la réflexion de Pierre Bourdieu laisse dans l'ombre une question qui présente pourtant à nos yeux un grand intérêt : il s'agit de la façon dont se déterminent ces catégories de musique et du lien de causalité qui les lie à une catégorie sociale, qu'elle soit déterminée par des critères d'âge, de sexe et de revenus, ou par ceux de l'origine sociale et de l'instruction.

Ainsi, si Pierre Bourdieu développe de façon virtuose le lien entre habitus populaire et habitudes alimentaires<sup>447</sup>, par exemple, il laisse en grande partie dans l'ombre d'une part ce qui

---

<sup>446</sup>*Rock sound* procède à ce que Pierre Veillet appelle un "référendum" tous les six mois. Il reçoit 1100 réponses pour 25 000 lecteurs et publie les résultats dans le magazine. La rédaction\* établit le profil du lecteur à partir de 250 à 300 réponses prises au hasard et s'intéresse tout particulièrement à l'évolution de ses goûts musicaux (VEILLET, Pierre, entretien cité). On voit que le procédé ne saurait en rien donner les résultats d'une enquête méthodique.

pourrait rattacher les habitudes musicales aux autres caractéristiques du groupe social qui l'apprécie<sup>448</sup>, et d'autre part ce qui distingue entre elles les oeuvres musicales par lesquelles les groupes sociaux, selon lui, marquent leur différence. Une telle motivation sociale du goût musical est affirmée chez un autre auteur, Herbert Gans. Il propose en effet de concevoir l'ensemble des pratiques culturelles propres à un groupe social comme un tout cohérent :

"De plus, l'art, l'information et le divertissement d'une société ne se développent pas dans le vide ; ils doivent être conformes aux normes de forme et de matière qui résultent des valeurs de la société et des besoins et caractéristiques de ses membres. De sorte que les normes esthétiques de chaque société peuvent être rattachées à d'autres de ses traits, et que l'on peut attendre d'une tribu de chasseurs qu'elle conçoive la beauté, l'art et le loisir autrement que les ouvriers ou les intellectuels d'aujourd'hui."<sup>449</sup>

C'est pourquoi il établit par exemple certains liens entre le rôle et la place sociale d'un groupe donné et le type de fictions qu'il apprécie<sup>450</sup>. Cette réflexion constitue un point de départ pour s'interroger sur l'existence d'une signification sociale des catégories de musique : en particulier, cette signification est-elle arbitraire (ce qu'elle est si on se contente de postuler que la catégorie renvoie à

<sup>447</sup>"Il suffit d'observer que la restriction des dépenses alimentaires [...] s'accompagne d'une restriction des naissances, pour être en droit de supposer qu'elle constitue un aspect d'une transformation globale du rapport au monde : la *goût 'modeste'* qui sait sacrifier les appétits et les plaisirs immédiats aux désirs et aux satisfactions à venir s'oppose au matérialisme spontané des classes populaires [...]. C'est dire que ces deux rapports aux nourritures terrestres ont pour principe deux dispositions à l'égard de l'avenir [...] : [...] la propension à subordonner les désirs présents aux désirs futurs dépend du degré auquel ce *sacrifice* est 'raisonnable', c'est-à-dire des chances que l'on a d'obtenir *en tous cas* des satisfactions futures supérieures aux satisfactions sacrifiées. [...] On peut supposer que la relation profonde à l'avenir [...] s'exprime dans le fait que la part de ceux qui disent qu'"après la mort, il y a une vie nouvelle" est très faible chez les ouvriers" (BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 203).

<sup>448</sup>Ainsi, les différentes oeuvres ou chanteurs préférés en fonction de l'appartenance sociale sont bien notés et font partie de l'enquête sur laquelle s'appuie *La Distinction*. Pourtant la façon dont ils ont été choisis par l'enquêteur ne sont pas expliqués autrement que par le jeu conflictuel des hiérarchies sociales (*cf. ibid.*, p. 13 et p. 81-87).

<sup>449</sup>"Moreover, a society's art, information and entertainment do not develop in a vacuum ; they must meet standards of form and substance which grow out of the values of the society and the needs and characteristics of its members. Thus the aesthetic standards of every society can be related to other of its features, and one can expect a tribe of hunters to have concepts of beauty, art and leisure different from those of today's factory workers or intellectuals" (GANS, Herbert J., *Popular culture and high culture. An analysis and evaluation of taste*, New York, Basic Books, 1974, p. 67).

<sup>450</sup>Par exemple les pratiques culturelles du "public de la classe moyenne inférieure" ("*the lower-middle public*") découlent du fait qu'il "s'intéresse moins au fonctionnement de la société qu'à la confirmation qu'elle continue à respecter les valeurs morales qui importent en général dans la culture de la classe moyenne inférieure" ("*seems to be less interested in how society works than in reassurance that it continues to abide by the moral values important in lower-middle-class culture generally*"). Il lit donc "des romans et regarde des films et des fictions télévisées qui présentent des versions romancées d'événements mondiaux récents [...]. Fréquemment, ce contenu est une version moderne de la pièce morale, dans laquelle les personnages pèchent et connaissent en conséquence une fin malheureuse, ou renoncent à leurs vices et réadoptent les valeurs morales de la classe moyenne inférieure" ("*reads novels and views films and television dramas that deal with fictional versions of recent world events [...]. Frequently, this content is a modern version of the morality play, in which characters sin and therefore come to an unhappy end, or renounce their evil ways and readopt the moral values of the lower-middle class*" (*ibid.*, p. 86-87).

un groupe social) ou motivée (c'est-à-dire que la catégorie symbolise le groupe social, au sens où elle présente et exprime certaines de ses caractéristiques) ? Cependant, dans le domaine de la musique, le lien entre musique appréciée et place sociale du groupe n'est pas simple à établir (ni Pierre Bourdieu ni Herbert Gans n'en poussent la tentative), et de plus la description par Gans des cinq cultures correspondant à cinq strates sociales ne prétend pas être plus qu'une ébauche à nuancer et à affiner<sup>451</sup>.

Notons toutefois que le cloisonnement entre diverses catégories de musique est un fait qui évolue : si, au moment de l'enquête menée par Pierre Bourdieu pour *La Distinction*<sup>452</sup>, on pouvait encore proposer une vision dichotomique des pratiques culturelles, en séparant le populaire du bourgeois, la chose ne paraît déjà plus aussi simple à partir des années soixante. Dans notre domaine, un indice en est la multiplication des catégories de musique, telle qu'elle émerge à travers les diverses instances qui diffusent la musique en France<sup>453</sup>. Il faut cependant noter que ces catégories semblent déjà, en 1998, moins prégnantes qu'au début de la décennie. Les médias, par exemple, paraissent avoir moins de difficultés à rencontrer une audience en mêlant des catégories jusque-là séparées : certaines émissions de radio<sup>454</sup>, certaines caractéristiques de la presse musicale la plus récente<sup>455</sup> vont apparemment dans ce sens. Or il se trouve que ces deux faits semblent recouper une évolution sociale similaire : Henri Mendras note la disparition des stratifications sociales antérieures à partir des années soixante, avec l'essor de la classe moyenne et la multiplication de sous-groupes moins strictement hiérarchisés<sup>456</sup>. Faut-il penser avec Attali que la

---

<sup>451</sup>"Le choix de cinq cultures est quelque peu arbitraire [...]. Par exemple, pour mener une politique culturelle, il faudrait une plus grande précision" ("*The choice of five cultures is somewhat arbitrary [...]. For example, the making of cultural policy would require greater specificity*") (*ibid.*, p. 71).

<sup>452</sup>L'enquête a été menée en 1963, et complétée en 1967-1968.

<sup>453</sup>Cf. *supra*, p. 6-10.

<sup>454</sup>Par exemple Décibels sur France Culture en 1997.

<sup>455</sup>Comme l'éclectisme volontaire du magazine *Musica falsa*, créé en automne 1997.

<sup>456</sup>Cf. MENDRAS, Henri, *La Seconde révolution française. 1965-1984*, Paris, Gallimard, 2/1994, p. 60-70.

musique est un révélateur et un annonciateur de la société ? Et peut-on voir dans la presse musicale une entité enregistrant cette "bande audible"<sup>457</sup> ?

En somme, si la presse reflète la vie musicale, c'est selon des modalités spécifiques : elle formule les usages artistiques, les conventions et leur évolution. Or des ensembles de conventions divergents coexistent, qui correspondent à des groupes sociaux distincts. La presse musicale de la deuxième moitié du siècle se fait donc également l'écho des relations de plus en plus complexes entre groupes sociaux. Enfin elle permet peut-être d'approcher la façon dont les groupes et les ensembles conventionnels s'articulent, et de vérifier s'ils sont motivés ou arbitraires.

Les catégories dont nous avons repéré l'importance ont dès lors elles aussi une dimension sociale : elles ne sont pas seulement des valeurs économiques (qui organisent les départements des producteurs et les rayonnages des disquaires aussi bien que la culture des vendeurs ou les choix des organisateurs de concerts). Mais elles ne sont pas non plus purement des catégories esthétiques et musicales observables dans le matériau sonore et son organisation. Elles sont à la fois ces deux choses et surtout la façon dont le social imprègne et organise la production musicale (aux deux sens, marchand et artistique, du mot "production").

### 3. Le rôle actif

Jusqu'à un certain point, donc, la presse musicale peut être vue comme une instance qui enregistre passivement les mutations musicales que vit la France. Il faut cependant noter quelques distorsions de taille : la naissance de *Jazz magazine* en 1954, ou celle du *Monde de la musique* en 1978, ne s'expliquent pas à première vue par un changement radical des habitudes musicales françaises. Celle de *Rock & folk* en France en 1966 - alors que son équivalent américain, *Rolling stone* ne paraît qu'à partir de 1967 - est également une bizarrerie : pourquoi la France devance-t-elle

---

<sup>457</sup>"La musique est plus qu'objet d'étude : elle est un moyen de percevoir le monde. Un outil de connaissance. Aujourd'hui, aucune théorisation par le langage ou les mathématiques n'est plus suffisante [...]. Il faut donc imaginer des formes théoriques radicalement neuves pour parler aux nouvelles réalités. La musique, organisation du bruit, est une de ces formes. Elle reflète la fabrication de la société ; elle est la bande audible des vibrations et des signes qui font la société" (ATTALI, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 9). Quand dans ces phrases l'auteur parle de "la société", il ne pense cependant pas aux formes sociales qui sont appréhendables en termes de mesures statistiques et économiques, mais à celles qui échappent à la mesure et sont pourtant, selon lui, "l'essentiel du temps : le qualitatif et le flou, la menace et la violence" (*ibid.*).

les Etats-Unis dans ce domaine, alors que c'est l'inverse qui se produit sur le plan musical ? Inversement, le premier magazine explicitement consacré au rap naît bien après la diffusion à large échelle du rap en France. Les évolutions successives qui affectent la presse musicale ne sont donc pas, tant s'en faut, entièrement parallèles à celles de la vie musicale. Au contraire, les deux chronologies présentent d'importantes divergences qui montrent que la presse spécialisée n'est nullement le reflet immédiat et fidèle de l'activité musicale. C'est que la presse ne reste pas passive : elle constitue par exemple un relais essentiel de la diffusion des conventions artistiques nouvelles. S'il est vrai qu'elle enregistre les événements, de ce fait même elle les diffuse, les transcrit, les amplifie, les transforme. Elle n'est pas une vitrine transparente du musical ni du social. Quels sont plus précisément les rôles joués par la presse musicale comme agent actif de la vie musicale ? Ils nous paraissent pouvoir s'analyser à nouveau sur trois plans : esthétiquement, la presse musicale assigne aux oeuvres et aux productions musicales une place et une valeur, exerçant une fonction de légitimation. Economiquement, elle participe aux opérations qui fondent la valeur purement marchande, le prix, de ces mêmes productions. Enfin elle représente un domaine spécifique de la vie musicale qui établit ses propres règles, mêlant critères esthétiques et économiques mais résistant à l'un comme à l'autre en fonction de normes internes.

### 3.1. La légitimation

C'est à Pierre Bourdieu que le terme de "légitimation" est emprunté. Il désigne chez cet auteur le processus par lequel certaines instances affirment, et du même coup instituent, la valeur esthétique des oeuvres au nom de principes apparemment objectifs qui ne font que masquer et

justifier le jeu de la domination sociale<sup>458</sup>. Cette notion n'est cependant pas ici entendue dans toute la complexité qu'elle revêt chez lui et qui demanderait une étude approfondie. Elle se rattache plutôt au sens courant du mot "légitime"<sup>459</sup> : ce qui est consacré, reconnu, admis par la loi, en d'autres termes, ce qui a les formes demandées par un système de règles définies au préalable, s'intégrant ainsi à un jeu de conventions explicites et à un cadre que l'on peut qualifier de juridique. En ce sens, les instances de légitimation sont, en musique aussi, celles à qui il revient de vérifier et de garantir la conformité à des règles explicites, à des formes convenues. La presse musicale remplit cette fonction dans ses deux aspects. Tout d'abord l'énonciation du système des règles dans leur diversité, ce qui implique une taxinomie<sup>460</sup> : elle classe et nomme. Ensuite l'évaluation du degré de conformité aux règles, ce qui est normatif : elle juge. En ce deuxième sens, la légitimation opérée par la presse musicale est particulièrement apparente dans tous les mécanismes de prix tels que les

---

<sup>458</sup>"Le producteur de la *valeur de l'oeuvre d'art* n'est pas l'artiste mais le champ de production [...]. [La science des oeuvres] doit donc prendre en compte non seulement les producteurs directs de l'oeuvre dans sa matérialité (artiste, écrivain, etc.), mais aussi l'ensemble des agents et des institutions qui participent à la production de la valeur de l'oeuvre [...], critiques, historiens de l'art, éditeurs, directeurs de galeries, marchands, conservateurs de musée, mécènes, collectionneurs, membres des instances de consécration, académies, salons, jurys, etc., et l'ensemble des instances politiques et administratives compétentes en matière d'art [...], sans oublier les membres des institutions qui concourent à la production des producteurs (écoles des beaux-arts, etc.) et à la production de consommateurs aptes à reconnaître l'oeuvre d'art comme telle, c'est-à-dire comme valeur, à commencer par les professeurs et les parents, responsables de l'inculcation initiale des dispositions artistiques" (BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 318-319). "En définitive, la manière qui désigne le goût infaillible du *taste maker* [...] n'est si importante [...] que parce que les choix doivent toujours une part de leur valeur à la valeur de celui qui les fait [...]. Le propre de l'imposition de légitimité est d'empêcher que l'on puisse jamais déterminer si le dominant apparaît comme distingué ou noble parce qu'il est dominant [...] : les propriétés attachées aux dominants - 'accents' de Paris ou d'Oxford, 'distinction' bourgeoise, etc. - ont le pouvoir de décourager l'intention de discerner ce qu'elles sont 'en réalité' [...] et la valeur distinctive que leur confère la référence inconsciente à leur distribution entre les classes" (*id.*, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 100-101).

<sup>459</sup>Nous reprenons ici la définition du *Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1991.

<sup>460</sup>Bourdieu considère que "le corps des critiques" est "mandat[é] pour produire les classements légitimes et le discours d'accompagnement obligé de toute dégustation artistique digne de ce nom" (*La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 28) et que "les luttes de définition (ou de classement) ont pour enjeu des *frontières* (entre les genres ou les disciplines, ou entre les modes de production à l'intérieur d'un même genre) et, par là, des hiérarchies" (*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 313). Ce processus a donc un but intéressé : "*Faux concepts, instruments pratiques* de classement qui font les différences et les ressemblances en les nommant, les noms d'écoles ou de groupes [...] remplissent la fonction de signes de reconnaissance" ; de même, pour Howard S. Becker, "les esthéticiens examinent les postulats et les arguments que les gens avancent pour ranger des choses et des activités dans les catégories du 'beau', de l'artistique', de l'art', du 'grand art', du 'laid', du 'non-art', etc. Ils élaborent des systèmes qui leur permettent d'opérer et de justifier ces classements [...]. Les critiques utilisent ces systèmes pour formuler des jugements [...]" (*op. cit.*, p. 147). En ce qui concerne la reconnaissance des "styles et [des] mouvements qui rivalisent", le rôle des esthéticiens selon Becker est d'intervenir "en apportant des arguments capables de convaincre les autres participants à un monde de l'art que le travail en question entre logiquement dans les catégories qui intéressent ce monde-là" (*ibid.*, p. 150-151).

récompenses symboliques de diverses rédactions\* : citons le "Diapason d'or" de *Diapason*, les notes sous forme de "Diapason" plus ou moins nombreux attribuées à chaque enregistrement critiqué, ou encore les récompenses équivalentes en usage dans le *Monde de la musique* (la vignette "Choc" associée à certains des enregistrements critiqués, et les étoiles en nombre variable) depuis le début des années quatre-vingt. Il existe des palmarès un peu différents dans les autres magazines : ainsi des bilans annuels présentent en janvier les "meilleurs" disques de l'année civile écoulée, chacun des collaborateurs réguliers du magazine présentant sa propre sélection, dans les magazines consacrés au rock. Cette coutume de sélection s'enracine peut-être dans les premiers numéros de *Best*, qui organisait "un grand référendum sollicitant les votes des lecteurs pour élire le 'best' chanteur, le 'best' groupe, etc."<sup>461</sup>. A moins qu'il ne faille remonter jusqu'à 1954, date à partir de laquelle *Jazz hot* propose la rubrique "Critiques croisées" : "il s'agit d'un tableau où chaque rédacteur attribue des étoiles aux nouveaux disques"<sup>462</sup>. Le choix sélectif et conséquent du groupe qui figurera à ce que l'on pourrait appeler le tableau d'honneur de la une\* obéit à la même logique de récompense : il s'agit de désigner l'artiste que l'on préfère, de lui conférer la notoriété qu'il mérite. Là encore, l'intention de consécration qui engage la rédaction\* du magazine est évidente. Francis Dordor admire le "vrai courage [de Christian Lebrun, rédacteur en chef de *Best*] lorsqu'il s'agissait de faire un choix de couverture risqué"<sup>463</sup>, partageant cette appréhension de la une\* comme engagement avec Philippe Jugé, directeur de *Magic!*<sup>464</sup> ou avec la rédaction\* de *Prémonition*<sup>465</sup>.

Ces quelques exemples incitent à voir la presse musicale comme une instance de légitimation, ce qui ferait d'elle bien plus que le simple reflet des activités musicales. Car une instance de légitimation joue un rôle actif sur le plan esthétique en assignant aux productions une place et une

---

<sup>461</sup>LE BRUN, Catherine, *Rock & folk et Best. Les frères ennemis de la presse rock*, D.E.A., Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, p. 15.

<sup>462</sup>HANNOUN, Lionel, *Jazz hot (1935-1980). Etude monographique du premier magazine au monde totalement consacré à la musique de jazz*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, p. 55. *Jazz magazine* a un temps attribué des notes sur dix aux enregistrements qu'il critiquait, puis a renoncé à cette "conduite de professeur-censeur" pour lui substituer la rubrique "Disques d'émoi" (CARLES, Philippe, entretien cité).

<sup>463</sup>DORDOR, Francis, "Christian Lebrun", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 24.

<sup>464</sup>"Sur le numéro un de *Magic!*, nous avons mis *Elastica* en couv', parce que c'était leur premier album et notre premier numéro, et parce qu'ils représentent une certaine idée de la musique à laquelle nous adhérons" (GUILLAUMOT, Stéphane, *op. cit.*, p. "presse 3").

<sup>465</sup>"La même personne figurait sur les six premiers numéros du fanzine. On considérait qu'un groupe ne devait pas être favorisé par rapport à un autre" (*ibid.*, p. "presse 6").

valeur dans un système de règles préexistant. Or s'interroger sur la fonction de légitimation de la presse musicale revient à poser la question d'un double pouvoir : celui d'instituer des normes esthétiques et celui de garantir le jugement porté sur une production artistique - dans son rapport à ces normes. Quelle est l'étendue de ce pouvoir ? Il n'est pas de légitimation sans reconnaissance par d'autres de la valeur ainsi conférée aux productions musicales. Voilà donc ce qu'il nous faut mesurer en ce qui concerne la presse musicale : qui reconnaît les taxinomies qu'elle propose et les jugements qu'elle porte ?

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'influence de la presse musicale s'étend bien au-delà de son seul lectorat. En effet, en analysant, décrivant, organisant la musique en ensembles distincts, elle tend à imposer cette répartition à des instances extérieures, telles que d'autres médias ou des centres de documentation, qui répercutent par la suite ces mêmes classements auprès de leur audience. C'est ce qui ressort par exemple du fonctionnement de la Discothèque Centrale de Radio France : le service des documentalistes, chargé entre autres de l'indexation des enregistrements de la collection, est divisé en deux secteurs, "classique" et "variété"<sup>466</sup>. Or les fiches répertorient les disques comportent une rubrique "genre" qui, pour les variétés, est souvent renseignée grâce aux critiques et articles d'un certain nombre de magazines, systématiquement dépouillés dans le cadre de ce service<sup>467</sup>. L'utilisation régulière par cette discothèque de la presse musicale spécialisée grand public est loin d'être anecdotique étant donné l'importance du fonds<sup>468</sup> et la quantité et le statut de

---

<sup>466</sup>Le fonctionnement de l'indexation nous a été décrit par Isabelle Canno, responsable de l'équipe des documentalistes de la Discothèque Centrale de Radio France, au cours d'un entretien réalisé à Radio France, le 28 janvier 1998.

<sup>467</sup>D'abord réalisé de façon informelle, ce dépouillement a pris depuis 1996 la forme d'une brochure interne d'une centaine de pages, remise à jour annuellement, réalisée sous la responsabilité d'Emmanuelle Chupin. Il s'agit d'un tableau présentant dans l'ordre alphabétique numéroté environ 4000 entrées pour lesquels sont fournis le nom de l'interprète, le titre de l'enregistrement, le titre et le numéro du périodique ainsi que le numéro de page où l'on trouve un article le concernant. A titre d'exemple, les magazines dépouillés en 1997 (la liste évolue au fil des ans) étaient : *L'Affiche*, *Blah blah*, *Chorus*, *Ecouter voir*, *Les Inrockuptibles*, *Jazz hot*, *Jazzman*, *Magic !*, *Zipper*, *Musique info*, *Rage*, *Trad magazine*, *Vibrations*.

<sup>468</sup>Selon un document interne de Radio France daté de 1996, le fonds comporte plus d'un million de documents, dont environ 500 000 33 tours et 260 000 disques compacts, le rythme des acquisitions étant de 7500 titres différents chaque année (uniquement des disques compacts depuis 1992) soit 25 000 disques, puisqu'ils sont achetés en plusieurs exemplaires.

ses usagers (les producteurs d'émissions de toutes les stations de Radio France)<sup>469</sup>. D'une façon indirecte, les classifications des magazines musicaux trouvent donc ici une audience non négligeable à l'échelle nationale<sup>470</sup>. Quant aux appréciations critiques que la presse magazine porte sur les enregistrements, elles sont également utilisées dans la même discothèque et font partie des outils de travail des documentalistes chargés des achats<sup>471</sup>. Non seulement les magazines musicaux permettent ainsi au service des acquisitions de déterminer "les produits dont la qualité artistique ou documentaire ne semble pas digne d'intérêt"<sup>472</sup>, mais ils président à un mécanisme plus pervers : en effet, les récompenses attribuées par les revues à certains enregistrements provoquent une demande des usagers de la discothèque. Le service est donc tenu d'anticiper cette demande et d'acheter les disques, même quand cet achat ne leur paraît pas justifié par ailleurs. Sur ce point, il y a donc même une ébauche de contrainte exercée par les magazines musicaux sur la politique d'achats du centre documentaire.

L'utilisation par un centre documentaire des appréciations critiques de la presse musicale n'est pas limitée à Radio France. Un ouvrage didactique à l'intention des bibliothécaires<sup>473</sup> y voit un outil parmi d'autres pour gérer les acquisitions en matière de documents sonores. En effet, "les discothécaires ne disposent pas d'une discographie générale courante, comparable à *Livres Hebdo*, qui recense l'ensemble de la production phonographique"<sup>474</sup>. Parmi les "sources d'information très

---

<sup>469</sup>La discothèque est accessible au personnel de Radio France, ce qui comprend producteurs et assistants mais aussi les personnel d'autres sociétés issues de l'O.R.T.F. et les musiciens des formations orchestrales. F.I.P. et les stations locales ont leurs propres discothèques (VALLET, Patricia, "Pleins feux sur la discothèque de Radio France", *Diapason*, n° 426, mai 1996, p. 33).

<sup>470</sup>Selon Patricia Vallet, plusieurs milliers d'heures de musique sont diffusées chaque année par Radio France (*ibid.*, p. 32).

<sup>471</sup>La façon dont la discothèque procède pour ses acquisitions nous a été décrite par Martine Roger, documentaliste chargée des achats à la Discothèque Centrale, dans un entretien réalisé à Radio France le 28 janvier 1998. Les magazines qu'elle utilise sont *Le Monde de la musique*, *Diapason*, *Jazzman*, *Jazz hot*, *Magic !*, *Rage*, *Rock & folk*, *Les Inrockuptibles*, *Zipper*, *L'Affiche*, *Ecouter voir*, *Trad magazine*. C'est à travers leurs commentaires qu'elle évalue l'intérêt des enregistrements nouvellement commercialisés - dont elle a connaissance par d'autres sources (l'avis de commercialisation des principaux distributeurs - cf. *supra*, chapitre 3, note 51 - et le magazine par fax *Novalis mag*, qui se donne comme la liste des "nouveautés et précommandes du disque").

<sup>472</sup>C'est l'un des critères présidant à la décision d'acheter, tel qu'il est formulé par un document interne de la Discothèque Centrale de Radio France.

<sup>473</sup>Association des bibliothécaires français, *Le Métier de bibliothécaire*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 10/1996.

<sup>474</sup>*Ibid.*, p. 144.

diverses"<sup>475</sup> qu'il est de ce fait nécessaire de consulter, l'auteur mentionne non seulement les bases de données institutionnelles (comme Opaline, du Département de la Phonothèque et de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France) ou commerciales, mais aussi les "discographies courantes"<sup>476</sup> (sont cités à ce titre *Diapason* ou *L'Officiel du disque*) et la "presse spécialisée"<sup>477</sup> : il en donne pour exemples *Diapason*, *Répertoire des disques compacts*, *Le Monde de la musique*, *Jazz magazine*, *Jazz hot*, *Soul bag*, *Chorus*, *Trad magazine*, *Best*, *Rock & folk*, *Les Inrockuptibles* et *Vibrations*<sup>478</sup>.

Le pouvoir de légitimation esthétique de la presse musicale est donc indéniable et s'étend bien au-delà du cercle strict de son lectorat, par l'intermédiaire d'institutions et de centres documentaires qui participent considérablement à la diffusion de la musique en France.

### 3.2. L'acteur d'un marché

S'il est vrai que la presse musicale contribue à l'assignation d'une valeur esthétique, il paraît parfois plus réaliste de considérer que c'est sur le plan commercial qu'elle joue véritablement son rôle : elle serait alors un agent du marché. C'est d'ailleurs bien ainsi que Bourdieu analyse le marché de l'art : la valeur esthétique instituée est en même temps une valeur marchande<sup>479</sup>. Pour Becker également, le véritable enjeu de l'activité de ceux qu'il appelle les "esthéticiens" et des critiques est

---

<sup>475</sup>*Ibid.*

<sup>476</sup>*Ibid.*

<sup>477</sup>*Ibid.*

<sup>478</sup>Dans l'édition précédente du même ouvrage (Association des bibliothécaires français, *Le Métier de bibliothécaire*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 9/1991, p. 111) ce conseil figurait déjà. L'auteur citait parmi les outils phonographiques utiles aux discothécaires une liste de périodiques à peine différente (*Trad magazine*, *Je chante !*, *Jazz magazine*, *Best*, *Les Inrockuptibles*, *Rock & folk*, *Diapason-Harmonie*, *Répertoire*, *Opéra international*, *Le Monde de la musique* et *Compact*).

<sup>479</sup>"Il est à la fois vrai et faux, on le voit, de dire (avec Marx par exemple) que la valeur marchande de l'oeuvre d'art est sans commune mesure avec son coût de production [...] ; faux, si l'on entend la production de l'oeuvre d'art comme objet sacré et consacré, produit d'une immense entreprise d'*alchimie symbolique* à laquelle collaborent [...] l'ensemble des agents engagés dans le champ de production, c'est-à-dire les artistes et les écrivains obscurs aussi bien que les 'maîtres' consacrés, les critiques et les éditeurs autant que les auteurs, les clients enthousiastes non moins que les vendeurs convaincus" (BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p. 241).

l'accès aux ressources matérielles et financières nécessaires à la production artistique<sup>480</sup>. Les journalistes musicaux de la deuxième moitié du siècle semblent bien être effectivement des intermédiaires incontournables de la commercialisation des biens musicaux. Leur rôle dans les stratégies promotionnelles et publicitaires des producteurs a déjà été noté<sup>481</sup>, mais c'est ici d'un autre rôle commercial qu'il s'agit : non plus de celui d'un support passif qui porte à la connaissance du public l'existence d'un produit et facilite ainsi sa vente, mais un rôle actif, en vertu duquel la presse contribue elle-même à créer la valeur marchande d'une production musicale. Car il semble qu'à certains égards, la valeur économique d'une même production musicale ne serait pas la même selon que le presse la reconnaît ou l'ignore. Cela se fait d'abord grâce au statut de prescripteur acquis par certains journalistes. Voici par exemple comment Catherine Chocron présente l'importance de certains journalistes de rock dans la mise sur le marché de disques nouveaux :

"[...] les équipes promotionnelles sont amenées à accorder une importance particulière aux prescripteurs. Une étape presque incontournable de la promotion consiste à séduire un certain nombre de personnes considérées comme des leaders d'opinion par la profession : Bayon et Arnaud Viviant de *Libération*, Christian Fevret des *Inrockuptibles*, Bernard Lenoir de France Inter. S'ils retiennent l'album dans leur sélection, ils déterminent son acceptation par les radios dans un second temps."<sup>482</sup>

Ce rôle de prescripteur, donc d'acteur à part entière de la commercialisation de produits musicaux, peut aller plus loin. Il arrive ainsi<sup>483</sup> que certains producteurs tentent de s'assurer le soutien de tel ou tel journaliste en renom, avant même de passer contrat avec un groupe. Ou encore que de grosses entreprises d'édition phonographique acceptent de financer la création d'un label\* par un journaliste musical, alors qu'elles ne prendraient probablement pas le même risque - financier - auprès de quelqu'un qui ne bénéficierait pas des avantages de cette position. Les journalistes et les magazines peuvent donc être vus comme des instances qui contribuent à construire ou à augmenter

---

<sup>480</sup>Un système esthétique clairement formulé sert à divers usages dans un monde de l'art. Il rattache les activités des participants à la tradition de l'art, et les autorise à réclamer les ressources et les avantages dont disposent normalement les personnes qui produisent cette sorte d'art" (BECKER, Howard S., *op. cit.*, p. 148). Plus généralement, "les débats esthétiques sont d'autant plus passionnés qu'il ne s'agit pas seulement de résoudre dans l'abstrait des questions philosophiques, mais aussi de décider la répartition de ressources précieuses" (*ibid.*, p. 150).

<sup>481</sup>*Cf. supra*, p. 109-110.

<sup>482</sup>CHOCRON, Catherine, "Les Enjeux économiques du rock", GOURDON, Anne-Marie dir., *Le Rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1994, p. 132.

<sup>483</sup>Pour des raisons aisées à deviner, les renseignements qui vont suivre ne figurent dans aucune source officielle. Il nous a paru intéressant malgré tout de mentionner ces faits, attestés, et qui permettent une réflexion pertinente sur le fonctionnement de la presse musicale, malgré l'inconvénient que ce genre d'imprécision présente dans le cadre d'une recherche universitaire.

le bénéfice potentiel représenté par un produit musical donné. Cette influence active sur le marché induit les pressions que l'on imagine. Voici par exemple comment Stéphane Haïk présente les tractations entre rédactions\* et maisons de disques à propos de la première page de couverture :

"[S. H.]<sup>484</sup> Normalement, tu te dis : 'J'ai envie de faire un article ou une *interview* de Pierre Paul Jacques, bon, je le fais.' Bon, derrière il y a des réalités économiques, ce qui fait que l'éditeur, en général, achète la première de couv., la une.

[C. R.]<sup>485</sup> C'est une règle générale ?

[S. H.] Oui. Ce n'est pas une règle écrite.

[C. R.] Bien sûr.

[S. H.] C'est une règle, c'est-à-dire que tu fais la première de couv. et il y a une *interview* dedans. Ca aussi, déontologiquement, ça va être totalement contestable.

[C. R.] Ce n'est pas contestable que la première de couv. soit en rapport avec l'*interview*.

[S. H.] Oui, mais enfin il la paye. [...] Ou alors il prend après une page de pub.

[...]

[S. H.] Il y a des choses qui se passent dans certaines revues - qui ne sont pas *Répertoire*<sup>486</sup>, donc comme il en reste deux on va vite découvrir laquelle - c'est que, imagine que tu es éditeur de disques et que le mec t'appelle en faisant : 'Est-ce que vous voulez bien prendre vingt mille francs de pub, ou quarante mille ou cinquante mille ?' Tu lui dis : 'Oui d'accord' et puis tu vas lui poser la question : 'Hé, à propos, je voudrais promouvoir tel et tel disque ; vos critiques, combien de 'Diapasons' ou de 'Chocs du *Monde la musique*' ont-ils mis ?' - 'Ah non, ils vous ont descendu votre article.' - 'Ah bon, ben je prends pas de pub.'"<sup>487</sup>

La presse musicale contribue donc au fonctionnement du marché et au bénéfice commercial que peut rapporter un produit donné, dont elle-même tire parfois profit. Dans le même processus par lequel elle assigne aux productions musicales une valeur esthétique, elle leur assigne aussi une valeur marchande. Elle est un agent économique actif.

Doit-on pour autant la voir comme un facteur de sélection abusive et dommageable subie par la production musicale ? Comme l'alliée ou la complice dominée de producteurs qui favorisent les quelques artistes ne représentant pour eux aucun risque commercial ? Une telle interprétation nous paraîtrait réductrice : il est vrai que la presse musicale opère une sélection, mais il ne s'agit pas nécessairement d'un simple écrêtement. Car elle ne procède pas systématiquement d'une façon

---

<sup>484</sup>L'abréviation [S. H.] indique les interventions de Stéphane Haïk.

<sup>485</sup>[C. R.] indique les interventions de l'auteur, Catherine Rudent.

<sup>486</sup>Stéphane Haïk est (entre autres) journaliste à *Répertoire*. Les deux autres magazines auxquels il fait allusion sous le nom de "revue" sont *Diapason* et *Le Monde de la musique*.

<sup>487</sup>HAÏK, Stéphane, entretien avec Omer Corlaix, Lionel Esparza et Stéphane Haïk, le 17 juillet 1998.

conforme aux intérêts des producteurs. Nous en donnerons pour exemple l'anecdote instructive que racontent - à deux voix - Stéphane Haïk et Lionel Esparza<sup>488</sup> :

"[S. H.] Ce qui fait que *Diapason* est en train de mourir, parce que c'est dirigé depuis un certain temps par la directrice de la rédaction qui est une fille tout à fait remarquable, la chef de pub, Fontanet<sup>489</sup>, qui est une fille très bien, mais qui vend de l'espace. E.M.I. dit : 'Je vous prends une page sur Hendricks, vous me parlez de Barbara Hendricks partout'. Et ils rentrent dans le jeu.

[C. R.] Et pourquoi ça se casse la gueule, du coup ? Parce que normalement ça devrait beaucoup être financé, finalement ? C'est ça le paradoxe.

[S. H.] Ben oui, parce que au-delà du financement - qui représente un peu plus de cinquante pour cent - par la pub, tu as le lectorat. Le lectorat a le regard critique.

[L. E.]<sup>490</sup> Mais pas seulement le lectorat. Les professionnels. C'est les professionnels aussi qui font en grande partie le truc. Les professionnels qui se rendent compte que dans un mensuel comme *Diapason* - les professionnels, le milieu, c'est-à-dire à peu près soixante-dix personnes sur la place de Paris - qui lisent *Diapason*, qui lisent *Le Monde de la musique* ou d'autres choses - qui lisent *Diapason* le mois où on parle de Barbara Hendricks, et ils disent : 'c'est pas possible, il y a un problème là-dessus'. Et donc il y a une espèce de réputation qui se fait là-dessus qui fait que...

[S. H.] D'ailleurs, ils ont un peu compris puisqu'ils ont baissé le nombre de 'Diapasons' attribués."<sup>491</sup>

Un seul exemple, qui plus est sujet à caution, ne suffit certes pas à faire une démonstration. Mais il peut tout au moins éveiller le doute : la presse n'est peut-être pas plus l'agent transparent des intérêts commerciaux en jeu dans le marché de la musique qu'elle n'est l'action désintéressée d'une critique au sens esthétique et philosophique. Il est possible qu'elle obéisse aussi à des intérêts qui lui sont spécifiques, et que s'y produisent ce que Bourdieu appelle des "effets de champ"<sup>492</sup>. Si elle est

---

<sup>488</sup>Ces paroles suivent immédiatement celles qui ont été citées plus haut, au cours du même entretien. Si nous citons ces propos, c'est qu'il constituent un indice sur le fonctionnement de la presse musicale. Il faut cependant émettre ici deux réserves : d'une part il s'agit d'un témoignage et non d'une preuve. Or les témoins sont impliqués dans les événements qu'ils racontent - Stéphane Haïk est l'un des journalistes de *Répertoire*, concurrent direct de *Diapason* - et leur récit s'en trouve selon toute probabilité orienté. D'autre part, nous n'avons pas trouvé le numéro concerné de *Diapason*, et ne pouvons donc apporter d'élément matériel à l'appui de leur témoignage. Cependant, le n° 399 présente une situation comparable, avec un portrait du chef Kent Nagano en couverture et plusieurs pages publicitaires pour son éditeur (Erato), encartées dans le même numéro (*cf. supra*, chapitre 3, note 19).

<sup>489</sup>Martine Fontanet est directrice de la publicité à *Diapason* depuis plusieurs années à la date de cet entretien (juillet 1998). Stéphane Haïk ne lui donne donc pas, dans cet échange oral, son titre exact. Précisons, pour lever toute ambiguïté, qu'en juillet 1998, le rédacteur en chef est Christophe Capacci, et le rédacteur en chef adjoint Jean-Marie Piel.

<sup>490</sup>[L. E.] désigne les interventions de Lionel Esparza.

<sup>491</sup>ESPARZA, Lionel, HAIK, Stéphane, entretien avec Omer Corlaix, Lionel Esparza et Stéphane Haïk, le 17 juillet 1998.

<sup>492</sup>Un champ est pour Bourdieu un lieu de compétition autour d'un même enjeu, construit et reconnu par différents acteurs sociaux. Il se définit donc par l'affrontement de forces opposées, représentées par des acteurs occupant des positions antagonistes, dont certaines sont dominantes et d'autres dominées : "Dans un champ, des agents et des institutions sont en lutte, avec des forces différentes, et selon les règles constitutives de cet espace de jeu, pour s'approprier les profits spécifiques qui sont en jeu dans ce jeu. Ceux qui dominent dans le champ ont les moyens de le faire fonctionner à leur profit ; mais ils doivent compter avec la résistance des dominés" (BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 136).

bien un rouage - utile ou pervers - de la production culturelle, ce serait alors un rouage doté d'une certaine résistance. C'est cette influence d'un milieu apte à imposer ses propres normes que nous nous proposons d'esquisser maintenant.

### 3.3. La relative autonomie

La presse musicale est donc en partie un réceptacle passif des événements musicaux, l'existence et le contenu des publications résultant souvent de mutations de la vie musicale. Mais elle pourrait bien être à son tour un acteur de cette vie musicale, qu'elle influencerait activement, tant sur le plan esthétique que sur le plan économique. Or, à ce poids qu'elle acquiert, se combine apparemment une autonomisation progressive de son fonctionnement : non seulement elle paraît, dans certains cas, capable d'agir en retour sur cela même qui l'a fait naître - la vie et le marché musicaux - mais il semble qu'elle se forge ses propres règles, devienne relativement indépendante et se mette à fonctionner à la façon d'un champ autonome. Dès lors, elle est peut-être un élément capable de résister aux influences musicales et économiques. Voici quelques-unes de ces règles spécifiques de fonctionnement.

Dans le champ de la presse musicale, la domination se marque en grande partie par la capacité à imposer comme valables des artistes que personne n'avait signalés auparavant. Elle se complète par la compétence - fondée sur l'érudition et sur l'expérience - concernant ces musiciens nouveaux, ce qui place le magazine ou le journaliste en situation de faire référence. Cela se produit par exemple avec *Les Inrockuptibles* à qui il revient de "lancer les groupes" en France<sup>493</sup> ; en conséquence de quoi le même magazine peut servir de source à certains journalistes, qui voient en grande partie à travers les choix des *Inrockuptibles* ce dont il faut parler et ce qu'il faut savoir (sur ce dont il faut parler). La domination se marque aussi par l'imposition de règles de fonctionnement ou de rédaction nouvelles. Ainsi, Cherière a inventé de reproduire la pochette de l'enregistrement à côté de la critique qu'il en publiait dans *Diapason*<sup>494</sup>, exemple qui s'est maintenant généralisé à

---

<sup>493</sup>Entretien avec Olivier Julien, le 14 juin 1998. Selon lui, *Les Inrockuptibles* sont souvent les premiers en France à publier l'*interview* d'un groupe : les journalistes qui le font par la suite pour d'autres magazines ont, pour cette raison, tendance à s'y reporter (*ibid.*).

<sup>494</sup>HAÏK, Stéphane, entretien avec Omer Corlaix, Lionel Esparza et Stéphane Haïk, le 17 juillet 1998.

l'ensemble de la presse musicale ; ou encore *Les Inrockuptibles* ont adopté une nouvelle façon de présenter le début d'une *interview*<sup>495</sup> qui a pu être ensuite réutilisée dans d'autres magazines. Le fait de choisir les sujets traités dans le numéro en fonction des envois faits par les services de presse des maisons de production semble de même avoir été d'abord le fait de la presse consacrée au rock, et s'est élargi ensuite à celle traitant de jazz<sup>496</sup>. Des considérations de ce type mériteraient d'être développées et étudiées plus systématiquement. Il serait intéressant en effet de savoir si - comme l'on peut le supposer à travers ces quelques exemples - le champ de la presse musicale est dominé de façon générale par la presse consacrée au rock, cette dernière l'étant à son tour par *Les Inrockuptibles*, qui auraient pris en cela le relais de *Rock & folk*.

Il faut noter cependant que la sanction économique s'accorde apparemment ici à ce que nous pourrions appeler la sanction spécifique matérialisée par la domination du champ. En termes de chiffres de vente en effet, la presse consacrée au rock est plus importante que le reste de la presse musicale, et *Les Inrockuptibles* sont, entre autres, un magazine qui se vend bien. Les deux réussites ne sont cependant pas équivalentes, et il peut arriver par exemple qu'un magazine consacré au rock comme *Rock & folk* se vende plus que *Les Inrockuptibles*<sup>497</sup> sans le dominer nécessairement sur d'autres plans. Ces deux types de succès restent cependant liés, puisque c'est la taille du lectorat d'un magazine qui constitue son meilleur argument dans les rapports de force qui peuvent l'opposer à une maison de production ; elle lui permet de proposer ainsi sa propre vision de la valeur musicale des artistes, c'est-à-dire précisément de se placer parmi les magazines dominants du champ<sup>498</sup>.

Cette position de domination fait l'objet d'une compétition constante qui se traduit de différentes façons. Tout d'abord dans l'observation permanente des magazines les uns par les autres surtout entre ceux qui traitent de la même catégorie de musique. Ils se présentent comme liés par

---

<sup>495</sup> Au lieu de présenter, après une brève introduction situant les circonstances de l'entretien, la première question posée par le journaliste, l'article commence sans préambule par quelques phrases de l'artiste interrogé, répondant à une question non citée (JULIEN, Olivier, entretien cité).

<sup>496</sup> CARLES, Philippe, entretien cité. Anne Legrand voit elle aussi dans cette façon de faire l'influence des magazines consacrés au *rock* (entretien du 3 septembre 1997).

<sup>497</sup> La diffusion moyenne des *Inrockuptibles* pour 1990 est de 39 801 exemplaires ; elle est donc nettement inférieure à celle de *Rock & Folk* la même année (46 258 exemplaires) (chiffres publiés par l'Office de Justification de la Diffusion).

<sup>498</sup> Le rédacteur en chef de *Rock sound*, Pierre Veillet, décrit ce mécanisme et y voit un des atouts de son magazine (entretien cité).

une concurrence cordiale<sup>499</sup> : celle-ci se traduit par un jeu de définition des positions et des caractéristiques distinctives de chacun<sup>500</sup> où il est difficile de faire la part de l'observation impartiale et celle de la perspective subjective. Cette espèce de surveillance peut se traduire par deux conséquences apparemment opposées : soit elle tend à accuser les similitudes - parce que l'on ne peut se permettre de faire moins bien que la presse concurrente, ce qui implique de couvrir ou de délaissier les mêmes sujets<sup>501</sup>. Il se produit alors une homogénéisation du contenu des magazines tout à fait semblable à celle qu'évoque, pour la presse dite "généraliste" et pour la télévision, Pierre Bourdieu<sup>502</sup>. On ne peut donc nullement tabler sur une quelconque transparence de la presse, ni sur une objectivité à l'égard des faits de la vie musicale, mais il faut au contraire prendre en compte la distorsion spécifique que provoque l'émulation entre magazines.

A l'inverse, la concurrence peut accuser les contrastes entre publications semblables, qui tendent à se distinguer au moyen de prises de positions antagonistes, en particulier autour de débats esthétiques. Cela s'est produit à la fin des années quarante, moment de la guerre du *be bop* entre *Jazz hot*, partisan de ce courant musical et le *Bulletin du hot club de France*, dirigé par Panassié,

---

<sup>499</sup>Dans ses mémoires, Philippe Manoeuvre souligne la solidarité qui unit les journalistes de *Rock & folk* et ceux de *Best* ; de même que pour François Lafon (du *Monde de la musique*), les journalistes de *Diapason*, tout en représentant la "seule concurrence directe", restent des "confrères : nous nous connaissons et nous nous aimons bien. Simplement, il y a des tabous, des sujets que nous n'aborderons pas avec eux" (entretien du 21 avril 1998).

<sup>500</sup>Ainsi, Pierre Veillet situe son magazine (*Rock sound*) comme extrêmement optimiste et enthousiaste, ce qui le démarquerait "du ton *Libé*, avec son cynisme : pour eux, rien n'est nouveau, rien n'est intéressant. Nous en devenons parfois carrément provocants, nous parlons de la chance et du plaisir d'être journaliste de rock de nos jours, et proclamons que l'époque est formidable" (entretien cité). Cette façon de délimiter les caractéristiques des concurrents peut se faire sur le mode de l'ironie mordante, comme quand la rédaction\* du *Monde de la musique* surnomme *Répertoire* "Chasse et pêche" (LAFON, François, entretien cité) ; elle peut être raisonnée et précise, dans la bouche d'un Arnaud Merlin assignant à chacun des trois magazines consacrés au jazz une position distincte en ce qui concerne le style de la rédaction : "*Jazz mag*, ce sont les normes universitaires dans les notes et les termes ; leur équipe est littéraire depuis longtemps. *Jazz hot* verse dans la discographie pointilleuse et s'adresse à des spécialistes, des collectionneurs. Nous préférons l'efficacité (par exemple, nous donnerons une discographie de seulement trois titres principaux), tout en évitant les jeunismes et les abréviations" (entretien cité).

<sup>501</sup>Ainsi, quand a été commercialisé l'*Anthology* des Beatles (en 1995), "peu de magazines de la mouvance *indie* (*L'Indic*, *Magic !*, *Les Inrocks*, etc.) en ont publié une critique : il était de bon ton de ne pas en parler, ou de ne pas en penser du bien" (JULIEN, Olivier, entretien cité).

<sup>502</sup>"On dit toujours, au nom du credo libéral, que le monopole uniformise et que la concurrence diversifie. Je n'ai rien, évidemment, contre la concurrence, mais j'observe seulement que, lorsqu'elle s'exerce entre des journalistes ou des journaux qui sont soumis aux mêmes contraintes [...], elle homogénéise. [...] Cela tient pour une part au fait que [...] le collectif dont les messages télévisés sont le produit [...] englobe l'ensemble des journalistes. [...] chacun des producteurs est amené à faire des choses qu'il ne ferait pas si les autres n'existaient pas. C'est peut-être encore plus visible dans l'ordre de la critique littéraire, artistique ou cinématographique. Si X parle d'un livre dans *Libération*, Y devra en parler dans *Le Monde* ou dans *Le Nouvel Observateur*, même s'il le trouve nul ou sans importance, et inversement" (BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Liber - Raisons d'agir, 1996, p. 23-24).

l'un de ses adversaires. Une polémique comparable oppose *Jazz magazine*, qui critique le *free jazz*, et *Jazz hot*, qui le défend, dans les années soixante ; c'est aussi par une prise de position esthétique que *L'Indic*, très récemment, définit le contraste entre sa ligne rédactionnelle et celle des *Inrockuptibles*<sup>503</sup>.

#### 4. Conclusion

La presse musicale n'est donc pas, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, l'organe d'une critique artistique au sens ou nous l'entendons ici : il ne s'y formule pas de jugement qui soit explicitement rapporté à une théorie plus générale de l'art, de l'oeuvre et, en arrière-plan, rattaché à une conception de la connaissance. Lieu d'un journalisme musical on ne peut plus impliqué dans les activités et les intérêts de la vie musicale française, elle demeure pourtant intéressante à étudier : car elle est en grande partie le reflet de cette vie à laquelle elle est si étroitement mêlée. Mais cela n'est pas tout : la presse musicale française de la deuxième moitié du vingtième siècle est peut-être également une instance active dans cette vie musicale sur les plans esthétique et économique. Il est donc permis de penser que les catégories de musique autour desquelles nous avons vu qu'elle s'organise ont elles aussi une signification et un rôle doubles, esthétiques et économiques.

---

<sup>503</sup>Voici comment Jean-Christophe Panek (directeur de la publication) décrit le "ton du canard", tel qu'il se définissait dès le premier numéro, en 1991 : "On ne voulait pas se situer dans une sorte de musicalement correct comme les Inrocks ont pu l'être. Nous ne voulions pas de ce côté intellectualisant" (GUILLAUMOT, Stéphane, *op. cit.*, p. "presse 5").

## **Chapitre 6**

# **L'article publié : un texte sous influence ?**

Avant d'étudier les subdivisions musicales que la presse française utilise, avant de mettre à l'épreuve l'idée que ces classements d'apparence stylistique reposent également sur des critères sociaux, il importe de comprendre avec quels moyens ces classements sont produits. Le journalisme musical n'étant pas un travail de critique musicale au sens où nous entendons ce mot<sup>504</sup>, ces subdivisions ne peuvent donc être considérés comme le résultat d'une réflexion théorique et esthétique consciente de ses principes et indépendante des circonstances sociales de la publication. Publier dans un magazine est, au contraire, un travail fort particulier : on ne peut considérer un article de la presse musicale comme l'oeuvre librement pensée par un auteur - le journaliste - où le magazine ne serait que le papier, c'est-à-dire le support passif des mots qu'il a choisis. Même si, dans la deuxième moitié du siècle, certaines des signatures apposées au texte lui confèrent encore à elles seules une valeur<sup>505</sup> et acquièrent parfois un renom (dont André Tubeuf, Bayon ou André Hodeir seraient de bons exemples), le texte que publie un magazine résulte en réalité d'une longue élaboration où le signataire est loin d'être seul à intervenir. Parmi les instances qui contribuent à produire le texte final, il faut compter en particulier les sources de l'information, avec la sélection préalable qu'elles constituent, et le comité de rédaction\* du magazine, qui choisit parmi ce que proposent les sources et a le pouvoir de décider du contenu et de la forme de ce qui est imprimé. Il est donc intéressant, pour comprendre le résultat abouti, c'est-à-dire l'article tel qu'il est publié au sein d'un numéro, d'étudier la façon dont ces différents acteurs interviennent, dès le point de départ (la sélection des sujets du numéro en comité de rédaction\*). Car au fil de ce parcours, des contraintes s'exercent, des influences jouent, des opérations de correction et d'ajustement modifient le texte, les mots et les idées qui le constituent ainsi que sa présentation matérielle : par conséquent, le journaliste n'est pas l'unique responsable de toutes les significations qu'il véhicule, une fois publié. Pour l'interpréter lucidement, il faut donc bien être conscient des ces faits et établir où finit, dans les mots même qu'il signe, le libre arbitre du journaliste.

---

<sup>504</sup>Cf. *supra*, p. 141-142.

<sup>505</sup>"J'ai signé ma première tournée d'autographes. [...] les lecteurs de *Rock & folk* voulaient carrément mon paraphe pour eux et pour personne d'autre ! [...] Titubant de joie, [...] j'ai foncé raconter ça à Marc, le roadie du journal. 'Ca te surprend ? [...] C'est ce qu'on vend le plus, les anciens numéros où il y a du Manoeuvre. Hey, où tu vas ?' 'Demander une augmentation' (MANOEUVRE, Philippe, *L'Enfant du rock*, Paris, J.C. Lattès, 1/1985, p. 193).

Les principales étapes qui jalonnent l'élaboration du texte sont le choix, par le comité de rédaction<sup>506</sup>, du sujet, de sa place, de sa longueur au sein du numéro et du journaliste qui devra le traiter ; le recueil d'informations par celui-ci ; la rédaction proprement dite ; enfin diverses opérations de correction du texte, ainsi que des choix concernant la présentation (titre, chapeau\*, relances\*) par le rédacteur en chef, le secrétaire de rédaction\* ou le maquettiste. Pour évaluer l'influence de chacune de ces étapes sur le résultat final - c'est-à-dire le texte tel qu'il est imprimé - nous examinerons d'abord le rôle des sources, puis ceux - fort divers - des responsables du magazine<sup>507</sup>, enfin celui du journaliste.

### 1. Le poids des sources

Le premier acteur essentiel de l'élaboration des textes publiés dans la presse est l'ensemble des sources usuelles des informations. En effet, une publication périodique, quelle qu'elle soit, élabore toujours ses textes à partir d'autres textes ou d'énoncés verbaux, ce qui fait d'elle l'écho de points de vue préformés, et non le compte rendu neutre des faits. C'est ce qu'établit fort clairement Jean-François Tétu :

"L'activité du journaliste ne consiste pas à mettre en mots une réalité factuelle, mais plutôt à construire un discours à partir d'autres discours. En d'autres termes, il n'y a pas de réel brut dont le journaliste rendrait compte en inventant le discours correspondant. [...] il y a toujours, d'abord, un tri, qui est d'ordre institutionnel [...]. Ainsi, la matière première, pour le journaliste, est moins le 'réel' qu'un discours premier sur ce 'réel'. Le premier travail du journaliste est de chercher des 'sources', et la 'source' est toujours source d'un discours. [...] La source n'est pas autre chose qu'un premier tri [...] [et elle] reflète les choix élémentaires de ceux qui, dans une société, ont droit à la parole [...]"<sup>508</sup>

Le contenu et les positions d'un périodique sont donc en partie liés à ces énoncés premiers et dépendants d'eux, conséquence soulignée par Pierre Bourdieu :

"[...] la part la plus déterminante de l'information, c'est-à-dire cette *information sur l'information* qui permet de décider ce qui est important, ce qui mérite d'être transmis, vient en grande partie des autres

---

<sup>506</sup>Pour certains magazines musicaux, où l'équipe de rédaction\* est extrêmement réduite, ces décisions sont prises par le rédacteur en chef seul (*Rock sound*, *Jazz magazine*) ou dans des discussions informelles entre les quelques salariés (*Le Monde de la musique*) (entretiens avec Pierre Veillet, le 8 novembre 1997, avec Philippe Carles, le 25 septembre 1997 et avec François Lafon, le 21 avril 1998).

<sup>507</sup>Nous entendons par là le directeur de publication, le rédacteur en chef et le secrétaire de rédaction\*.

<sup>508</sup>MOUILLAUD, Maurice, TETU, Jean-François, *Le Journal quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 39.

informateurs. Et cela conduit à une sorte de nivellement, d'homogénéisation des hiérarchies d'importance."<sup>509</sup>

Mais au contraire de la presse d'informations générales, qui utilise les agences ainsi que les sources institutionnelles, la presse musicale spécialisée grand public n'a pas recours à elles<sup>510</sup> : elle travaille essentiellement à partir de documents envoyés par les maisons de disques. Elle dispose donc d'informations doublement orientées. Doublement car, d'une part, les maisons de disques ont l'objectivité et le souci de véracité que l'on imagine concernant les artistes dont elles vendent les enregistrements. Et parce que, d'autre part, loin d'être des informations concernant l'ensemble de l'"actualité musicale" - formule par laquelle les magazines désignent pourtant leur travail - il s'agit uniquement de suivre l'actualité du marché des enregistrements, ce qui constitue une restriction de taille.

Les sources que sont les maisons de disques mettent à la disposition des magazines essentiellement trois types de documents, à partir desquels ils élaborent leur contenu. Ce sont tout d'abord des textes rédigés par les services de presse, présentant l'artiste et l'enregistrement que le producteur est sur le point de commercialiser et qu'il souhaite voir commenter ; ces textes sont appelés bios\* (abréviation pour "biographies"). Ils sont accompagnés des exemplaires de l'enregistrement en question, sous la forme d'un spécimen non commercialisé (et interdit à la vente) appelé "pré-cd" ou "pré-cassette"<sup>511</sup>, à un degré d'achèvement variable, sur lequel sont portés les titres des chansons<sup>512</sup>. Enfin, à ces deux premiers documents est parfois joint un dossier de presse, consistant en photocopies d'articles parus antérieurement dans d'autres périodiques à propos de l'artiste ou de l'enregistrement en question<sup>513</sup>.

---

<sup>509</sup>BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Liber - Raisons d'agir, 1996, p. 27.

<sup>510</sup>Interrogés sur leur utilisation des agences, et en particulier du fil de l'A.F.P. réservé à la musique, les journalistes de magazine musicaux affirment ne pas les utiliser : les nouvelles ainsi transmises sont en effet plutôt utiles, selon eux, aux rubriques musicales de quotidiens, ou à la rigueur d'hebdomadaires. Le type de nouvelles transmises par cette voie ne correspond pas à ce qu'un lecteur attend d'un mensuel (MERLIN, Arnaud, entretien du 24 septembre 1997). De plus, le coût élevé de l'abonnement à ce service est dissuasif pour les petits budgets de la presse spécialisée (VEILLET, Pierre, entretien cité).

<sup>511</sup>Egalement souvent désignés sous les noms anglais d'*advance cd* (ou *advancelistening cd*) ou *advance tape* (ou *advancelistening tape*).

<sup>512</sup>Cf. en annexe la reproduction de la jaquette de la pré-cassette de *Mes mauvaises fréquentations* de Katerine.

<sup>513</sup>Ainsi, à l'occasion d'une tournée du groupe OP8 en 1997, V2 envoya à différents médias les articles parus quelques mois plus tôt à l'occasion de la sortie de leur album *Slush*, dans *Le Monde*, *Guitare et claviers*, *Rock & folk*, *L'Indic*, *Magic !* et *Les Inrockuptibles*. Voir en annexe la bio\* concernant *Slush* et le dossier de presse envoyé six mois plus tard.

### 1.1. Le rôle restreint des bios\*

Les bios\* rédigées par les services de presse des maisons de disques influencent-elles beaucoup le contenu et la rédaction de l'article tel qu'il est finalement proposé au lecteur ? Les magazines ne sont-ils que la courroie de transmission de ces textes à fonction promotionnelle ou ont-ils l'habitude et les moyens de remettre en question ces données orientées et de formuler une opinion qui leur soit propre sur les artistes et les enregistrements en question ?

Les bios\* sont envoyées par les maisons de disques aux magazines un peu avant la mise en vente des enregistrements qu'elles concernent ; elles accompagnent un exemplaire de cet enregistrement. Lors des réunions où se décide le contenu du prochain numéro<sup>514</sup>, la rédaction\* trie parmi ces envois ceux dont elle veut effectivement tirer un article. Les nouveautés ainsi sélectionnées sont confiées aux divers journalistes à qui les différents sujets sont attribués. La bio\* est donc un des documents à travers lesquels ils peuvent s'informer pour faire leur travail. A quoi ressemble ce document ?

Prenons l'exemple du document envoyé par Polydor concernant le groupe Cast<sup>515</sup>, à l'occasion de la commercialisation en France de son deuxième album, *Mother nature calls*, en avril 1997<sup>516</sup>. Il s'agit de deux pages dactylographiées en noir et blanc, rédigées en français, sans signature autre que le logo de Polydor, dont le texte, organisé en huit paragraphes, compte environ 3500 caractères en corps douze. A titre de comparaison, le magazine *Pop* demandait à ses rédacteurs un texte de 1000 caractères pour une critique d'enregistrement et de 20 000 caractères au plus pour une *interview*<sup>517</sup> :

---

<sup>514</sup>Cette étape n'est pas toujours formalisée dans les magazines musicaux, à cause de leur très petite taille. Ainsi, *Le Monde de la musique* ou *Jazz magazine* élaborent leur contenu au fil des suggestions des principaux collaborateurs (LAFON, François, et CARLES, Philippe, entretiens cités). Quoi qu'il en soit, pour un mensuel, le contenu d'un numéro est arrêté parfois deux mois avant parution (d'après Arnaud Merlin - entretien cité -, le comité de rédaction de *Jazzman* se réunit pour le sommaire deux mois avant la date de sortie), des modifications pouvant intervenir jusque à un mois avant, date à laquelle le nombre de pages exact du numéro, en fonction du budget publicitaire du mois, est connu (CARLES, Philippe, entretien cité).

<sup>515</sup>Les documents sur lesquels reposent les analyses du présent chapitre nous ont été aimablement communiqués par Olivier Julien.

<sup>516</sup>Reproduit en annexe.

<sup>517</sup>Ces chiffres nous ont été communiqués par Olivier Julien (entretien du 14 juin 1998).

3500 signes correspondent donc à un texte long, au regard des articles qui l'utiliseront comme source.

Il est bien évident que le contenu du texte vise à souligner les qualités de l'album et des artistes. Mais ce qui nous importe davantage ici est de comprendre comment il procède pour cela. Il s'ouvre par un extrait du texte de l'une des chansons, et, à deux reprises, au milieu et à la fin du document, cite des propos du chanteur, auteur et compositeur du groupe, John Power. Toujours pour tenter de donner une idée générale et intuitive des chansons enregistrées, il consacre trois paragraphes (les deuxième, quatrième et cinquième) - soit plus d'un tiers du texte - à décrire la musique de certaines chansons, non pas en termes techniques mais en langage courant. Enfin, le document livre des informations sur la carrière passée et présente du groupe. Parmi elles, la façon dont s'était classé le premier album, de 1995, dans les ventes de leur maison de disques, la durée et le lieu de l'enregistrement du nouveau, la date de sa sortie en France, le nom du producteur, le nom et l'instrument de chaque membre du groupe et le projet d'une tournée prochaine. Chacun de ces renseignements factuels est présenté de la façon la plus avantageuse pour le groupe : par exemple on ne donne pas le chiffre - en valeur absolue - des ventes du premier album, mais on dit qu'il "est la meilleure vente d'un premier album dans l'histoire de Polydor Records outre-Manche" et qu'il a ainsi "dépassé les succès de Jimmy<sup>518</sup> Hendrix" et d'autres artistes célèbres. L'argument est de la sorte beaucoup plus évocateur (car il fait appel à des figures légendaires du rock) mais sans doute aussi un peu spécieux, le marché du disque s'étant beaucoup développé et modifié depuis les années soixante.

Toutes ces données pourraient également figurer dans un article. En réalité, il n'y a guère de différence entre cette "biographie" du groupe et une critique telle qu'elle pourrait être publiée dans un magazine<sup>519</sup>. En somme, le contenu de cette bio\*, comme c'est le cas généralement, se répartit en trois types d'éléments : des citations des artistes et des paroles de leurs chanson, des descriptions

---

<sup>518</sup>C'est ainsi que le nom est orthographié par le rédacteur français. D'autres détails (erreurs d'orthographe et de langue) donnent l'impression d'un texte peu relu, écrit vite ou sans exigence.

<sup>519</sup>Ce sont parfois des journalistes qui rédigent ces biographies pour une maison de production ou de distribution : l'une des bios\* dont nous avons pu disposer, celle du groupe Sundays, est signée du rédacteur en chef de *Magic !*, Christophe Basterra (cf. *supra*, note 408).

en termes courants de la musique présentée et des données purement factuelles (c'est-à-dire des noms, des chiffres et des dates concernant la carrière des artistes).

Ce type de document est utilisé par tous les magazines musicaux et non par ceux-là seuls qui sont consacrés au rock. Cela nous a été confirmé aussi bien par François Lafon (*Le Monde la musique*) que par Philippe Carles (*Jazz magazine*) ou Arnaud Merlin (*Jazzman*). Jusqu'à quel point ces données factuelles, ces appréciations et ces descriptions sont-elles effectivement reprises dans l'article final ? Quel tri le journaliste opère-t-il parmi ces diverses données, et dans quelle mesure se dégage-t-il de cette source précieuse mais orientée ?

Dans le cas de la biographie de Cast, par exemple, l'enregistrement en question fit l'objet d'une *interview*, réalisée par Olivier Julien, pour le numéro 3 du magazine *Pop*<sup>520</sup>, en mai 1997<sup>521</sup>. Nous allons tenter d'établir jusqu'à quel point les éléments d'information fournis par la bio\*, donc par une instance qui tirait bénéfice de la vente du disque, se retrouvèrent dans l'article tel qu'il fut publié et diffusé par la presse écrite. L'*interview* occupe les pages 16 à 18 du numéro de mai 1997. La page 17 est entièrement occupée par une photographie<sup>522</sup> prise par David Balicki, dont le nom apparaît en tête d'article, juste après celui d'Olivier Julien. Les deux autres pages contiennent le titre, un chapeau\* de six lignes - dont le graphisme est le même que pour tous les autres entretiens publiés par le magazine - et, sur deux colonnes d'inégale largeur, un texte d'environ 9000 caractères<sup>523</sup>, rythmé visuellement par les dix-huit questions imprimées en gras et par une relance\* - en gras et en caractères plus gros - apparaissant en haut de l'avant-dernière colonne. Une brève discographie de deux lignes conclut cet article.

On y retrouve peu d'éléments fournis par la bio\*. Cela ne se produit qu'en trois endroits : dans le chapeau, qui rappelle que le premier album s'est beaucoup vendu ("Cast espère [...] renouveler son O.P.A. de 1995 sur le marché du disque britannique"), et dans deux des dix-huit questions, la

---

<sup>520</sup>*Pop*, Rennes, Melting Pop Editions, fit paraître trois numéros, en février, avril et mai 1997.

<sup>521</sup>JULIEN, Olivier, "Universal soldiers", *Pop*, n° 3, mai 1997, p. 16-18. Cette *interview* est reproduite en annexe.

<sup>522</sup>Photo pleine page\* en noir et blanc, sans légende, montrant le visage de deux membres du groupe (le *leader* John Power et le bassiste Peter Wilkinson) l'un à côté de l'autre.

<sup>523</sup>Ces nombres incluent les espaces entre les mots. Nous ne faisons donc pas de différence entre le nombre de "signes" et le nombre de "caractères" imitant en cela l'usage d'une partie de la profession et de certains logiciels de traitement de textes capables d'opérer ce décompte.

sixième, qui reprend presque textuellement une des phrases de la bio\*<sup>524</sup> ("Après le succès de *All change* (Ndlr : premier album le plus vendu outre-Manche dans l'histoire de Polydor Records), n'avez-vous pas quelques appréhensions [...]") et dans la treizième, qui nomme le producteur ("De *All change* à *Mother nature calls*, le rôle de John Leckie a-t-il, lui aussi, évolué ?"). Le texte de la bio\* n'est donc employé que très peu et pour ses éléments factuels. Les citations de propos d'artistes et de paroles de chansons, ainsi que les descriptions de la musique, sont complètement laissées de côté.

La distance prise par le texte à l'égard de la bio\* se vérifie dans bien d'autres cas, par exemple lors de la parution du premier album des Seahorses, en juin 1997 : Frédéric Valion réalise alors pour *Les Inrockuptibles* une *interview* de leur principal guitariste, John Squire, auparavant guitariste des Stone Roses, groupe célèbre récemment séparé. Les points communs entre la bio\* et l'article publié<sup>525</sup> se réduisent là encore à très peu de choses, c'est-à-dire au nom du producteur artistique (Tony Visconti) et à la mention de la ville où l'album a été enregistré (Los Angeles), deux des très abondants éléments factuels fournis par la bio\*. De même, pour l'album *South Saturn Delta* de Jimi Hendrix, édité par Universal en octobre 1997, *Rock & folk*<sup>526</sup> démonte avec une rigueur extrême les diverses nuances de ce que la bio\* appelle des "inédits" de Jimi Hendrix, certains n'étant inédits qu'en disque compact mais existant en vinyle, d'autres étant seulement des versions inédites de chansons éditées. "Bizarrement, les définitions [de l'inédit] sont différentes suivant qu'on travaille dans une maison de disques ou pas", plaisante le journaliste : et de fait, il a ici une approche pleinement critique du discours de la maison d'édition, loin de se laisser influencer par lui et de le reprendre tel quel.

Cet emploi pour le moins restreint des données fournies par les maisons de disques<sup>527</sup>, tel qu'il peut être constaté à travers ces exemples, est également revendiqué par les responsables de

---

<sup>524</sup>En p. 1 de la bio\*, l'album *All Change* est décrit comme "la meilleure vente d'un premier album dans l'histoire de Polydor Records outre-Manche".

<sup>525</sup>VALION, Frédéric, "L'Hagard des Roses", *Les Inrockuptibles*, n° 110, 25 juin-1er juillet 1997, p. 42-43. La bio\* et l'*interview* sont reproduits en annexe.

<sup>526</sup>S. n. (rubrique "Rééditions" signée par Stan Cuesta), "Jimi Hendrix. *South Saturn Delta*", *Rock & folk*, n° 363, novembre 1997, p. 86. La bio\* et l'article de *Rock & folk* sont reproduits en annexe.

<sup>527</sup>Plus précisément par les attachés de presse qui constituent leur service de presse.

divers périodiques musicaux : selon eux, les bios\* sont extrêmement peu utiles aux journalistes. Les seuls cas où ils en ont besoin sont ceux d'artistes encore peu connus, dont c'est le premier enregistrement et sur lesquels les journalistes n'ont pu recueillir aucune information par ailleurs dans le passé. Ils ont alors besoin de la bio\* non pour se faire une idée de l'enregistrement ou des propos de l'artiste, mais pour pouvoir dire quelque chose de son parcours passé. A ce titre d'ailleurs, ils ont tendance à conserver ces premières bios\*, pour disposer à l'avenir de ces renseignements.

Cette attitude est bien résumée par Arnaud Merlin (*Jazzman*) :

"Il est rarissime que nous utilisions les dossiers de presse fournis par les maisons de disques. En général, nous en savons plus qu'eux, car le journaliste de jazz est un spécialiste du jazz. Nous préférons les communiqués (c'est-à-dire les informations d'organisation, le lieu et la date où on pourra rencontrer l'artiste...)528, qui représentent une économie de temps pour nous. Mais pour ce qui est des bios\*, il arrive que je les garde, quand elles concernent de jeunes musiciens peu connus. Car les éléments biographiques peuvent être ainsi repris dans d'autres articles, mais seulement ces éléments et uniquement dans le cas de jeunes musiciens. Pour une *interview*, la bio\* est encore moins utile ; c'est l'écoute du disque qui renseigne le mieux le journaliste et lui donne ses idées."529

On retrouve les mêmes positions chez François Lafon (*Le Monde de la musique*)530, chez Philippe Carles (*Jazz magazine*)531 ou chez Pierre Veillet (*Rock sound*)532 : la bio\* semble donc bien n'être qu'un accessoire tout à fait secondaire dans le travail du journaliste. Et cela d'autant plus que dans le cas d'un artiste déjà célèbre (comme Jimi Hendrix ou John Squire dans les exemples pris plus haut) les journalistes disposent d'autres sources, qui sont souvent des articles533, parfois des ouvrages monographiques, publiés auparavant à leur propos, ou même des souvenirs personnels de rencontres et d'*interviews* antérieures.

---

528 Cf. en annexe la reproduction du communiqué envoyé par le service de presse de V2 à propos du groupe OP8, et par celui de Polydor pour Cast.

529 MERLIN, Arnaud, entretien cité.

530 "Les bios\* ne nous servent que pour parler des interprètes, ou encore de jeunes compositeurs ou de petits maîtres inconnus. Dans les autres cas, nous utilisons d'autres sources d'information" (LAFON, François, entretien cité).

531 "Les bios\* ne nous servent que pour les artistes dont nous ne savons rien. Le plus important, c'est l'enregistrement. A la rigueur, pour un artiste connu, elles nous servent à faire le point sur ses activités les plus récentes" (CARLES, Philippe, entretien cité).

532 "Les bios\* ne nous sont pas utiles. Elles aident plus le journaliste quand il s'agit d'un premier disque, et servent plus aux pigistes qu'aux journalistes qui sont là à demeure. De toutes façons, il faut rester critique vis-à-vis de la bio\* et j'y encourage les journalistes" (VEILLET, Pierre, entretien cité).

533 "Les magazines de rock se servent énormément des autres magazines. Ils les archivent, et quand ils doivent faire un article sur un groupe, ils cherchent les numéros où on en a déjà parlé auparavant, même si cela remonte à plusieurs années. Au bout d'un certain temps, certains magazines, comme *Les Inrockuptibles*, n'ont presque plus besoin que de leur propre collection. Ils constituent leur propre source" (JULIEN, Olivier, entretien cité).

Avant d'analyser le rôle de ce deuxième type de sources, il est possible de conclure sur celui des bios\*, et de mieux cerner, à travers lui, l'influence exacte des maisons de disques sur le contenu des magazines : elles interviennent énormément dans le choix des sujets, par l'envoi des bios\*, des "pré-cd" ou des "pré-cassettes", mais aussi de leur calendrier de parutions, informations qui constituent le réservoir dans lequel les rédactions\* puisent et sélectionnent leurs sujets. Elles exercent peut-être également une influence - bien que cela soit évidemment dissimulé et difficile à prouver - sur l'orientation (c'est-à-dire sur l'aspect positif ou négatif) des critiques et sur l'importance qualitative et quantitative de la place accordée à certains sujets. En revanche, elles interviennent peu sur les formulations des textes publiés et ne sont pas, sauf pour quelques rares données chiffrées, à l'origine des énoncés tels qu'ils paraissent dans les magazines.

### 1.2. L'utilisation des autres magazines : un cercle vicieux ?

Parmi les autres sources utilisées par les journalistes aux fins de rédiger leur article, existe le recours à des ouvrages tels que des dictionnaires ou des encyclopédies<sup>534</sup> ; mais cette démarche reste extrêmement marginale. En revanche, les magazines musicaux prennent très largement comme sources d'autres périodiques : les journalistes puisent des informations dans la presse musicale étrangère<sup>535</sup> ou présentent, comme *Jazz magazine*, une revue de la presse d'informations générales française<sup>536</sup>. Cela se produit également entre magazines musicaux français<sup>537</sup>, processus à travers lequel la place dominante de certains d'entre eux transparaît<sup>538</sup>.

Or cette circulation fermée des informations peut paraître nocive : n'y a-t-il pas là un dysfonctionnement qui tend à restreindre l'éventail des nouvelles communiquées et des analyses qui

<sup>534</sup>François Lafon cite comme outils de travail des journalistes du *Monde de la musique* le *Grove dictionary of music and musicians*, le *Dictionnaire de la musique* des éditions Larousse et celui de Marc Vignal.

<sup>535</sup>Pierre Veillet (*Rock sound*) lit les magazines musicaux américains pour "suivre" l'actualité (entretien cité ; cf. *supra*, note 377) ; Jean-Louis Ginibre fait parvenir depuis New York à Philippe Carles (*Jazz magazine*) les articles sur le jazz parus dans la presse américaine (CARLES, Philippe, entretien cité).

<sup>536</sup>Cf. la rubrique "Ils ont dit", à partir de l'été 1997. *Les Inrockuptibles* présentent également une revue de presse (rubrique "Pressons") mais elle n'est pas entièrement consacrée à la musique, le propos du magazine étant de traiter aussi bien de littérature et de politique que de musique.

<sup>537</sup>Cf. *supra*, note 493. Dans son travail, Olivier Julien considère lui-même les *interviews* publiées par *Les Inrockuptibles* comme des sources irremplaçables (entretien cité). Les dossiers de presse constitués et diffusés par les maisons de disques sont un autre aspect de la même situation. Cf. *supra*, note 513.

<sup>538</sup>Cf. *supra*, p. 176.

en sont proposées, et à replier sur lui-même le discours de la presse musicale ? Les effets pervers de ce phénomène ont été décrits par Pierre Bourdieu à propos des informations générales et de la télévision : il s'agit selon lui d'une "circulation circulaire de l'information" qui empêche purement et simplement certaines nouvelles d'être transmises et produit de ce fait les mêmes effets qu'une censure :

"Le fait que les journalistes qui, au demeurant, ont beaucoup de propriétés communes, de condition, mais aussi d'origine et de formation, se lisent les uns les autres, se voient les uns les autres, se rencontrent constamment les uns les autres dans des débats où l'on voit toujours les mêmes, a des effets de fermeture et, il ne faut pas hésiter à le dire, de *censure* aussi efficace - plus efficace, même, parce que le principe en est plus invisible - que ceux d'une bureaucratie centrale, d'une intervention politique expresse."<sup>539</sup>

L'ouvrage d'Accardo sur le journalisme français récent en donne une illustration à la fois convaincante et inquiétante. Ainsi, un journaliste de Radio France Internationale présente le rôle des deux conférences de rédaction comme extrêmement réduit :

"La conférence de rédaction [...] est moins un forum où l'on débat sur ce que sera l'Information au cours des prochaines heures, qu'une assemblée qui s'interroge sur la façon de la traiter [...]. La plupart du temps l'information a déjà été établie par les autres médias [...]. [...] *la norme* [est] *fournie par ce qui a été ou sera publié par les confrères des autres titres, partenaires et néanmoins concurrents. Le ratage, c'est de ne pas publier la même chose que les autres au même moment, éventuellement dans les mêmes proportions.*"<sup>540</sup>

En va-t-il de même dans la presse musicale ? Peut-on parler de la même façon d'une censure des informations résultant indirectement de la façon dont les magazines utilisent les sources d'information et s'observent les uns les autres ? Nous l'avons dit, les magazines musicaux, par leur fonctionnement, constituent moins une information sur la vie musicale que sur le marché musical. Cette tendance peut aussi bien être accentuée par les effets de la concurrence que freinée dans ses excès<sup>541</sup>. Ce n'est donc pas comme témoin de la vie musicale que nous pourrions l'analyser mais comme un acteur au rôle économique et social spécifique, tel qu'il a été dépeint haut<sup>542</sup>.

---

<sup>539</sup>BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 26.

<sup>540</sup>ABOU, Georges, "Journalistes à R.F.I.", ACCARDO, Alain (dir.), *Journalistes au quotidien. Outils pour une socioanalyse des pratiques journalistiques*, Bordeaux, Editions Le Mascaret, 1995, p. 191-192. Le même auteur étend un peu plus loin son analyse au domaine de la presse écrite et télévisée : "Evidemment, le soir, lorsqu'on regarde le journal télévisé, ou lorsqu'on achète un quotidien le matin, on mesure mieux l'immense liberté dont nous jouissons encore par rapport aux confrères de la presse nationale obligés, eux, de suivre tous ensemble, au même moment, *une ligne rigoureuse qu'ils se dictent littéralement les uns aux autres*" (*ibid.*, p. 232).

<sup>541</sup>*Cf. supra*, p. 178-179.

<sup>542</sup>*Cf. supra*, chapitres 3, 4 et 5.

En conclusion de l'influence des sources sur le texte publié, on peut dire qu'elle est très importante quant au choix et à la conception générale du magazine, et possible concernant l'orientation des propos publiés. De ce fait, les magazines musicaux constituent des organes d'information sur le marché musical bien plus que sur l'actualité ou sur la vie musicales en un sens large, à la fois par leur utilisation abondante des maisons de disques comme sources, et par le jeu pervers de la concurrence avec les autres médias traitant de musique, qu'ils soient français ou étrangers, généralistes ou spécialisés. En revanche les sources des articles ont une influence très restreinte sur leur rédaction même, en particulier sur le choix des mots et des constituants de l'argumentation : la bio\* ou l'article publié par un concurrent semblent intervenir surtout pour leurs données factuelles et ne se substituer qu'exceptionnellement aux formulations choisies par le rédacteur. C'est donc apparemment l'écoute des enregistrements à commenter qui constitue la base la plus solide de la rédaction finale, sauf dans le cas d'*interviews* où les propos de l'artiste sont, matériellement même, ce qui tient la première place.

## 2. Le pouvoir de la rédaction\* : consignes, corrections et présentation

Pourtant, même dans le choix de ses mots et de ses formulations, le journaliste n'est pas toujours le maître. Ainsi, le signataire de l'article n'est en réalité pas entièrement responsable de la forme rédigée et publiée qu'il affecte, et qui résulte d'une collaboration entre diverses instances. Les responsables de la rédaction<sup>543</sup> ont dans ce domaine un rôle à jouer qu'il convient de mesurer et d'évaluer. En effet, ils sont seuls à avoir à la fois le pouvoir de décider du contenu et de l'orientation générale du numéro (pouvoir qu'ils négocient ou partagent avec les maisons de disques) et celui d'intervenir sur le détail des mots et des phrases qui y paraissent (pouvoir qui est cette fois non pas négocié mais imposé au rédacteur lui-même). On ne peut donc comprendre pleinement un article publié sans être conscient de la part prise par ces personnes à ce qui y est écrit et à la façon dont cela est fait. Comment se réalise cette articulation entre le projet général du magazine (ce que l'on appelle sa ligne rédactionnelle) et sa matérialisation dans les articles publiés ? Dans le résultat final,

---

<sup>543</sup>Cf. *supra*, note 507.

c'est-à-dire dans l'article tel que le lecteur le découvre dans le magazine, quelle est la part des décisions prises par les responsables du magazine en dehors de l'avis du journaliste qui signe le texte ?

Ils interviennent d'une part avant le travail du journaliste, quand se réunit le comité de rédaction<sup>544</sup>, par les choix qui y sont faits et qui portent sur les sujets, sur le journaliste par qui il sera traité et sur le genre (lié à la rubrique) auquel il sera assujéti. Or, à travers ces choix, ce qui est dessiné c'est une "ligne rédactionnelle", c'est-à-dire l'élaboration et le maintien de règles ordinaires de sélection, d'habitudes qui servent d'une part au magazine à s'attribuer une place spécifique parmi les autres ; d'autre part à aider l'adhésion du lecteur par l'instauration de ce que l'on peut appeler un contrat de lecture. De façon occulte, nous l'avons dit, ces choix peuvent avoir pour but d'honorer un marché passé avec l'un des annonceurs. Il s'agit donc de satisfaire à des impératifs qui sont, inextricablement, professionnels et économiques. Et pour se définir, les magazines ont parfois tendance à adopter une position qui se distingue clairement, aux yeux de leurs lecteurs, de celle des producteurs et des faits les plus évidents affectant le marché ; c'est là le paradoxal équilibre, déjà évoqué plus haut, des magazines musicaux, pour qui l'indépendance affichée est une condition d'existence aussi indispensable que la clientèle d'annonceurs hostiles à cette indépendance.

On en trouve un exemple quand la plupart des magazines négligent de mentionner des rééditions d'artistes très renommés, comme *The Beatles. Anthology I* (EMI Records) en novembre 1995 ou *The Best of Jimi Hendrix* édité par Universal en septembre 1997. "En parler" constituait un choix marqué, dont le rédacteur préférait se justifier. Ainsi fait *Rock & folk* quand il consacre au second une brève critique dans sa rubrique "rééditions" :

"Ici, c'est un peu la maison de Jimi, donc on en parle, même quand le CD est un énième *best of* de 20 morceaux qu'on possède tous en plusieurs versions."<sup>545</sup>

Le démarquage est clair : le lecteur doit comprendre que si le magazine "en parle" ce n'est pas pour contribuer servilement à la vente de cet album dont la commercialisation n'est qu'un moyen de profits déjà garantis pour le producteur, mais parce qu'il est expert dans le domaine (d'où l'allusion à

---

<sup>544</sup>Rappelons que le journaliste musical étant en général un pigiste, il ne prend pas part à ces réunions.

<sup>545</sup>S. n., (rubrique "Rééditions" signée par CUESTA, Stan) "Jimi Hendrix. *Experience Hendrix. The Best Of Jimi Hendrix*", *Rock & folk*, n° 362, octobre 1997, p. 88.

la possession de plusieurs versions) et ce depuis un passé glorieux et lointain du magazine ("ici") où admirer Jimi n'était pas encore une sinécure (c'était déjà alors la "maison de Jimi").

C'est également un souci d'affirmation d'une position relativement indépendante qui pousse *Jazzman* à "équilibrer" ses choix de sujets selon des critères qui font la place des artistes difficiles à vendre à côté de ceux qui bénéficient d'une position plus avantageuse :

"Au moment de la conférence de rédaction, l'un des membres a déjà fait la liste des programmes de concerts et des sorties de disques. On les lit et on décide d'en faire un article selon qu'on en a déjà parlé ou non, et selon l'estime qu'on a pour l'artiste. Il reste quinze à vingt-cinq sujets. On en retient quinze, en maintenant un équilibre entre U.S.A. et Europe, entre connus et inconnus, entre jeunes et vieux."<sup>546</sup>

Le choix du genre est un autre procédé servant le même objectif. En effet, il exprime lui aussi le fait de pouvoir ou non résister aux producteurs, dans la mesure où il recouvre une hiérarchie de taille et de place : les articles courts du début ou de la fin du magazine s'opposent aux "papiers" plus longs, sous forme d'*interviews*, d'articles de fond, de dossiers, d'enquêtes ou de reportages, placés en milieu<sup>547</sup> de magazine et annoncés dès la couverture. A cette hiérarchie des emplacements correspond la hiérarchie des journalistes et des tâches, les brèves\* du début n'étant pas rémunérées, les chroniques\* de la fin l'étant de façon capricieuse et fort souvent confiées à des pigistes, cependant que les articles de fond et les *interviews*, relevant d'un travail plus long et mieux considéré, sont mieux rémunérés<sup>548</sup> et confiés aux titulaires ou aux collaborateurs réguliers du magazine<sup>549</sup>. En jouant de cette hiérarchie implicite, le magazine rend visible son degré d'assujettissement aux cotations en vigueur ou au contraire sa volonté de les modifier : lorsque Warner souhaitait promouvoir, à grands frais, Fazil Say, pianiste turc, au début de l'année 1998, elle

---

<sup>546</sup>MERLIN, Arnaud, entretien cité. *Le Monde de la musique* cherche lui aussi à marquer une distance vis-à-vis des tendances du marché : "Il nous est impossible de chroniquer\* tous les envois, car c'est par cageots entiers que nous recevons des disques de la part des services de presse. Aussi nous ne chroniquons\* ni les petits disques ni les disques importés de qualité moyenne. En revanche, nous prenons soin de publier une critique négative quand un mauvais disque est lancé à grand battage publicitaire, ou dans le cas contraire : celui d'un disque de bonne qualité dont la parution est restée confidentielle" (LAFON, François, entretien cité).

<sup>547</sup>Au *Monde de la musique*, ils sont appelés "papiers du milieu" (LAFON, François, entretien cité).

<sup>548</sup>"La presse de jazz a longtemps été bénévole. Les chroniques\* ne sont payées qu'à *Jazzman*, 150 francs par chronique\*. [...] En dehors des chroniques\*, les journalistes sont rémunérés au tarif de 250 francs par feuillet de 1500 signes. Un article d'une double page avec photo représente trois à quatre feuillets" (MERLIN, Arnaud, entretien cité).

<sup>549</sup>"Dans quatre-vingts pour cent des cas, les *interviews* sont confiées aux permanents. [...] Elles ne reviennent aux pigistes que s'ils ont une aptitude spéciale pour traiter le sujet. [...] Les *news* aussi sont rédigées par les permanents. Les chroniques\* reviennent aux pigistes et aux collaborateurs extérieurs" (VEILLET, Pierre, entretien cité).

se montrait très insistante auprès de la presse musicale concernée. François Lafon, rédacteur en chef, pour la partie magazine, du *Monde de la musique*, présente comme une résistance à ces pressions le fait de ne lui avoir consacré qu'une critique d'enregistrement en troisième partie, et non un article développé dans la partie magazine<sup>550</sup>.

C'est le même souci de construction d'attitude cohérente et définitoire qui préside au second mode d'intervention des responsables de la rédaction\* : après écriture, ils opèrent corrections et ajustements sur le texte qui leur est remis. Or, à l'analyse, il est aisé de s'apercevoir que la grande majorité des corrections ainsi opérées a pour but de faire entrer le texte dans un certain nombre de normes dont la rédaction\* est détentrice ; ces normes constituent son identité et visent à la cohérence du numéro, voire de la collection. Il s'agit principalement de normes de rédaction, telles que celles qui régissent la longueur, la langue et le style. Mais le même travail s'opère sur des normes graphiques et proprement journalistiques, puisque c'est, sauf dans de rares cas, le rédacteur en chef ou le secrétaire de rédaction\* qui décident du titre, du chapeau\* et des relances\*, éléments qui donnent au texte sa physionomie finale dans le numéro<sup>551</sup>.

L'exemple de l'*interview* du Olivia Tremor Control publiée par *Pop*<sup>552</sup> est extrêmement révélateur de la façon dont la version initiale du texte, celle qui est réellement et entièrement produite par le journaliste, est assujettie au premier type de corrections par les responsables de la rédaction. Dans ce cas en effet, toute cette étape de modifications que l'on appelle, dans ce milieu, *rewriting*, était consacrée à écourter le texte d'une part, d'autre part à le rapprocher d'un registre de langue plus élevé et à l'écartier de l'oralité. Pour satisfaire au premier de ces deux objectifs, celui de

---

<sup>550</sup>LAFON, François, entretien cité.

<sup>551</sup>"Après la mise en page et le repérage de la place des illustrations par le maquettiste, le numéro me revient pour l'*editing*. Je décide des légendes des photos et des intertitres\*" (MERLIN, Arnaud, entretien cité). "Pour les titres, nous prenons les décisions à trois [Nathalie Krafft, Georges Gad et François Lafon]. C'est très rarement le journaliste qui décide du titre de son article [...]. Pour les chapeaux, cela se passe de la même façon, car si les journalistes savent ce qui doit y figurer (la date et le lieu du concert), il faut aussi les rédiger de façon très brève. Un chapeau compte 322 signes, 325 signes à la limite" (LAFON, François, entretien cité). "Pour les relances et les titres, le journaliste fait ses propositions. Puis cela se décide entre Frédéric [Goaty] et moi-même. Il arrive aussi que nous décidions d'un encadré, après coup. Cela s'est produit par exemple lors d'une *interview* d'Ellington, qui avait récité un poème : nous l'avons fait figurer, avec sa version anglaise, dans un encadré" (CARLES, Philippe, entretien cité). "Pour les titres et les chapeaux\*, il est rare que ce soit ceux qu'a proposés le journaliste. De même, c'est moi, avec l'aide de mon secrétaire de rédaction, qui décide des légendes et des exergues ou relances\*" (VEILLET, Pierre, entretien cité).

<sup>552</sup>JULIEN, Olivier, "Dream team", *Pop*, n° 3, mai 1997, p. 28-31. En annexe sont reproduites la version initiale et la version publiée de cette *interview*.

brièveté, des répliques entières sont supprimées, *l'interview*, réalisée avec deux des membres du groupe ne présentant souvent dans sa version publiée, que la réponse de l'un des deux interlocuteurs ; toutes les phrases impliquant des incertitudes ou des imprécisions<sup>553</sup>, toutes celles aussi qui constituent des chevilles, des annonces de ce qui va être dit ou des commentaires de ce qui vient de l'être, sont également gommées<sup>554</sup> ; de nombreuses phrases des musiciens sont amendées dans le sens d'une plus grande concision<sup>555</sup>. Quant aux corrections stylistiques, elles écartent le vocabulaire ou même les tournures syntaxiques qui peuvent paraître familiers ou simplement banals<sup>556</sup>. Le mot "chose", en particulier, très présent dans la version initiale<sup>557</sup>, fait l'objet d'un ostracisme rigoureux, quitte à déformer les propos des artistes<sup>558</sup>. De ces modifications, celles visant au raccourcissement du texte étaient prévisibles pour le journaliste, qui avait remis un travail beaucoup plus long que celui demandé. En revanche, le registre de langue choisi relevait d'une certaine conception de *l'interview*<sup>559</sup>, et même du journalisme musical en général. Il s'agissait donc d'un choix conscient du

---

<sup>553</sup>C'est le cas de phrases comme "à vrai dire, je crois que ça deviendra plus clair quand on aura enregistré plusieurs albums" ou "c'est assez difficile à expliquer [...] Je crois qu'il vaut mieux laisser la porte ouverte à plusieurs interprétations !"

<sup>554</sup>Dans la version initiale, le récit des débuts du groupe contient la phrase suivante : "Comme on était tous sur la même longueur d'onde, on a décidé de monter un label pour nos différents projets". La version publiée y substitue : "On a donc décidé de monter un label pour nos différents projets". Il en va de même pour "maintenant, concernant ces grands mouvements du début du siècle, il y a quand même eu quelques musiciens futuristes, dont Luigi Russolo..." modifié en "mais au début du siècle, il y a eu quelques musiciens futuristes, dont Luigi Russolo...". La phrase d'Eric sur Eno, annonçant un exemple, est aussi entièrement supprimée ("qu'on aime ou pas ce qu'[Eno] fait, il faut reconnaître que ses méthodes de composition et de production sont véritablement intéressantes").

<sup>555</sup>"En plus, je pense que quand tu associes ces mots avec notre musique" devient "si tu associes ces mots avec notre musique" ; "un groupe d'amis dont les membres appartiennent à différentes formations" est corrigé (et légèrement déformé, à notre sens) en "un groupe d'amis issus de différentes formations". "On fait de la musique ensemble" devient "on joue ensemble". "On voulait faire une musique à laquelle les gens n'auraient pas besoin de prêter autant d'attention qu'à une chanson pop" est remplacé par "on voulait faire une musique sollicitant moins l'attention de l'auditeur qu'une chanson pop".

<sup>556</sup>Ainsi, lors de la description du rôle de chacun dans la composition (deuxième question), Olivier Julien écrit : "Pour le reste, les autres membres du groupe participent autant que nous". Cette phrase est modifiée dans la version publiée en : "Pour le reste, la contribution des autres membres du groupe est égale à la nôtre". Quelques lignes plus bas, "je crois que c'est Jeff, de Neutral Milk Hotel, qui nous a baptisés comme ça" devient "je crois que c'est Jeff, de Neutral Milk Hotel, qui nous a baptisés ainsi".

<sup>557</sup>Il y apparaît douze fois.

<sup>558</sup>"Avoir quelque chose en commun" devient "avoir un thème commun" ; "c'était exactement la même chose" est corrigé en "c'était exactement pareil" ; "l'image en question a signifié quelque chose" en "l'image en question prenait tout son sens", etc. Des douze occurrences du texte initial, il en subsiste deux dans la version publiée.

<sup>559</sup>"Dans les magazines, il y a deux écoles, l'une cherchant à rester le plus proche possible de l'oral, l'autre considérant que, puisque le texte est imprimé, il faut le rédiger dans les règles de la langue écrite. L'emploi de 'on' à la place de 'nous', ou de 'ça' au lieu de 'cela' est très variable dans la presse pour cette raison ; parfois même, on trouve les deux usages dans un même article" (JULIEN, Olivier, entretien cité).

journaliste, qui cherchait à suggérer le mieux possible le détail de l'échange, malgré les limites évidentes qu'imposent traduction et transcription ; ce choix est contrecarré lors de la correction par les responsables de la rédaction. Précisons que dans le cadre de l'activité journalistique, les modifications ainsi apportées ne font pas l'objet d'un consentement du journaliste avant publication.

Cet exemple ne constitue pas un cas isolé : ces soucis - brièveté et style en accord avec les habitudes de la rédaction\* - président de façon tout à fait générale aux corrections apportées par d'autres magazines aux textes que leur remettent les journalistes. Ainsi, la rédaction\* de *Jazzman* se fixe à cette étape quatre objectifs : une langue correcte<sup>560</sup>, bien sûr, mais aussi, ce qui est plus intéressant pour nous, une longueur conforme aux impératifs de la mise en page préétablie<sup>561</sup>, une homogénéité de la présentation des divers articles<sup>562</sup>, enfin la conformité aux critères de style qu'elle s'est fixés<sup>563</sup>, et qui touchent en général au registre de langue choisi, au degré d'oralité ou de familiarité admis par le magazine. On retrouve ces mêmes lignes directrices au *Monde de la musique*<sup>564</sup>, à *Jazz magazine*<sup>565</sup> ou à *Rock sound*<sup>566</sup> : le but visé par les corrections est toujours le

---

560"En tant que secrétaire de rédaction, je suis le seul à tout relire. Je corrige, bien sûr, les fautes de français ; mais je rencontre aussi beaucoup de phrases absurdes, souvent dues au fait qu'il s'agit de traductions de l'anglais" (MERLIN, Arnaud, entretien cité).

561"La longueur des textes est généralement à reprendre. Il s'agit d'un véritable travail de 'mise en longueur'. En particulier, les deux tiers des pigistes ne font pas ce qu'on leur a demandé. Or une chronique\* est un texte court, de 1200 signes environ. Les corrections de longueur correspondent donc à une importante modification de leur texte" (*ibid.*).

562"Le troisième but du *rewriting* est l'harmonisation des articles. Nous avons des conventions pour les notes, pour les usages typographiques tels que l'usage des italiques, etc. C'est moi qui veille à ce qu'elles soient appliquées partout. [...] Une fois les textes corrigés, je les importe sous Word dans des gabarits Xpress [logiciel de mise en page] qui sont les mêmes chaque mois. Puis je les dispose dans la page, en faisant attention à la disposition des notes de fin d'article et aux détails de ce genre" (*ibid.*).

563"En ce qui concerne le style de la rédaction, nous évitons les 'jeunismes' : je corrige les abréviations telles que 'impro', 'matos'..." (*ibid.*).

564"Nous sommes trois à relire les textes : Nathalie Krafft [directrice de la publication], Claude Dix, notre secrétaire de rédaction, qui est un excellent relecteur, un 'oeil de lynx', et moi-même. Les articles sont souvent très mal écrits, y compris en ce qui concerne la syntaxe et l'orthographe. [...] Parfois nous devons tout simplement réécrire le papier, en particulier quand le rédacteur est un étranger" (LAFON, François, entretien cité). "Nous sommes souvent amenés à réduire la taille des textes : ils comportent souvent des répétitions que nous supprimons. Nous n'avons pas de norme de longueur pour les critiques de disque mais même le 'disque du siècle' ne peut être présenté en 12 000 signes ! Corriger consiste souvent à faire en sorte que le texte aille à l'essentiel" (*ibid.*). "Dans les *interviews*, le travail de réécriture est obligatoire [...]. Plus que les questions de traduction, ce sont celles du passage de l'oral à l'écrit qui se posent alors" (*ibid.*).

même. Il semble qu'il n'y ait jamais à allonger un texte ni à en rendre les tournures plus familières ou plus techniques. Les corrections se font donc dans le sens d'un amoindrissement, d'une édulcoration et d'un retour à la norme. L'orientation elle-même des articles, c'est-à-dire l'avis positif ou négatif du critique, est préservée, sauf dans quelques cas exceptionnels. Ainsi Pierre Veillet (*Rock sound*) nous a-t-il confié avoir un jour corrigé une critique de disque en gardant les mêmes termes mais en inversant toutes les valeurs : de négatif qu'il était, l'article était devenu laudatif<sup>567</sup>. La signature avait alors été remplacée par un pseudonyme. Significativement, Pierre Veillet n'avait pourtant pas réécrit l'article, et en avait conservé l'ossature ainsi que tous les termes qui ne comportaient pas de nuance péjorative. Au *Monde de la musique*, les journalistes sont également laissés libres de leur opinion : "Dans les papiers critiques, les jugements esthétiques du journaliste sont libres, à moins que je ne sois vraiment en désaccord complet avec le contenu. Bien sûr, il faut éviter d'être acerbe ou insultant"<sup>568</sup>.

A travers ces exemples, il apparaît que toutes ces interventions, aussi bien en amont qu'en aval de l'écriture tendent à satisfaire les mêmes impératifs, d'ordre professionnel et stratégique bien sûr (définir et conserver une "ligne rédactionnelle" qui permette de se distinguer des concurrents aussi

<sup>565</sup>"La relecture est systématique, et concerne l'orthographe et la longueur. Frédéric [Goaty, secrétaire de rédaction] ou moi-même, nous nous en chargeons. Il nous arrive de recomposer, mais rarement pour une *interview*. Le principe est d'arriver rapidement à la question centrale, et nous coupons fréquemment l'introduction ou la conclusion [...]. Il nous arrive de résumer le texte, ou encore de supprimer des questions de simple relance" (CARLES, Philippe, entretien cité). "Nous voulons que nos articles soient accessibles : il arrive que nous supprimions des passages trop érudits, car nous ne sommes pas une revue (comme *Les Cahiers du jazz*) mais un magazine. Il ne faut donc pas faire comme si le lecteur était omniscient, scrupule qui n'est pas très répandu. La rédaction du magazine peut être amenée à modifier des textes pour cette raison" (*ibid.*).

<sup>566</sup>"Les corrections que nous effectuons sur les articles rédigés sont extrêmement nombreuses. Elles ont pour but d'homogénéiser la qualité de rédaction, en particulier du point de vue de la langue. [...] Il existe un style propre pour chaque magazine. De façon générale, nous écartons les termes franglais ou anglais. [...] Nous évitons également les 'jeunismes'. Mais il arrive aussi que nous corrigions un style trop spécialisé : nous précisons ce qui paraissait évident au rédacteur, en tenant compte du niveau de connaissances du lecteur. [...] La longueur de l'article se décide en même temps que sa forme, et cela fait l'objet d'une négociation avec les maisons de disques, qui ont tendance à vouloir poser leurs conditions" (VEILLET, Pierre, entretien cité).

<sup>567</sup>Il est vrai que *Rock sound* cherche à ce que les critiques qu'il publie soient conformes à la ligne du magazine, bien plus qu'au goût des rédacteurs. Mais cela ne veut pas dire que les textes des rédacteurs soient modifiés, après écriture, dans leur orientation. En réalité, Pierre Veillet affirme pouvoir anticiper les réactions de ses journalistes à propos de tel ou tel enregistrement et en tenir compte au moment où il leur attribue les sujets. Selon lui, il est rare qu'il ait à faire réécrire le texte par son journaliste ; dans les cas de désaccord, il peut également ne pas publier le texte du tout. Comme on le voit, même pour ce magazine, l'orientation de la critique est, sauf cas exceptionnel, décidée par le journaliste et elle ne fait pas l'objet d'une rectification par la rédaction après coup, sans qu'il en ait connaissance.

<sup>568</sup>LAFON, François, entretien cité.

bien que de s'affirmer comme experts et indépendants face aux autres acteurs du marché), mais aussi économique (préserver la viabilité commerciale de l'entreprise en assurant sa conformité aux vœux du lectorat aussi bien qu'à ceux de l'autre clientèle, celle des annonceurs et des financeurs). Mais l'influence de la rédaction sur les textes publiés, comme celle des sources, reste, dans les cas que nous venons de citer, assez marginale concernant l'organisation et la teneur de l'article ainsi que les formulations. Elle joue bien plus dans le sens de la sélection, de l'édulcoration et de la suppression que dans celui de l'ajout et de la création de texte : le travail d'écriture proprement dit, le choix des idées et des mots, reste pour l'essentiel du ressort du journaliste.

### 3. Les trois fonctions du journaliste : rappeler, écouter, formuler

Face aux informations et aux exigences orientées de la maison de disques, face aux consignes de sa rédaction\*, face enfin, dans le cas d'une *interview*, au discours de l'artiste, intervient le journaliste qui rédige le texte. Quelle est la part qui lui revient en propre, dans l'article signé de son nom, tel qu'il est publié finalement dans le magazine ? Elle nous paraît triple : le journaliste apporte un savoir, une écoute, enfin un style d'écriture. De ces trois apports, on retrouve clairement la trace dans l'article proposé au lecteur, et cela malgré toutes les restrictions que les analyses faites à l'instant obligent à prendre en compte.

Le savoir est ce qui permet au journaliste, comme dans le cas du *South Saturn Delta* de Jimi Hendrix<sup>569</sup>, de remettre en question la façon dont est présenté le produit musical. Dans l'autre des deux grands genres pratiqués par la presse musicale, l'*interview*, ce savoir intervient à travers le choix des questions. Ainsi dans notre exemple précédent, l'*interview* de Cast<sup>570</sup>, Olivier Julien mentionne par deux fois (dans le chapeau\* et dans sa dernière question) les La's, groupe auquel John Power avait appartenu auparavant alors que le nom de ce groupe n'apparaît pas dans la bio\*. De même, les Seahorses<sup>571</sup> sont entièrement replacés dans la perspective des Stone Roses<sup>572</sup> dans l'*interview* publiée par *Les Inrockuptibles* à propos de leur premier album, *Do it yourself*. Les

---

<sup>569</sup>Cf. *supra*, p. 190, et reproduction de la bio\* et de l'article en annexe.

<sup>570</sup>Cf. *supra*, p. 186-189, et reproduction de la bio\* et de l'*interview* en annexe.

<sup>571</sup>Cf. *supra*, p. 190, et reproduction de la bio\* et de l'*interview* en annexe.

<sup>572</sup>Groupe célèbre dont vient leur guitariste principal, John Squire.

articles de divers journaux et magazines français - qui constituent le dossier de presse réuni par la maison de disques - à propos du *Slush* d'OP8<sup>573</sup> sont également révélateurs à cet égard. En effet, les productions passées des musiciens d'OP8, en particulier le groupe d'où sont issus les trois instrumentistes, Giant Sand, sont systématiquement mentionnées et commentées, du *Monde* à *Guitare et claviers* en passant par *Les Inrockuptibles* et *Rock & folk*, qu'il s'agisse d'*interviews* ou de critiques, d'articles longs ou brefs, de magazines grand public, de presse instrumentale ou de presse d'informations générales. Il est vrai que la bio\* diffusée par V2 mentionnait Giant Sand : mais l'abondance des développements et des réflexions auxquels il donne lieu est ici remarquable.

Le journalisme musical semble donc être bien moins un journalisme d'investigation, ou même d'agence, qu'un journalisme de savoir et, pourrait-on dire, de rappel : l'article met l'artiste nouveau - ou la production nouvelle d'un artiste déjà connu - en regard des connaissances antérieures du journaliste et du public. Le journaliste est une mémoire et son rôle est de rappeler ce qu'il est pour d'autres plus commode de laisser de côté : ce savoir du journaliste est ce qui peut, au premier chef, subvertir l'influence des sources et la contrainte des consignes.

Mais il y a plus : le groupe ou l'artiste n'est pas seulement rapporté à des faits passés, il est aussi rapporté à des repères culturels plus diffus, à travers lesquels le journaliste n'a pu manquer de percevoir sa musique. Prenons-en un exemple : dans l'*interview* de Cast, les quatre premières questions tournent autour de l'influence qu'a pu exercer l'origine géographique du groupe sur sa musique (Cast s'est d'abord produit à Liverpool). Polydor, dans la bio\*, ne présente pas le groupe ainsi ; quant à Peter Wilkinson, il répond en niant que cette influence soit importante. Ce qui joue ici, ce sont donc les repères personnels du journaliste<sup>574</sup>, y compris ceux qui sont largement partagés par le public (Liverpool est indéfectiblement associé aux Beatles)<sup>575</sup>, même s'ils contredisent la façon dont l'artiste et sa maison de production présentent les choses. En quelque sorte, le journaliste rappelle à ces deux instances la force des prénotions du public. Cette grille

---

<sup>573</sup>Cf. *supra*, note 513, et reproduction de la bio\* et du dossier de presse en annexe.

<sup>574</sup>"Le nord de l'Angleterre (Liverpool et Manchester) était très important à l'époque des La's [groupe antérieur de John Power, chanteur de Cast] pour le rock - de plus, les La's revendiquaient fièrement leurs origines" (JULIEN, Olivier, entretien cité).

<sup>575</sup>"En outre, il est vrai que le poids des Beatles pour un groupe originaire de Liverpool amène des questions incontournables" (*ibid.*).

notionnelle, souvent implicite, à travers laquelle s'élabore la rédaction de l'article, et qui ne fait pas, contrairement à bien d'autres éléments, l'objet de consignes, de retouches, ni de pressions de la part des maisons de disques ou des comités de rédaction\*, est le travail propre du journalisme musical. Révélatrice d'une perception collective préconstruite des nouvelles productions musicales, elle est ce que la presse musicale peut le plus purement nous révéler, au terme d'une analyse de contenu méthodique.

Le deuxième aspect du travail propre au journaliste est l'écoute du disque ou du concert. On pourrait penser que cette écoute ne transparaît pas dans la forme achevée de l'article : le rôle du journaliste n'est-il pas avant tout, comme le dit Arnaud Merlin, de donner une information factuelle sur les interprètes et les concerts ?<sup>576</sup> Il n'en est rien. Dans bien des cas, l'écoute est constitutive du travail d'écriture du journaliste ; elle l'alimente et l'oriente. Dans l'*interview* de Cast, pour garder le même exemple, elle est à l'origine de deux des questions : la huitième ("Le disque possède un son plus global, et pour tout dire, plus "psychédélique" [que le premier album]...") et la neuvième ("[le son du deuxième album est-il] plus live ?"). Là encore, les repères apportés par d'autres écoutes interviennent. Le journaliste ne commente pas exactement ce qu'il a entendu, mais le rapport entre ce qu'il a entendu et d'autres choses déjà écoutées : l'idée de musique "psychédélique" ou de "son *live*" nécessite une expérience sensorielle préalable et commune aux locuteurs, non seulement bien sûr au journaliste qui pose la question et à l'artiste interrogé, mais aussi au lecteur, sans quoi il ne peut comprendre à quoi réfère le texte<sup>577</sup>. Comme pour ses connaissances et ses repères factuels, ce qui s'exprime ici et peut faire l'objet d'une analyse, ce sont les connaissances et les repères sensoriels

---

<sup>576</sup>"Le journaliste n'est pas nécessairement un praticien de la musique [...]. Car son discours sur la musique n'a pas à être étayé par des connaissances spécifiques. [...] D'ailleurs, très souvent, l'article ne parle pas de la musique, mais de l'itinéraire du musicien : il fournit des éléments biographiques. Cela vient du fait que nous nous adressons au grand public. [...] Le fond du papier doit apporter un éclairage sur la musique à un public qui ne se soucie pas de lire des analyses. Ce qu'il souhaite, c'est être informé et guidé. Bien sûr, il peut être important de savoir dire ce qui caractérise certains musiciens ; par exemple, de pouvoir parler du langage modal, des boucles et des mélodies répétitives d'Henri Texier. Mais ce que l'article vise à apporter, c'est l'information factuelle : il répond aux questions 'quoi ?' et 'quand ?' ; car c'est là le but de l'achat du magazine" (MERLIN, Arnaud, entretien cité).

<sup>577</sup>C'est la compétence propre du journaliste, pour François Lafon, celle qui le distingue aussi bien du musicologue que du mélomane ordinaire : "Les journalistes ne doivent pas travailler seulement à partir des bios\*, des dictionnaires et des dossiers de presse. Il doivent y ajouter leur culture. Même un journaliste débutant doit être capable de comparer ce qu'il entend à d'autres interprétations dues à des chefs ou à des instrumentistes différents. Il doit avoir une culture discographique et, surtout pour la critique de disque, un esprit comparatiste" (entretien cité).

ainsi utilisés par le journaliste pour interroger ce qu'il écoute. Sur cela aussi, il a pleine liberté d'action : ce n'est pas sur ces éléments que portent les pressions des annonceurs ni les corrections des responsables de la rédaction\*.

Enfin, le journaliste reste en grande partie maître de ses formulations, malgré le travail de correction par les responsables de la rédaction\*, tel qu'il a été étudié plus haut. Ce travail stylistique est le plus reconnu et le plus apparent du journaliste musical : c'est sur sa compétence dans ce domaine que, bien souvent, se construisent sa réputation et son éloge. Au regard de ses employeurs ou de ses lecteurs, bien plus qu'une mémoire ou qu'une oreille, le journaliste musical est une "plume". On en trouve les marques certaines dans la célébration ou même la critique, par divers journalistes, de certains de leurs collègues : les critiques devenus célèbres le sont par leur style, non par leurs autres compétences. Voici par exemple comment sont évoqués par Philippe Koechlin les débuts de Philippe Paringaux, qui devait à son tour devenir rédacteur en chef de *Rock & folk* :

"Quand déboule Philippe Paringaux, un peu félin blessé poursuivi par les porteurs de bâtons, il a dans sa main un texte sur Jimi Hendrix que je relis trois fois avec des sentiments confus. A savoir :

1 - C'est vraiment bien écrit.

2 - Mais n'est-ce pas un peu trop raffiné par rapport au sujet ?

3 - Mais n'est-ce pas un peu trop raffiné par rapport aux lecteurs ?

Du tout ! En quelques numéros, Philippe va devenir le héros du journal et un nombre croissant de fans se laisseront séduire. Son lyrisme, son érudition, accordés à l'époque, sont portés par cette sincérité que ressentent les fidèles. Ceux-ci veulent qu'on leur raconte autrement les Animals, le blues anglais..."<sup>578</sup>

C'est cette même vertu stylistique qui pousse Philippe Manoeuvre, encore adolescent, à "répond[re] par du Philippe Paringaux" à une amie citant Baudelaire - ou du moins à prétendre, dans ses mémoires, l'avoir fait<sup>579</sup>. Les qualités de plume sont également au premier plan des louanges adressées par les journalistes des *Inrockuptibles* à ceux qui ont, à leurs yeux, glorieusement illustré les "liaisons dangereuses" entre rock et journalisme<sup>580</sup> : selon Nick Kent, le critique américain Lester Bangs "créait sa propre oeuvre autonome, dans le sillage d'un Kerouac ou d'un

---

<sup>578</sup>KOECHLIN, Philippe, *Mémoires de rock et de folk*, s. l., Editions Mentha, 1992, p. 71. A titre d'exemple, l'auteur reproduit ensuite de longs extraits d'articles de Philippe Paringaux, dont voici les premières phrases : "Faire comme daddy et s'user la vie, smog après pluie, ale après ale, sur les pavés gras et les machines dévoreuses de santé. Au bout du compte : un cottage en briques rouges pareil à un million d'autres, le smog, les pavés gras, la télé et la bière (trop triste pour en faire un jeu de mots...)".

<sup>579</sup>MANOEUVRE, Philippe, *L'Enfant du rock*, Paris, J.C. Lattès, 1/1985, p. 23.

<sup>580</sup>KAGANSKI, Serge, "Les Liaisons dangereuses", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 12-33 (dossier regroupant des articles de nombreux journalistes).

Burroughs<sup>581</sup> ; Yves Adrien est, pour Serge Kaganski, un "styliste d'une élégance stratosphérique", cependant qu'"on remarque très vite la prose [de Laurent Chalumeau], qui fleure bon la gouaille des faubourgs parigots" et son "écriture affranchie, rythmée et drolatique, célébrant les noces inédites entre Audiard et Johnny Cash, Boudard et Bruce Springsteen"<sup>582</sup> ; Jean-Daniel Beauvallet admire "la plume de Michka Assayas", "élégante, provo et perfide"<sup>583</sup> ; ou la "verve" et le "sens inouï de la formule" de Philippe Manoeuvre<sup>584</sup>. Ou encore, de manière moins positive mais tout aussi marquée, le "grand bagou" de Tubeuf (journaliste de *Diapason*) est, selon François Lafon, suffisamment caractéristique pour l'écarter nettement des normes stylistiques en usage au *Monde de la musique*<sup>585</sup>.

Et de fait, dans l'article sous sa forme définitive, publiée, le journaliste est pour une large part responsable du style de son texte : si la rédaction retouche souvent les registres (en estompant les éléments familiers ou techniques), le choix des figures, des idées et de la composition reste, à part les cas de coupures pratiquées pour des raisons de place, celui du signataire effectif. Cela est vrai des critiques ou des reportages, bien sûr ; mais aussi des *interviews*, où le travail d'écriture, du fait de la transcription et, bien souvent, de la traduction, est beaucoup plus important qu'on ne pourrait le penser au premier abord. Dans ce cas, le journaliste contrôle, tout d'abord, le choix, l'ordre et la formulation de ses questions<sup>586</sup>. Il intervient également de façon décisive dans les propos de l'artiste, et cela de plusieurs façons : il transcrit l'*interview*, la faisant passer de sa forme orale

---

<sup>581</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>582</sup>*Ibid.*, p. 21.

<sup>583</sup>*Ibid.*

<sup>584</sup>*Ibid.*, p. 24.

<sup>585</sup>LAFON, François, entretien cité.

<sup>586</sup>Il peut cependant arriver que certaines questions soient imposées par la rédaction : dans l'*interview* de Cast qui nous a déjà servi d'exemple, le rédacteur en chef du magazine était l'auteur de l'une des questions, la quatorzième ("A propos de rythmiques et de gros sons de basse, êtes-vous intéressés par les tendances musicales issues de la *dance* : techno, drum & bass ?"). C'est précisément là un bon exemple de la façon dont une question peut orienter toute une *interview* : car dans le cas présent, c'est de celle-ci que découlent les trois suivantes (qui portent sur les rapprochements qui s'opèrent, à la date de l'*interview*, entre rock et techno), c'est-à-dire presque toute la dernière colonne. De plus elle n'est pas anodine, car il s'agit d'un mariage entre deux styles musicaux à l'origine bien distincts, voire antagonistes. Le contenu de l'*interview* est donc notablement modifié par cette consigne donnée au journaliste avant la rencontre.

enregistrée à la forme écrite. Outre cela, il doit souvent la traduire<sup>587</sup> et la réduire, puisqu'il doit respecter les consignes de longueur données par le magazine : il est amené à modifier les propos de l'artiste qu'il a rencontré de trois manières au moins.

Le journaliste conserve donc l'initiative dans ses choix d'idées, de composition, et, la plupart du temps, de formulation - même dans le cas des *interviews* - et cela malgré les retouches orthographiques ou stylistiques marginales apportées par la rédaction\*. Le style est le troisième type d'intervention propre au journaliste. Mais, comme pour la mémoire ou l'écoute, les choix stylistiques ne relèvent pas seulement d'une logique individuelle et le journaliste forge son style au sein d'une tradition professionnelle : les procédés de présentation, les idées, le lexique, ont des modèles que le journaliste imite ou rejette. Dans l'*interview* de Cast, la présentation même du début, qui s'ouvre non sur une question mais déjà sur un propos de Peter Wilkinson, nous fournit un exemple de ce type d'influences : elle a pour modèle les débuts d'*interview* des *Inrockuptibles*<sup>588</sup>. Ces choix reflètent donc les valeurs stylistiques de sa profession.

#### 4. Conclusion

Par conséquent, quand on analyse un texte de presse, il est légitime de penser que les tournures et formulations choisies restent partiellement dégagées d'impératifs économiques quoique soumises à des influences professionnelles. Au contraire, les choix de genre, les longueurs, les places attribuées à chaque sujet, l'appréciation portée sur l'artiste, l'enregistrement ou le concert, résultent de façon inextricable de stratégies distinctes, et parfois divergentes, rédactionnelles de la part des magazines, commerciales de la part des maisons de disques. De plus le texte est l'aboutissement des actions de multiples intervenants, dont il reflète les attitudes, préconstruites à travers des intérêts économiques et des traditions professionnelles. En somme, bien qu'il n'y ait qu'un signataire, on peut considérer qu'il y a trois instances rédactrices : au journaliste, il faut ajouter

---

<sup>587</sup>Cette étape de la traduction peut entraîner de curieuses transformations des propos de l'artiste. Olivier Julien fournit un amusant exemple de contresens dû à une mauvaise compréhension par un attaché de presse d'Epic France d'un document rédigé en anglais : la gravure d'un enregistrement ("graver" se disant "*to cut*" en anglais) était devenue le "découpage", ce qui n'a aucun sens (cf. JULIEN, Olivier, "La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du Rock : enjeux, sources, méthode", *Musurgia*, vol. V, n° 2, 1998, p. 60-61).

<sup>588</sup>Cf. *supra*, note 495.

la maison de disques et le magazine, avec ses choix éditoriaux et graphiques. Dans le cas d'une *interview*, l'artiste dont on recueille les propos constitue même un quatrième "auteur" du texte. Derrière la signature unique qui figure en bas ou en tête d'article se cachent donc une multitude d'instances.

Dans le jeu de ces positions et de ces intérêts divers, le journaliste représente, quant à lui, une écoute, un savoir et une écriture, éléments dont le texte porte la trace analysable. Trois types de repères interviennent : factuels, culturels, sensoriels. Les repères factuels permettent d'affirmer qu'une chanson est ou n'est pas inédite, de mentionner les groupes dont viennent les artistes, de comparer les productions présentes aux productions antérieures, de signaler et d'identifier les reprises<sup>589</sup> : ce sont essentiellement des rappels de faits discographiques. Les repères culturels consistent à plaquer sur les productions musicales présentes le passé, trop célèbre pour être négligé, du lieu (Liverpool n'est pas seulement Liverpool mais aussi "la ville des Beatles"), de l'artiste (John Squire est "le guitariste des Stone Rose"), du label\*, etc. Le pas qui est franchi ici entre le factuel et le culturel est que l'on sort du domaine du vérifiable : le lien entre Liverpool et la musique de Cast peut se moduler, se nuancer, s'affirmer ou se nier. On échappe au fait discographique, incontestable, pour entrer dans le domaine de l'opinion d'un sujet. Les repères sensoriels, enfin, rapportent la pièce musicale, objet du discours, à l'expérience d'écoute du locuteur : point n'est besoin d'avoir écouté un enregistrement pour rappeler des faits discographiques ou évoquer la notoriété d'un lieu ou d'une personne. Mais affirmer qu'il y a son "global", "psychédélique" ou "live" implique de traduire en mots ce qui a d'abord été une sensation auditive, une expérience sensorielle.

Tous ces repères sont révélateurs de ce qui a été préconstruit à travers des écoutes, des connaissances et des lectures préalables ; et s'ils sont employés dans les articles de presse, c'est qu'ils sont collectifs, partagés, susceptibles d'être compris par les lecteurs et appliqués aux expériences musicales nouvelles - s'il est vrai que le journaliste est un représentant particulièrement expert et un guide d'opinion pour ce public. Une analyse de ces différents repères serait donc révélatrice d'une conception collective de la musique en France, et cela malgré toute l'incontournable épaisseur de

---

<sup>589</sup>Interprétations nouvelles de chansons composées et interprétées antérieurement par d'autres.

l'organisation économique de la presse musicale et toute la complexité de son rôle social, abordées dans les chapitres qui précèdent.

Mais quel est le lien entre ces repères d'une part et d'autre part les catégories ou les effets de classement qui sont au centre de notre questionnement ? Etudier les premiers, n'est-ce pas perdre les seconds de vue ? Il nous semble que non : car ces rappels constituent eux aussi des opérations de classement. En rapportant ce qui est nouveau à des faits déjà connus ou à des sons déjà entendus, ils participent au rôle taxinomique global que joue la presse musicale française à l'égard de la musique. Ils proposent un quadrillage, un balisage de la production musicale contemporaine, à travers la culture factuelle, notionnelle et sensorielle des journalistes, qui est à la fois la résultante et l'initiatrice de la culture musicale du public. Le journaliste, en écrivant "cet album sonne *live*" ou "c'est bien de la musique de Liverpool" assigne à l'enregistrement nouveau qu'il commente une place et un voisinage dans l'ensemble de la production musicale, de même que le magazine, en choisissant de parler de tel ou tel enregistrement dans ses pages le classe aussi, quoique d'une façon plus grossière, à l'intérieur d'une catégorie : si tel magazine consacré au jazz, au rock ou à la chanson, publie un article à son sujet, il affirme bien du même coup, l'appartenance dudit enregistrement à la musique de jazz, de rock, à la chanson, opération qui n'est pas toujours aussi triviale que l'on pourrait le penser.

Les catégories de musique - autour desquelles s'organise la presse musicale qui s'adresse au plus large public - font donc partie d'un maillage global de la production musicale auquel procède la presse : elles apparaissent ainsi comme les premiers jalons d'un quadrillage largement étendu et infiniment détaillé. Il n'y a guère, de ce fait, d'instance plus continuellement et plus viscéralement taxinomique que la presse musicale : dans son organisation générale, dans ses rôles esthétique, économique, social, dans le travail et l'écriture de ses journalistes, elle range, elle rapporte, elle assigne places et valeur, elle compare, elle ordonne, elle établit ou révèle des filiations, des influences et des ruptures. A travers elle, il devrait nous être possible d'interroger le principe de ces classements, de comprendre s'ils échappent aux critères purement stylistiques et de mettre à

l'épreuve l'hypothèse selon laquelle ils combinent critères musicaux et critères sociaux, en une articulation qui reste à analyser.

# **Chapitre 7**

## **Les choix méthodologiques**

La méthode d'analyse à appliquer ici dépend étroitement de la question posée : chercher, à travers les subdivisions utilisées par les magazines musicaux français, les critères qu'ils mettent en oeuvre. Cela revient à se demander de quoi sont faites les catégories de musique que l'on y retrouve, sur quoi repose la taxinomie et comment est motivée l'appartenance d'une pièce musicale à tel ou tel ensemble. Or cette façon d'aborder la presse musicale est suffisamment particulière pour que bien des recherches menées dans des domaines tout à fait voisins ne puissent pas lui servir de modèles. En parcourant les diverses possibilités présentées par des travaux antérieurs, nous chercherons à définir l'approche la plus appropriée ici.

### 1. L'analyse de contenu

Les études faites en linguistique ne sont pas les plus adéquates, compte tenu du propos qui est le nôtre. Cette discipline, en effet, se propose d'observer et de décrire les règles de fonctionnement de la langue : ainsi, le travail effectué sur la presse dans la thèse de Jonathon Guilford<sup>590</sup> vise à démontrer le mécanisme des emprunts à l'anglais dans plusieurs articles en français portant sur la musique en 1989. Le propos est donc de s'intéresser à un aspect particulier du système général de la langue française, plutôt que d'interpréter, à la lumière de cette analyse, le sens des textes du corpus<sup>591</sup>. La même remarque s'applique à la recherche de Carolyn Margaret Gatfield<sup>592</sup>, dont le propos un peu différent (observer comment se constitue un lexique, celui de la musique pop, au sein de la langue française, à travers des numéros de *Best* et de *Rock & folk* parus de 1969 à 1971) n'en est pas moins linguistique, donc au service de l'étude des lois de la langue.

Des obstacles du même ordre s'opposent à l'application pure et simple des méthodes élaborées au sein de la réflexion structuraliste ou en réaction face à son héritage : car elles visent à étudier le système de la langue ou de codes divers, pour en proposer une formalisation, et non à interpréter des

---

<sup>590</sup>GUILFORD, Jonathon, *Les Emprunts à l'anglais dans la presse française pop-rock*, thèse, Université de Paris V, 1994.

<sup>591</sup>Le corpus est constitué de *Musicien*, n° 12, octobre 1989 ; *Rock & folk*, n° 268, novembre 1989, et neuf articles publiés dans *Libération*, en septembre et octobre 1989.

<sup>592</sup>GATFIELD, Carolyn Margaret, *La Formation du vocabulaire de la musique pop. Etude morpho-sémantique d'une langue de spécialité*, thèse, Université de Toulouse II-Le Mirail et Université de London, Ontario, 1976.

énoncés ou des messages tributaires de ces systèmes. Un bon exemple en est le *Système de la Mode* de Roland Barthes, qu'il présente, précisément, comme un ouvrage de méthode<sup>593</sup>, dont le projet, sémiologique et se recommandant de Saussure<sup>594</sup>, est de décrire le code de la mode tel qu'il transparaît à travers certains magazines. Mais il se trouve pris dans une analyse structuraliste d'où le lien aux réalités est, de l'aveu même de l'auteur, absent<sup>595</sup>. Ce n'est finalement pas la mode en tant que telle qui y est étudiée, mais la forme verbale qu'elle revêt dans certains magazines ; de plus, si elle intéresse l'auteur, c'est, là encore, comme cas particulier du fonctionnement général des systèmes de signification. Pourtant, malgré ses faiblesses et un côté daté<sup>596</sup> que Roland Barthes souligne lui-même dans son avant-propos, quelques-unes des réflexions menées dans cet ouvrage jettent un jour particulièrement pertinent sur le problème que nous entendons poser ici. La description (verbale) des vêtements de mode au sein des magazines est en effet considérée là comme une opération dont il ne faut pas négliger la nature. L'auteur s'y demande ce "*qui se passe lorsqu'un objet, réel ou imaginaire, est converti en langage*"<sup>597</sup> :

"J'ouvre un journal de Mode : je vois qu'on traite ici de deux vêtements différents. Le premier est celui qu'on me présente photographié ou dessiné, c'est un vêtement-image. Le second, c'est ce même vêtement, mais décrit, transformé en langage ; cette robe, photographiée à droite, devient à gauche : *ceinture de cuir au-dessus de la taille, piquée d'un rose, sur une robe souple en shetland* ; ce vêtement est un vêtement écrit."<sup>598</sup>

---

<sup>593</sup>"Une méthode s'engage dès le premier mot ; or ce livre est un livre de méthode", BARTHES, Roland, *Système de la Mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 7.

<sup>594</sup>"L'objet de cette recherche est l'analyse structurale du vêtement féminin tel qu'il est aujourd'hui décrit par les journaux de Mode ; la méthode en a été originellement inspirée par la science générale des signes, que Saussure avait postulée sous le nom de *sémiologie*" (*ibid.*).

<sup>595</sup>"Bien plus, en cours de route, le projet sémiologique s'est trouvé modifié ; alors qu'au départ on s'était donné pour tâche de reconstituer la sémantique de la Mode réelle (saisie dans les vêtements portés ou, à la rigueur, photographiés), on s'est très vite aperçu qu'il fallait choisir entre l'analyse du système réel (ou visuel) et celle du système écrit ; on a choisi la seconde voie [...]. C'est là un choix qui risque de décevoir : il aurait été plus agréable de disposer d'un système de la Mode réelle (institution qui a toujours vivement intéressé les sociologues) et apparemment plus utile d'établir la sémiologie d'un objet indépendant, qui ne tienne en rien au langage articulé" (*ibid.*, p. 8).

<sup>596</sup>La première édition (1967) est bien postérieure à l'achèvement de l'étude, inconvénient que l'auteur note en ces termes : "Ce travail a été commencé en 1957 et terminé en 1963 [...]. Cette aventure, il faut le reconnaître, est déjà datée. [...] au-delà de la lettre, ce qui est proposé ici, c'est *déjà* une certaine histoire de la sémiologie ; [...] ce livre forme une sorte de vitrail quelque peu naïf ; on y lira [...] les croyances, les tentations, les épreuves d'un apprentissage" (*ibid.*, p. 7-8).

<sup>597</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>598</sup>*Ibid.*, p. 13.

Or la même question se pose à propos du traitement verbal des pièces musicales, de leur "verbalisation", dans la presse magazine consacrée à la musique - tout au moins en ce qui concerne leurs aspects non verbaux, c'est-à-dire en dehors des paroles de chansons. Selon Roland Barthes dans *Système de la Mode*, ce passage, du système visuel ou technologique du vêtement réel ou photographié à la description verbale du vêtement s'opère selon trois modalités. Tout d'abord la description verbale effectue des choix, "immobilise la perception à un certain niveau d'intelligibilité"<sup>599</sup> : "le sens d'une image n'est jamais sûr. Le langage supprime cette liberté [...] ; il traduit un choix et l'impose, [...] il [...] fixe le niveau de lecture [de cette robe] à son tissu, à sa ceinture, à l'accessoire dont elle est ornée"<sup>600</sup>. Ensuite, elle "ajoute à l'image un *savoir*"<sup>601</sup> car "le langage permet de livrer des informations que la photographie livre mal ou ne livre pas du tout"<sup>602</sup>. Enfin, aidée par le "caractère abstrait"<sup>603</sup> du langage, elle "dote le vêtement d'un système d'oppositions fonctionnelles (par exemple, *fantaisie/classique*), que le vêtement réel ou photographié ne peut manifester d'une façon aussi claire"<sup>604</sup>. Ces propositions sont, elles aussi, applicables à la presse musicale : verbaliser l'objet sonore qu'est une pièce musicale oblige également à des tris (à quels traits réduira-t-on la complexité du ou des morceaux, tels qu'ils ont été perçus par le journaliste lors de l'écoute - l'une des principales sources de son texte ?), à un apport de savoir - selon les modalités décrites dans le précédent chapitre - et permet enfin d'appliquer à la musique des oppositions notionnelles que le matériau sonore ne manifeste pas clairement (le couple *fantaisie/classique* suggéré par Roland Barthes pouvant être repris presque à l'identique : une pièce peut aussi être décrite comme novatrice ou non, ou encore simple ou complexe, raffinée ou brutale, inspirée ou superficielle, etc.). Donc, même en évitant de reprendre les deux postulats structuralistes qui fondent le travail de Roland Barthes dans *Système de la Mode* - le premier étant qu'il s'agit de décrire un code, c'est-à-dire un système sémiologique, le second, que ce système est relativement

---

<sup>599</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>600</sup>*Ibid.*, p. 23-24.

<sup>601</sup>*Ibid.*, p. 24.

<sup>602</sup>*Ibid.*

<sup>603</sup>*Ibid.*

<sup>604</sup>*Ibid.*, p. 25.

autonome et que ses éléments y prennent sens non par rapport à leur référent externe mais les uns par rapport aux autres, en s'organisant en familles d'opposition -, ces remarques sur le processus de la verbalisation conservent leur pertinence.

Dans cette approche sémiologique, on le voit, le projet de l'auteur est encore une fois de décrire un code particulier afin d'apporter sa contribution à la sémiologie alors en essor ; comme les études linguistiques évoquées plus haut, le propos n'est donc pas d'expliquer les énoncés dans une perspective d'interprétation critique, mais de décrire le code et ses règles de fonctionnement : en cela, il diffère du nôtre.

Tel n'est pas le cas, en revanche, pour deux autres ouvrages, l'un de Claude Chabrol, *Le Récit féminin*<sup>605</sup>, l'autre, de Roland Barthes aussi, *Mythologies*<sup>606</sup>. *Le Récit féminin* de Chabrol a une visée interprétative très nette et porte sur un corpus journalistique<sup>607</sup> semblable au nôtre. De plus, ce choix reflète une conception assez semblable de ce que représentent les textes de presse par rapport à la *doxa* d'une société : "Lire un magazine féminin, c'est entrevoir la réalité des comportements réciproques des hommes et des femmes de notre Société"<sup>608</sup>. Cette étude - qui est la forme éditée d'une thèse<sup>609</sup> - constitue donc bien une référence pour la nôtre ; deux obstacles cependant s'opposent à ce qu'elle soit considérée ici comme un modèle proprement méthodologique. Tout d'abord, *Le Récit féminin* repose, comme son titre l'indique, sur une hypothèse extrêmement contraignante concernant la nature des textes analysés : ils seraient des récits, le journaliste étant assimilé de façon immédiate non à un locuteur, mais à un "narrateur"<sup>610</sup>, ce qui permet d'identifier "linguistique du discours"<sup>611</sup> et théories du récit. Cette hypothèse permet à l'auteur de travailler avec les concepts développés par Greimas dans sa sémantique structurale (la thèse est menée sous les auspices, entre autres, d'A. J. Greimas, d'O. Ducrot et de R. Barthes) : il applique à son corpus le

---

<sup>605</sup>CHABROL, Claude, *Le Récit féminin. Contribution à l'analyse sémiologique du courrier du coeur et des entrevues ou 'enquêtes' sur la femme dans la presse féminine actuelle*, Paris, Mouton, 1971.

<sup>606</sup>BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.

<sup>607</sup>Il s'agit d'articles publiés dans le magazine *Elle*.

<sup>608</sup>CHABROL, Claude, *op. cit.*, p. 9.

<sup>609</sup>Dirigée par Roland Barthes, elle avait été soutenue en avril 1968 (*ibid.*, p. 7).

<sup>610</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>611</sup>*Ibid.*, p. 12.

fameux schéma à six actants (sujet, objet, destinataire, adjuvant, opposant)<sup>612</sup>. Or, d'une part, nous ne souhaitons pas enfermer dès son début notre enquête dans l'idée que les textes étudiés seraient des récits, alors que rien ne l'indique *a priori*. D'autre part, le schéma actantiel subit chez Claude Chabrol, comme il est nécessaire, quelques ajustements dont l'un surtout nous paraît lui faire perdre de sa vigueur : en effet, si le sujet - et l'objet - de ces récits est "la Femme", les adjuvants et opposants variant selon les cas<sup>613</sup>, l'auteur propose aussi d'assimiler destinataire et destinataire de l'action à ceux du texte, c'est-à-dire au journaliste et au lecteur<sup>614</sup>. Or dans les textes narratifs auxquels cette analyse actantielle s'applique en principe, destinataires et destinataires sont des éléments du récit lui-même (par exemple le détenteur de l'objet de la quête, et le sujet de la quête) non des instances extra-diégétiques ou, pour formuler la chose plus simplement, extérieures au récit. Le deuxième obstacle à l'emploi du *Récit féminin* de Chabrol comme modèle méthodologique est qu'il ne donne pas le détail de ses procédures, son introduction méthodologique étant la présentation des concepts théoriques utilisés et non l'exposé des modalités précises de leur application dans l'analyse.

Le cas des *Mythologies* de Roland Barthes est assez voisin à cet égard. Cet ouvrage mène à travers une démarche sémiologique une investigation sociale critique des énoncés véhiculés par toutes sortes de codes en usage dans la vie quotidienne contemporaine de sa publication (annonces publicitaires, pratiques sportives, formes de voitures<sup>615</sup>). Le rapprochement avec notre propre recherche paraît d'autant plus opportun que les textes de presse sont à plusieurs reprises sollicités dans *Mythologies*, qu'il s'agisse d'articles à portée politique<sup>616</sup> ou de formes apparemment anodines telles que les horoscopes, les recettes de cuisine ou les rubriques de "courrier du coeur" dans la

---

<sup>612</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>613</sup>"L'opposition actantielle 'adjuvant vs opposant' soutient le drame de cette quête d'identité où 'le sujet' et 'l'objet' sont confondus puisque la Femme veut y découvrir ce qu'elle est en tant que Femme" (*ibid.*).

<sup>614</sup>"La dernière catégorie actantielle, celle du 'Destinateur vs Destinataire' introduit un niveau différent : 'La narration'. Le problème du donateur du récit se pose en effet dans ce discours avec une acuité nouvelle. Le narrateur ne se contente pas de raconter. Ce qu'il raconte forme comme autant de paraboles d'un savoir qu'il transmet à une femme-lectrice (Destinataire) dont le point de vue est inscrit dans le discours même" (*ibid.*).

<sup>615</sup>Voir par exemple "L'Opération Astra", *op. cit.*, p. 44-46 ; "Le Tour de France comme épopée", *ibid.*, p. 110-121 ; "La Nouvelle Citroën", *ibid.*, p. 150-152.

<sup>616</sup>Par exemple "La Croisière du 'Batory'", *ibid.*, p. 130-133.

presse dite féminine<sup>617</sup>. Mais *Mythologies*, qui est à bien des titres un excellent modèle de la démarche interprétative et critique que nous aimerions mener ici, n'est, au contraire du *Système de la Mode*, nullement un "livre de méthode", et procède par accumulation d'essais souvent convaincants qui n'exposent jamais l'embryon d'une procédure analytique<sup>618</sup>. Quant à la dernière partie de l'ouvrage, si elle développe des notions théoriques comme celle de "mythe" et apporte une conclusion générale et synthétique à l'ensemble, elle ne lève pas pour autant le voile sur ces choix méthodologiques : dans ce cas précis, ils semblent relever davantage de l'intuition aiguë du chroniqueur que d'un quelconque système.

C'est précisément en partie contre ce genre d'analyses de texte issues du courant structuraliste que l'analyse de discours s'est édifiée. En effet, elle renie la conception autarcique des énoncés étudiés propre à l'approche structuraliste<sup>619</sup> :

"Il s'agit finalement d'échapper à l'illusion selon laquelle le sens de tous les signes linguistiques, et au-delà des énoncés, se réduirait à leur contenu représentatif et pourrait être considéré indépendamment de leur mise en exercice, des positions discursives de leurs utilisateurs. Ainsi, de nombreux signes linguistiques possèdent-ils ce qu'on appelle une valeur pragmatique ; cette valeur, loin d'échapper à l'arbitraire du système linguistique, en est partie intégrante : elle suppose donc bien la remise en cause de l'interprétation traditionnelle du couple langue/parole."<sup>620</sup>

---

<sup>617</sup>Voir "Astrologie", *ibid.*, p. 165-168 ; "Cuisine ornementale", *ibid.*, p. 128-130 ; "Celle qui voit clair", *ibid.*, p. 125-128.

<sup>618</sup>Il s'agit en réalité d'un recueil d'articles publiés chaque mois de 1954 à 1956 dans *Esprit*, dans *France-observateur* et surtout dans *Les Lettres nouvelles*.

<sup>619</sup>Cette conception est énoncée fort clairement dans *Le Récit féminin*, par exemple : l'auteur y critique la thèse selon laquelle "on ne peut comprendre, analyser un discours qu'en le référant à ce qui lui est extérieur (la société, le groupe social, l'acteur qui l'ont porté et produit), à sa 'situation'". Selon lui, en effet, "toutes les tentatives pour donner une signification précise à ce concept [de situation] ont échoué. Les théories linguistiques qui se sont efforcées de l'utiliser sous le nom de 'contexte de situation non linguistique', n'ont pas dépassé l'étape des intentions"(CHABROL, Claude, *op. cit.*, p. 9-10). Comme "ce discours n'est donc pas le reflet ou l'imitation du comportement réel des hommes et des femmes de cette société", "son sens ne doit pas être cherché en dehors de lui" : par exemple "la fonction publicitaire d'un article consacré à une vedette de cinéma sera indiquée mais on soulignera aussitôt que cette impulsion sociale et économique ne permet pas de rendre compte du sens de cet article." En somme, "ce discours fonctionne comme un système autonome où toute modification due à un événement extérieur est réinterprétée en fonction de l'économie interne du système" (*ibid.*, p. 11).

<sup>620</sup>MAINGUENEAU, Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française. Embrayeurs, "temps", discours rapporté*, Paris, Hachette, 1981, p. 8.

Pour cela, elle propose deux postulats : premièrement, elle considère les textes comme le résultat d'une énonciation, dont les embrayeurs<sup>621</sup> intégrés aux énoncés sont la trace et le point d'appui. L'énonciateur ne vise pas seulement à produire un énoncé verbal, mais il sert ses propres fins, par des stratégies qui s'intègrent parfois au sein d'un champ : il existe des discours concurrents qui expriment des concurrences sociales entre les énonciateurs<sup>622</sup>. On peut alors construire des communautés discursives, c'est-à-dire des ensembles de personnes dont les normes et les pratiques communes se traduisent par des discours semblables<sup>623</sup>. Deuxièmement, ces embrayeurs constituant le point de passage du texte à son contexte, celui-ci peut dès lors être resitué dans les conditions socio-historiques qui l'ont produit et lui donnent plein sens :

"L'analyse du discours rapporte les énoncés à leurs *contextes*. On la définit même souvent par cette caractéristique. Mais elle n'étudie pas de manière immanente les énoncés pour ensuite les rapporter à divers paramètres 'extérieurs', situationnels : elle s'efforce au contraire d'appréhender le discours comme une activité *inséparable* de ce '*contexte*'<sup>624</sup>.

"En réalité, il s'agit de savoir si le lien entre le sens des phrases d'un texte et ses conditions socio-historique est quelque chose de secondaire ou est constitutif de ce sens même, indépendamment de l'illusion que peut avoir le locuteur que la signification de son discours coïncide avec ce qu'il 'veut dire'.<sup>625</sup>

---

<sup>621</sup>"Certaines classes d'éléments linguistiques présents dans l'énoncé ont pour rôle de 'réfléchir' son énonciation, d'intégrer certains aspects du contexte énonciatif". Ce sont "les embrayeurs (ou *shifters* en anglais), ainsi appelés car ils permettent la conversion de la langue (signes virtuels) en discours (confrontation de deux personnes) ; d'abord étudiés par R. Jakobson, ce sont les mots ou les sèmes qui désignent les personnes mises en jeu par l'énoncé - l'énonciateur et l'allocutaire - ('je', 'tu') et les localisations spatio-temporelles renvoyant au lieu et au moment de l'énonciation ('ici', 'maintenant') ou les prenant comme repère ('demain', 'récemment')" (*ibid.*, p. 7).

<sup>622</sup>"Dans l'*univers discursif*, c'est-à-dire dans l'ensemble des discours qui interagissent à un moment donné, l'analyse du discours découpe des *champs discursifs*, des espaces où un ensemble de formations discursives sont en relation de concurrence au sens large, se délimitent réciproquement : ainsi les différentes écoles philosophiques ou les courants politiques qui s'affrontent, explicitement ou non, dans une certaine conjoncture. [...] Le *champ* n'est pas une structure statique mais un jeu d'équilibres instables [...]. Un *champ* n'est pas homogène : il y a toujours des *dominants* et des *dominés*, des positionnements *centraux* et d'autres *périphériques*" (*id.*, "Champ discursif", *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 14).

<sup>623</sup>"On entend par [communauté discursive] les groupes sociaux qui produisent et gèrent un certain type de discours. Le recours à cette notion implique que les institutions productrices d'un discours ne sont pas des 'médiateurs' transparents. Les modes d'organisation des hommes et de leurs discours sont inséparables, l'énonciation d'une formation discursive à la fois suppose et rend possible le groupe qui lui est associé. Cette notion peut s'appliquer dans deux domaines différents : 1) Pour les énonciateurs d'un même type de discours (journalistique, scientifique...), qui partagent un certain nombre de modes de vie, de normes, etc. [...] 2) Pour les énonciateurs relevant de *positionnements* concurrents (un journal, un parti politique, une école scientifique...) dans un même champ discursif et qui se distinguent par la manière dont ils s'organisent" (*ibid.*, "Communauté discursive", p. 18).

<sup>624</sup>*ibid.*, "Contexte", p. 22.

<sup>625</sup>*Id.*, *Initiation aux méthodes de l'analyse de discours. Problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, 1976, p. 6.

On peut alors considérer des "genres de discours", c'est-à-dire des familles d'énoncés s'inscrivant tous dans le même contexte et de ce fait soumis aux mêmes règles et présentant des caractéristiques communes qu'il convient d'analyser<sup>626</sup>.

Ce type d'analyse peut parfaitement s'appliquer aux magazines musicaux, qui fonctionnent bien comme des discours, quoiqu'ils soient particulièrement complexes. Si en effet la notion d'énonciation garde toute sa valeur dans un article publié par la presse musicale, il faut cependant rappeler ce que montrait notre chapitre précédent : l'énonciateur est dans le cas présent une entité composite qui inclut non seulement le journaliste signataire, mais aussi les responsables du magazine avec leurs divers modes d'intervention, voire les maisons de production et, dans le cas d'une *interview*, l'artiste. Elle reflète donc non pas une prise de position mais plusieurs, et sert non pas la stratégie d'un seul acteur mais les fins composites de tous ces locuteurs. De même, elle s'inscrit dans le jeu de plusieurs champs de discours et dans plusieurs enjeux de concurrence, celle qui existe entre journalistes (concurrence professionnelle), mais aussi entre magazines (concurrence économique et polémiques esthétiques), ou encore entre maisons de production (concurrence commerciale). Par ailleurs, le deuxième postulat de l'analyse de discours nous conduit à considérer la presse musicale comme un discours spécifique, que nous pourrions appeler "discours journalistique sur la musique", et à insister sur les contraintes que cette appartenance à un genre fait peser sur le contenu même des discours. C'est ainsi que les magazines musicaux, en tant qu'ils s'adressent à un public large, supposé n'avoir aucune connaissance particulière de la musique ou des techniques s'y rapportant (équipement de diffusion, de production, instruments...) doivent s'en tenir à des propos accessibles à tous. De plus, messages inscrits sur du papier et traitant de musique, ils sont amenés - par la contrainte du support, ou en termes de communication, du "canal" du message - à proposer un équivalent visuel, sous forme d'image ou d'écriture à un objet musical, donc auditif. Ces deux contraintes qui pèsent sur l'ensemble de la presse musicale étudiée ici déterminent bel et

---

<sup>626</sup>En effet, l'analyse de discours est "la discipline qui, au lieu de procéder à une analyse linguistique du texte en lui-même ou à une analyse sociologique ou psychologique de son 'contexte', vise à *articuler* son énonciation sur un certain *lieu* social. Elle a ainsi affaire aux *genres de discours* à l'oeuvre dans les secteurs de l'espace social (un café, une école, une boutique...), ou dans les champs discursifs (politique, scientifique...)" (*id.*, "Analyse du discours", *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 11).

bien, comme le postule l'analyse de discours, des spécificités communes à tous : en particulier il y a une obligation de description de la musique et pourtant, dans le même temps, d'esquive face à des énoncés techniques - pourtant fort efficaces pour décrire la musique - qui seraient irrecevables pour le destinataire du message.

Mais l'analyse de discours, si elle permet d'aiguiser la compréhension et la description des textes, n'entre pas dans l'interprétation critique de leur contenu. Elle fournit, certes, des instruments descriptifs pertinents pour les articles de presse. L'analyse de discours peut montrer par exemple comment dans un article du *Monde* sur les derniers mouvements de la Bourse de Paris, intitulé "Une bouffée de printemps"<sup>627</sup>, l'emploi d'une métaphore filée et de termes imagés "confère au texte un style coloré et léger, personnel et animé"<sup>628</sup> : la lecture en est ainsi facilitée, dans le souci de rendre le texte accessible à son destinataire, lecteur moyennement averti des mécanismes boursiers. C'est donc bien le contexte qui fournit à la commentatrice la clé du texte, postulat essentiel de l'analyse de discours. La même analyse de discours permet aussi aux auteurs de *L'Articulation du discours en français contemporain*<sup>629</sup> une description pertinente de deux éditoriaux du *Matin*, qui y font l'objet d'une étude attentive. Elle permet d'y repérer les mêmes hiérarchisations logiques entre énoncés que l'on trouvait déjà à l'oeuvre dans des échanges oraux analysés au début de l'ouvrage. Pourtant, ce qui apparaît dans ces exemples, c'est qu'au-delà de cette description - qui cherche surtout à retrouver au sein du texte décrit les règles générales d'organisation d'un discours - l'analyse de discours ne cherche pas à expliquer les choix opérés par l'énonciateur : que la métaphore du printemps anime la description d'un regain d'activité à la Bourse est une chose, mais qu'en est-il de ce choix du printemps ? Ne pourrait-on parler d'un certain académisme de cette figure ? Et cet académisme, à son tour, ne nous en dit-il pas long sur ce qu'est *Le Monde* pour ses lecteurs, sur ces lecteurs eux-mêmes et sur le type de lecture qu'ils font de leur journal ? A cet égard, on peut avec profit

---

<sup>627</sup>DESSOT, André, "Une bouffée de printemps", *Le Monde*, 6-7 avril 1980, p. 15, cité dans LUNDQUIST, Lita, *L'Analyse textuelle. Méthode, exercices*, Paris, CEDIC, 1983, p. 130-131.

<sup>628</sup>*Ibid.*, p. 134.

<sup>629</sup>ROULET, Eddy, AUHLIN, Antoine, MOESCHLER, Jacques, RUBATTEL, Christian, SCHELLING, Marianne, *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang S.A., Editions scientifiques européennes, 1991. Les deux éditoriaux sont "Tunisie : la politique de la France", *Le Matin*, 31 janvier 1980, cité p. 52 ; et "Les Chances de Chapour Bakhtiar", *Le Matin*, 19 juillet 1980, cité p. 56-57.

comparer le très rigoureux démontage logique des deux éditoriaux dans *L'Articulation du discours en français contemporain* avec un texte de Roland Barthes portant sur le même type d'objets, à savoir la logique sous-jacente d'un texte de presse, publié dans *Mythologies* sous le titre "La Critique Ni-Ni"<sup>630</sup>. Dans le premier, les procédures de l'analyse, menée pas à pas, sont indiquées, et aboutissent à un schéma d'une grande précision représentant l'agencement logique des énoncés qui constituent l'article. Il se conclut par la formulation d'une règle générale sur la nature du discours selon laquelle celui-ci, même "produit par un seul locuteur/scripteur, un journaliste, et par conséquent monologal, est aussi dialogal en ce qu'il présente une structure d'échange"<sup>631</sup>. Il reproduit en effet une organisation hiérarchique des énoncés observée en premier lieu dans l'interaction orale, ce qui permet à l'auteur d'établir l'intérêt primordial d'une linguistique de la conversation. L'analyse menée par Roland Barthes, quant à elle, constitue une antithèse presque parfaite de celle-ci : il s'y intéresse à un article - dont les références ne sont pas données - de *L'Express*. Mais, fort rapide et concise, sa description - que ne vient éclairer aucune remarque méthodologique - débouche dès la deuxième phrase sur un commentaire critique montrant les présupposés idéologiques qui fondent la logique du texte analysé :

"L'idée [de l'article] était que la critique ne doit être 'ni un jeu de salon, ni un service municipal' ; entendez qu'elle ne doit être ni réactionnaire, ni communiste, ni gratuite, ni politique. Il s'agit là d'une mécanique de la double exclusion qui relève en grande partie de cette rage numérique que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois, et que j'ai cru pouvoir définir en gros comme un trait petit-bourgeois. On fait le compte des méthodes avec une balance, on en charge les plateaux, à volonté, de façon à pouvoir apparaître soi-même comme un arbitre impondérable doué d'une spiritualité idéale, et par là même *juste*, comme le fléau qui juge la pesée."<sup>632</sup>

Car le but de l'auteur n'est pas d'écrire une grammaire des textes, d'établir pour cela une terminologie réutilisable ni d'enseigner une méthode d'analyse : il vise en réalité à expliquer de façon critique la dimension politique occulte de l'article. N'est il pas possible de trouver une voie qui, dans l'analyse du même type de textes - des articles de presse - et avec des outils similaires, évite cependant aussi bien l'absence totale de prise de position du premier que le parti pris très évident du second de ces deux exemples ?

---

<sup>630</sup>BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 144-146.

<sup>631</sup>ROULET, Eddy, AUCHLIN, Antoine, MOESCHLER, Jacques, RUBATTEL, Christian, SCHELLING, Marianne, *op. cit.*, p. 60.

<sup>632</sup>BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 144.

Si donc l'analyse de discours nous fournit des outils élaborés et précis pour la description de textes, elle ne suffit pas à construire dans son entier la méthode qui nous sera ici nécessaire. Et bien que cette discipline rappelle par plusieurs points la recherche menée ici, elle en diffère cependant non seulement par le primat du souci grammatical sur celui de l'interprétation, mais encore pour une dernière raison : elle s'est construite autour d'une prédilection pour l'oral et l'interaction<sup>633</sup>. Cela nous pousse à insister une fois de plus sur l'objet très particulier que constituent des articles de presse : communication qui n'est pas strictement interactive et dont les règles sont largement préfixées, au contraire de ce qui se produit dans les échanges oraux professionnels étudiés dans des travaux récents tels que celui de Claude Chabrol<sup>634</sup>, communication écrite qui n'a pas cependant de prétention à l'esthétique ou à l'autonomie comme les textes littéraires, ils demandent une démarche interprétative particulière.

C'est donc à une autre méthodologie qu'il nous faut avoir recours, de façon à analyser ce qui est communiqué par la presse musicale non pas comme cas particulier d'un système linguistique ou discursif, mais comme une information intéressante en elle-même. L'ensemble de démarches et de contraintes regroupées sous le nom d'"analyse de contenu" paraît convenir. En effet, l'analyse de contenu consiste à effectuer une interprétation des textes, au terme d'un "processus herméneutique"<sup>635</sup> :

"L'analyse de contenu cherche à savoir ce qui est derrière les paroles sur lesquelles elle se penche. La linguistique est une étude *de* la langue, l'analyse de contenu est une quête, à *travers* des messages, de réalités autres. [...] par un mécanisme de déduction sur la base d'indicateurs reconstruits à partir d'un échantillon de messages particuliers, [elle] vise à la connaissance de variables d'ordre psychologique, sociologique, historique, etc."<sup>636</sup>

---

<sup>633</sup>Voir à ce propos l'introduction méthodologique précise et contestataire, puis le projet théorique, exposés dans CHABROL, Claude, *Discours du travail social et pragmatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 6-18 ; l'article récent de LAURENDEAU, Paul, "De la 'déformabilité' des notions en discours" (*Langage et société*, n° 82, décembre 1997, p. 27-47) repose sur des choix théoriques semblables, confirmant les orientations les plus récentes de la discipline.

<sup>634</sup>CHABROL, Claude, *Discours du travail social et pragmatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994. En particulier, certains des paramètres situationnels les plus importants, tels que les liens hiérarchiques entre les locuteurs, la nature des interlocuteurs, le cadre de l'échange, sont des constantes dans la presse musicale, ce qui rend les énoncés beaucoup plus homogènes que dans l'ouvrage de Chabrol et permet de contourner bien des difficultés méthodologiques qu'il a eu à résoudre.

<sup>635</sup>BARDIN, Laurence, *L'Analyse de contenu*, Paris, Presses Universitaires de France, 8/1996 (1/1977), p. 16.

<sup>636</sup>*Ibid.*, p. 48-49.

Celui-ci se fait par "inférence", c'est-à-dire en passant de la description du texte à l'interprétation (signification accordée à ses caractéristiques), de façon "explicite et contrôlée"<sup>637</sup>. Cette technique, ou cet ensemble de techniques, permettent ainsi, entre autres, de "mettre à jour les évaluations (opinions, jugements, prises de position, conscientes ou non) et les associations sous-jacentes d'un individu à partir de ses énoncés"<sup>638</sup>.

Encore faut-il déterminer à travers quelles procédures pratiquer l'analyse de contenu dans le cas présent. Car, comme l'affirme Laurence Bardin :

"Il n'y a pas de prêt-à-porter en analyse de contenu, simplement quelques patrons de base, parfois difficilement transposables. Sauf pour des usages simples et généralisés, comme c'est le cas pour le dépouillement, proche du décodage, de réponses à des questions ouvertes de questionnaires, dont le contenu est à ventiler rapidement par thèmes, la technique d'analyse de contenu adéquate au domaine et au but recherchés est à réinventer chaque fois ou presque."<sup>639</sup>

## 2. La description de musique

Le premier point à propos duquel un choix s'impose est celui de l'objet. Sur quoi procéder à une analyse de contenu, puisque nous disposons de la vaste étendue<sup>640</sup> de messages constitués par les magazines musicaux français depuis *Rock & folk* ? Le champ est d'autant plus vaste que les magazines communiquent avec des codes multiples, et non uniquement à travers les articles qu'ils publient. Or l'analyse de contenu ne pose pas de contrainte sur la nature de son objet, et peut par exemple porter sur les "communications non linguistiques"<sup>641</sup> :

"A la limite, toute communication, c'est-à-dire tout transport de significations d'un émetteur à un récepteur, contrôlé ou non par celui-là, devrait pouvoir être décrite et déchiffrée par les techniques d'analyse de contenu."<sup>642</sup>

De fait, tous les magazines - qu'ils soient ou non musicaux - ont en commun de se servir d'autres signifiants que les mots. Il s'agit de signifiants visuels tels que les choix d'illustration, de mise en page, de rubriques. Cette caractéristique a été décrite et analysée par les chercheurs en

---

<sup>637</sup>*Ibid.* p. 43.

<sup>638</sup>*Ibid.*, p. 44.

<sup>639</sup>*Ibid.*, p. 34.

<sup>640</sup>Laurence Bardin parle de "l'univers des documents d'analyse" correspondant à une recherche donnée, univers au sein duquel l'analyste doit délimiter son corpus (*ibid.*, p. 126-127).

<sup>641</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>642</sup>*Ibid.*

sémiologie de la presse. Voici par exemple ce qu'affirme Jean-François Tétu concernant la mise en page dans les quotidiens :

"Parce qu'elle est un plan, la page autorise la perception simultanée, et non plus successive, de ses parties. Cette modification dans la perception de la page a eu pour effet de déterminer la mise en valeur des informations, i.e. la mise en page, selon deux critères majeurs, l'emplacement et la surface. [...] les emplacements peu favorisés par l'ordre de la lecture sont systématiquement mis en valeur, soit par la permanence de rubriques fixes [...] soit, surtout, par l'utilisation d'artifices typographiques (encadré, filet de couleur, impression en couleur, modification des caractères utilisés, etc.) qui constituent autant de variables visuelles [...]. Il convient donc de considérer les éléments dont dispose la mise en page (emplacement des articles, dimension des titres et des articles, forme et dimension des caractères et des surfaces imprimées) comme autant d'éléments signifiants de l'information."<sup>643</sup>

Les choix de répartition en rubriques ne sont pas moins significatifs, voire signifiants, aux yeux de l'auteur :

"La 'mise en rubrique' constitue les 'références' selon lesquelles les contenus peuvent se distribuer ; ces références n'existent que dans la mesure où le journal lui-même les institue, les constitue comme références. Les journaux ne cessent d'en produire, en faisant surgir ou disparaître de nouvelles rubriques, et en opérant toujours plus ou moins un classement qui leur est propre."<sup>644</sup>

---

<sup>643</sup>MOUILLAUD, Maurice, TETU, Jean-François, *Le Journal quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 67-68.

<sup>644</sup>*Ibid.*, p. 64.

Or selon Maurice Mouillaud :

"L'arbre des rubriques déploie une encyclopédie qui fait partie de la culture. [...] Cette classification est donnée comme une évidence qui est imposée au lecteur du journal. Elle représente une décision du journal, un acte d'autorité par lequel celui-ci se définit comme journal financier, sportif, turfiste, etc. qui institue un pacte tacite avec le lecteur [...]. Mais les catégories-rubriques du journal sont elles-mêmes inscrites dans l'environnement culturel auquel il appartient."<sup>645</sup>

Les aspects visuels - répartition dans l'espace des rubriques, choix typographiques - peuvent donc être l'un des supports à travers lesquels s'expriment les repères auxquels les journalistes rapportent leur objet - ces grilles notionnelles auxquelles sont rapportées les nouveautés musicales et dont quelques exemples ont été donnés au chapitre précédent. Cela est confirmé par exemple dans la réflexion de Joël Boqué sur trois magazines consacrés au jazz. Selon lui :

"La maquette renseigne sur les choix rédactionnels des magazines. Il est clair qu'une maquette dynamique est censée faciliter la lecture ; elle donne une image aisée du magazine mais peut en même temps passer pour de la frivolité. Au contraire, la simplicité de la maquette connote le magazine de façon crédible ou rébarbative. Chaque magazine semble faire un choix, du plus visuel au plus textuel, du plus dynamique au plus statique."<sup>646</sup>

En ce qui concerne les illustrations, c'est-à-dire le troisième grand procédé communicatif visuel des magazines, Joël Boqué souligne aussi la récurrence significative de certains choix :

"De manière systématique, *Jazz hot* présente un sujet *posant* en première de couverture. [...] *Jazz magazine* au contraire le présente toujours en *action*, en train de jouer."<sup>647</sup>

On trouve également une réflexion sur la façon dont les journalistes rapportent leur objet à des ensembles notionnels préexistants, à travers les représentations - photographies ou dessins - de personnes et de gestes, dans *Le Journal quotidien* :

"Cela nous permet de penser que la représentation des gestes constitue un système clos : il y aurait un modèle général de gestes et postures virtuelles, et la presse ne ferait que manifester un code particulier où, par exemple, la représentation de l'homme politique comporte une association quasiment certaine de la bouche ouverte pour parler et du bras semi-tendu. [...] L'inventaire des gestes fait apparaître que le sens est toujours intégré dans un syntagme présupposé : par exemple le geste qui comporte une inclinaison de la tête et l'avancement du buste en avant et vers le bas signifie, dans la vie pratique, 'se baisser', alors que, dans le journal, on ne le trouve que dans un contexte où il signifie 'saluer'. En d'autres termes, le travail du photographe de presse consiste à transformer le geste en une figure connue."<sup>648</sup>

---

<sup>645</sup>*Ibid.*, p. 118.

<sup>646</sup>BOQUE, Joël, *Sémiologie de la presse magazine jazz en France*. Jazz hot, Jazzman, Jazz magazine, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, p. 32-33.

<sup>647</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>648</sup>MOUILLAUD, Maurice, TETU, Jean-François, *op. cit.*, p. 93.

Cependant, une analyse portant sur ces aspects visuels des magazines musicaux français (choix rubriquaux, typographiques, illustratifs) se heurterait à trop d'obstacles méthodologiques, aux "difficultés de l'application ou de la transposition des techniques d'analyse de contenu aux communications non linguistiques" évoquées par Laurence Bardin<sup>649</sup>. Dans les exemples que nous venons de donner, si le lien entre l'image et un code préexistant est clairement établi, beaucoup moins nette est l'interprétation à donner à ces signes. Ainsi, qu'une "première de couverture" présente un personnage posant ou en action modifie certes la façon dont il est perçu, mais dans quel sens ? Que l'on comprenne toujours "il salue" en voyant dans le journal un homme politique incliné est un point notable, mais qu'en déduire concernant le propos que tient, à travers cette photographie, le journaliste sur le personnage photographié ? Peut-on même en déduire quoi que ce soit, dans la mesure où il n'y a là, comme le dit l'auteur que le respect d'une convention extrêmement générale ? Plus délicat encore est le traitement du premier exemple. Qu'il y ait des maquettes "dynamiques" et d'autres "statiques" est important et sans doute vrai. Mais comment définir ce qu'est une maquette dynamique ou une maquette statique ? A partir de quel moment entre-t-on dans l'une de ces catégories ? Les frontières, même si l'analyste est nanti du bagage technique d'un graphiste, peuvent-elles réellement et objectivement en être tracées ?

En réalité, l'interprétation des signes de la typographie, des rubriques et de l'illustration se heurte à de nombreuses limites. Parmi elles, le fait que la typographie n'est guère utilisée, selon Jean-François Tétu, que pour opérer une "différenciation" :

"[La mise en page] utilise surtout ces variables [que sont l'épaisseur des filets et le corps des caractères] en raison de leur pouvoir différenciateur. [...] [Cela vaut en particulier pour] ce qu'on appelle la 'graisse' des formes imprimantes qui [...] fournit des caractères à la fois plus grands et plus noirs. Le jeu des graisses [...] ne possède qu'un éventail étroit [...]. Cette variation est donc utilisée davantage en fonction de sa capacité à sélectionner qu'en fonction de la perception d'une progression qu'elle autorise physiquement, mais que la mise en page n'utilise pas [...]."<sup>650</sup>

De ce fait, la signification des signes typographiques n'est pas indépendante de la page dans laquelle ils sont utilisés. Et même au sein de cette page, cette signification est assez maigre, puisque si "les éléments dont dispose la mise en page" sont "autant d'éléments signifiants de l'information",

---

<sup>649</sup>*Op. cit.*, p. 36.

<sup>650</sup>MOUILLAUD, Maurice, TETU, Jean-François, *op. cit.*, p. 71.

"les signifiés correspondants" ne sont jamais que "la ressemblance (ou la dissemblance), l'ordre et la proportionnalité des 'informations'"<sup>651</sup>.

Deuxièmement, en ce qui concerne l'interprétation des illustrations, s'il existe une *Sémiologie graphique*<sup>652</sup> et une sémiologie de l'image<sup>653</sup>, elles traitent de l'organisation du signifiant - en établissant, par exemple, chez Georges Péninou, l'existence de figures de rhétorique visuelles - et ne vont pas jusqu'à interpréter ces signes, ce qui serait une recherche sémantique. Elles respectent en cela la distinction formulée par Benveniste entre sémiologie et sémantique<sup>654</sup>, mais ce faisant, elle ne peuvent pas nous apporter autant que l'étude des textes en ce qui concerne l'interprétation.

Il paraît donc plus efficace, en l'état actuel des recherches et des savoirs, de s'en tenir ici au matériau verbal. Même ainsi cependant, plusieurs voies d'approche peuvent paraître tentantes, en ce qui concerne les objets de l'analyse de contenu. Une étude des noms d'artistes qui apparaissent dans les différents magazines nous fournirait ainsi un matériau dont il serait facile d'extraire des données quantitatives, et permettrait une comparaison objective entre les magazines et le domaine dont ils traitent - rejoignant notre interrogation sur les catégories. De qui parle un magazine consacré au jazz ? Rencontre-t-on certains des artistes qu'il mentionne dans un magazine consacré au rock ou à la musique dite "classique" ? Parle-t-il des mêmes artistes que ses concurrents traitant de la même musique ? Il serait peut-être possible alors d'esquisser des tendances et des divergences significatives. Mais ce qu'une telle étude ne permettrait pas, ce serait précisément d'interpréter de tels résultats. "Tendances et divergences significatives", avons-nous écrit ; mais significatives de quoi ? Voilà la question qui nous intéresse au premier chef. Il ne s'agit pas seulement pour nous de décrire des catégories à l'oeuvre dans les magazines musicaux français, mais de les expliquer, de comprendre pourquoi elles se sont créées et perpétuées, de trouver les critères sur lesquels elles se

---

<sup>651</sup>*Ibid.*, p. 68.

<sup>652</sup>Tel est le titre de l'ouvrage de J. Bertin cité et utilisé par Jean-François Tétu.

<sup>653</sup>Cf. par exemple PENINO, Georges, *Intelligence de la publicité. Etude sémiotique*, Paris, Robert Laffont, 1972.

<sup>654</sup>"En sémiologie, ce que le signe signifie n'a pas à être défini." La sémiologie se contente donc de vérifier que le signe signifie, ce qui est établi dès que le signe se distingue : "être distinctif, être significatif, c'est la même chose". En conséquence "à aucun moment, en sémiotique [sémiotique et sémiologie sont dans ce texte utilisés indifféremment par l'auteur], on ne s'occupe de la relation du signe avec les choses dénotées, ni des rapports entre la langue et le monde" BENVENISTE, Emile, "La Forme et le sens dans le langage", *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974, p. 222-223.

fondent. Une étude quantitative ne nous permettrait pas cet approfondissement. La même limitation grève une autre approche tentante, celle d'une comparaison portant sur les institutions mentionnées par les magazines (et non plus sur les artistes) : nous entendons par là des instances publiques ou privées telles que salles de concerts, mais aussi tourneurs, producteurs, bailleurs de fonds, voire, le cas échéant, écoles ou concours. Là aussi, se profilerait peut-être une cartographie des différents réseaux de diffusions de la musique, avec probablement leurs intersections et leurs divergences, contribuant à leur tour à l'engendrement collectif de ces catégories de musique qui nous intriguent. Mais, encore une fois, la description nous paraît moins intéressante - parce que plus mouvante - que l'explication : les catégories se modifient, naissent ou disparaissent, mais la division catégorielle est, en revanche, une constante de la presse musicale des quarante dernières années. C'est donc sur leurs causes et sur leurs principes, et non sur leur contenu, qu'il nous paraît le plus intéressant de réfléchir.

Il semble alors logique d'étudier des unités verbales plus construites que de simples occurrences de noms propres, ou même de noms communs. Les sous-titres des magazines sont prometteurs pourtant, dans leur énumération animée par une logique sous-jacente qui n'est jamais explicitée : pourquoi sous-titrer un magazine (*Vibrations*, nouvelle série, décembre-janvier 1995) *Le magazine world jazz rap* ? Quel lien fait-on entre ces trois courants musicaux, au nom de quelle proximité les regroupe-t-on ainsi, comme si cela allait de soi et comme si le lecteur, voyant ce sous-titre devait nécessairement comprendre de quoi il retourne ? Quelles productions musicales désigne-t-il réellement ? Les mêmes questions se posent à propos du sous-titre de *Trax* - en novembre-décembre 1997 - *Techno - house - trip-hop - jungle* ; de *Coda (Le magazine techno house)* ; ou de l'énumération explicative figurant en bas de la couverture de *Black news (Hip hop. Roots/Ragga. R&b/Newjack. Soul/Jazz. Afro/Latino)*.

A ces énumérations et à leur intention d'éclaircissement répondent sur un mode plus concis, et surtout plus énigmatique, les sous-titres de *L'Affiche (Le magazine des autres musiques)* ou de *B mag (Toute la musique)* : ici, l'énoncé repose sur un implicite énorme : "autres musiques", proclame *L'Affiche*, mais autres que quoi ? Cela ne nous est pas dit car cela est supposé déjà su. De même, comment affirmer, comme le fait *B mag*, que l'on traite de "toute la musique", alors que les choix de

la rédaction apparaissent évidents à la seule lecture de la couverture annonçant le sommaire : "Spécial Japon. Mangas. New age. Techno. Cyber. Rock. Ice T. X-scape. Ben Harper. Chuck Prophet" ? Si c'est là "toute la musique", ce ne peut être vrai qu'à l'intérieur d'un ensemble déterminé à l'avance. Or c'est bien là toute la question : quel ensemble ? Pourquoi et comment se détermine-t-il d'une façon si évidente pour les acteurs qu'ils ne se rendent même plus compte de la délimitation qu'ils effectuent, ou qu'ils estiment absolument superflu de la mentionner ? Pourtant, l'analyse de ce matériau que constituent les sous-titres ne nous donnerait finalement elle aussi qu'un maigre point de départ, comparé à l'exploration de ce que les magazines appellent leur "rédactionnel", c'est-à-dire le contenu des articles à la rédaction desquels ils ont présidé.

Il n'est pas simple non plus de décider de l'angle d'approche le mieux adapté à ce dernier objet. Il faut en effet que des comparaisons puissent être faites d'un magazine à l'autre, ce qui exclut de prendre en compte l'ensemble - très abondant - du contenu rédactionnel de chaque magazine musical : c'est là un parti qui ne convient que dans le cas d'études monographiques, et qui permet dans leur cadre une caractérisation extensive du contenu des numéros. Une étude monographique du *Monde de la musique* peut ainsi construire le catalogue descriptif des genres journalistiques pratiqués par ce magazine<sup>655</sup>. Mais cela ne peut être ici envisagé, même sur une période limitée, compte tenu de la nécessité d'étudier de façon systématique plusieurs magazines. Que sélectionner, à l'intérieur de la masse d'articles qu'ils représentent ? Comment déterminer un type de textes à la fois présents dans tous les magazines, en quantité suffisante pour être significative, assez restreinte cependant pour être étudiée avec rigueur et en même temps susceptible d'apporter des informations valables et suffisamment denses sur les classements appliquées par les rédacteurs à leur objet ? Ce choix ne peut être fait arbitrairement, ni même intuitivement : par exemple les textes pourtant *a priori* fort significatifs que sont les éditoriaux ne sauraient convenir. Car ce genre n'est pas pratiqué dans tous les magazines ; bien souvent, les choix éditoriaux se proclament davantage par des voies indirectes - choix des sujets, style des articles - que par la prise de position avouée du rédacteur en chef en tête de numéro. En outre, la position des journalistes ou des lecteurs semble plus

---

<sup>655</sup>CAMPENON, Thierry, *Le Monde de la musique Télérama. Dépouillement - évolution - analyse. N° 1 à 100*, maîtrise, U.F.R. de Musique et Musicologie, Université de Paris IV, 1988, p. 54 *sqq.*

intéressante à déterminer que celle des rédactions\*, étant donnée la nature de la question posée : les rédactions\* jouent en effet, rappelons-le, le rôle d'intermédiaires entre les annonceurs, les concurrents et le public (c'est la raison pour laquelle l'étude des arguments de vente publicitaires ne paraît pas non plus pertinente ici). Enfin, en ce qui concerne l'analyse des textes de lecteurs, puisqu'on en trouve souvent dans les magazines, elle serait instructive mais difficile : la représentation des lecteurs dans les magazines, pour réelle et significative qu'elle soit, reste cependant hétérogène (car différente d'un magazine à l'autre) et aléatoire (car très variable, y compris au sein d'un même magazine, d'un numéro à l'autre). C'est donc bien sur les articles rédigés par les journalistes qu'il est le plus opportun de travailler. Cela est d'ailleurs en accord avec ce qui a été établi dans les précédents chapitres : les articles publiés dans la presse musicale française peuvent être considérés comme la résultante d'intérêts divergents animant le marché musical français. Cependant, le choix des arguments, des idées et - sauf corrections de style, de langue ou d'orthographe - des formulations, relève davantage du journaliste, qui peut être vu comme un spectateur particulièrement averti, plutôt que comme un critique au plein sens du terme.

Mais il est encore possible d'affiner bien davantage l'approche, et de diminuer considérablement la masse des textes à étudier, en prenant en compte les résultats déjà obtenus. Premièrement, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que la description de musique est un passage obligé de la presse musicale ; mais que, pour les magazines musicaux, cette description doit se faire dans un contexte particulier, celui de l'adresse au grand public<sup>656</sup>. Aussi cette description nécessaire doit-elle en même temps s'abstenir de se faire par le biais de termes techniques et d'un lexique rigoureux mais trop spécialisé pour être accessible au grand nombre. Deuxièmement, les réflexions de Roland Barthes sur la description verbale des vêtements dans les journaux de mode ont amené à construire une hypothèse semblable à la sienne concernant la description d'une pièce musicale. Elle consiste à dire que la verbalisation entraîne trois types d'interventions contraignantes de la part du locuteur : tri et sélection parmi les données sensorielles (visuelles pour le vêtement, sonores pour la musique), apport d'un savoir préalable, enfin application d'oppositions notionnelles non perceptibles

---

<sup>656</sup>Cf. *supra*, p. 222-223.

sensoriellement. Troisièmement, dans toutes ces opérations, le locuteur agit en conformité avec le destinataire du message. C'est la loi de tout discours (tel est le principe de construction commune du référent évoqué par Chabrol à propos des discussions de travail entre travailleurs sociaux<sup>657</sup>) ; et elle revêt une acuité particulière dans la mesure où le journaliste de la presse musicale n'est peut-être qu'un représentant - particulièrement averti - du public musical à qui il destine ses articles. Pour ces raisons, une recherche des subdivisions appliquées par les journalistes à la musique trouvera un lieu obligé et un objet privilégié dans les énoncés qui ont, au sein des articles de la presse musicale, une fonction de description verbale d'une pièce musicale.

Cette prégnance de la description de musique trouve une intéressante confirmation dans la façon dont les acteurs eux-mêmes présentent leur travail : ce que nous appelons description de la musique est dénommé par les journalistes "analyse". Et cette analyse est vue comme une des activités les plus caractéristiques de la presse spécialisée grand public : elle est ce qui distingue ces publications des magazines non thématiques (en particulier de la presse destinée aux adolescents où la musique est l'un des sujets les plus abordés). Cela ressort très clairement des propos déjà cités de Philippe Bouchey sur l'apparition de la presse consacrée au rock dans les années soixante<sup>658</sup>.

Or, qu'est-ce qu'une description ? L'art, précisément, de rapporter l'inconnu au connu, comme l'explique Jean-François Tétu : pour lui, le journal est tenu de produire un "effet de réel" et utilise à cette fin métaphores et comparaisons, figures indispensables de toute description réaliste.

"Tel est le modèle privilégié de la description : l'homologation de deux ensembles lexicaux. Au fond, la description n'est pas fondamentalement différente du fonctionnement d'un dictionnaire : il s'agit de mettre en équivalence une dénomination et une expansion. Mais dans le journal comme en littérature, les métaphores et les comparaisons tiennent lieu de ce qui, dans les dictionnaires, constitue les renvois."<sup>659</sup>

Un tel rapprochement de "deux ensembles lexicaux" nous donnera l'occasion de cerner au plus près comment les journalistes musicaux rapprochent l'objet décrit (premier ensemble) de notions et de savoirs préalables supposés partageables par leurs lecteurs (deuxième ensemble) : la

---

<sup>657</sup>"La voie que nous choisissons [...] centrerait l'attention sur les discours attestés (réunions de travail) parce qu'elle penserait y trouver à l'oeuvre la production collective du monde et des référents communs du travail social" (CHABROL, Claude, *Discours du travail social et pragmatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 6).

<sup>658</sup>Cf. *supra*, chapitre 2, note 122.

<sup>659</sup>MOUILLAUD, Maurice, TETU, Jean-François, *Le Journal quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, *op. cit.*, p. 168.

description de musique est le lieu par excellence où se répercutent des conventions largement partagées, opérant une répartition de la production musicale en sous-ensembles distincts, qui sont l'objet même de notre interrogation. Et cela est vrai jusque dans les énoncés apparemment les moins précis : dire qu'une musique est "triste" ou "joyeuse", pour reprendre l'exemple d'André Souris que cite Catherine Portevin, "équivaut" certes, pour qui a une connaissance technique et spécifique de la musique "à un aveu de totale incompréhension"<sup>660</sup>. Mais en même temps une telle description n'est pas sans intérêt : elle révèle l'existence d'un lien conventionnellement admis entre certaines caractéristiques du matériau sonore et certains affects. Ce lien dont la nature peu paraître éminemment contestable à diverses catégories d'experts n'en est pas moins valable pour ce qu'on peut appeler un "groupe défini d'usagers"<sup>661</sup>, en l'occurrence les journalistes qui sont amenés à écrire des formules comme celle-là et les lecteurs de magazines qui sont censés les comprendre, puisqu'elles leur sont expressément adressées.

### 3. Conclusion

Il apparaît donc que les descriptions que la presse musicale grand public propose à ses lecteurs sont un de ses traits les plus caractéristiques : à ce titre, elles constitueront un point de départ convenable pour notre réflexion sur les catégories de musique dont elle use. Cela demeure, même s'il est vrai que le matériau verbal présent dans les magazines n'est pas le seul support de signification dont ils disposent ; et même si leur mode de communication est particulier, multiple dans ses codes et ses supports, complexe dans la façon dont il les entrelace et les conjugue à leur contexte. Malgré cette multiplicité et cette complexité, on peut à partir des seuls énoncés descriptifs publiés dans les magazines musicaux mener une recherche susceptible de résultats quant à ces

---

<sup>660</sup>"Parler d'une musique triste ou joyeuse équivaut à un aveu de totale incompréhension. Il en va de même de toutes les descriptions pseudo-littéraires auxquelles se complaisent maints musicographes", SOURIS, cité par PORTEVIN, Catherine, "Le langage de la critique musicale", *Revue internationale de musique française*, n° 17, juin 1985, p. 106.

<sup>661</sup>Telle est, selon le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, le fondement même du signe linguistique, puisqu'il est d'essence conventionnelle, non motivée : "le signe [est] une entité qui [...] pour un groupe défini d'usagers, marque un manque en elle-même. La part du signe qui peut devenir sensible s'appelle [...] signifiant, la part absente, signifié, et la relation qu'ils entretiennent, signification" (DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 132).

catégories de musique dont l'existence paraît si bien établie et le contenu si bien acquis que leur explicitation semble superflue aux rédacteurs comme aux lecteurs.

# **Chapitre 8**

## **Les procédures de l'analyse**

A la question de savoir comment la presse musicale effectue un classement de la production musicale, nous avons donc choisi de répondre par une analyse de contenu. Celle-ci portera sur les descriptions de la musique, qui sont présentes nécessairement dans tous les magazines musicaux français de la deuxième moitié du siècle et qui sont, de plus, un des lieux privilégiés de l'oeuvre taxinomique générale effectuée par cette presse. Comment procéder à l'analyse ? Il nous faut déterminer des "procédures techniques de validation"<sup>662</sup> de notre hypothèse.

### 1. La construction du corpus

Nous avons jusqu'à présent analysé le fonctionnement de la presse musicale pendant environ trois décennies. Ayant constaté en effet que la presse musicale la plus récente reprenait somme toute une formule établie depuis longtemps et sans conteste à partir du succès de *Rock & folk* à la fin des années soixante, il est apparu que dans ses aspects économiques et sociologiques, voire esthétiques, cette presse était demeurée assez constante pendant une trentaine d'années pour qu'il soit possible d'en décrire le fonctionnement d'un point de vue global. Mais le projet de réaliser une analyse de contenu impose de construire un corpus restreint, qui satisfasse aux quatre critères d'exhaustivité, de représentativité, d'homogénéité et de pertinence<sup>663</sup>.

#### 1.1. Le choix de l'année 1993

L'homogénéité relative de la presse musicale depuis *Rock & folk* permet de garantir représentativité et pertinence du corpus indépendamment de la période sur laquelle procéder au dépouillement. La constance, depuis l'après-guerre, des principes de fonctionnement de la presse musicale grand public (rôle économique, social et esthétique) a cette conséquence : on pourrait à une date quelconque de cette période isoler des mécanismes similaires, grâce auxquels cet ensemble homogène opère des classements sur la musique, car les modes d'action des magazines ne se modifient guère pendant ces décennies. Ce qui, en revanche, a beaucoup évolué, ce sont non plus les

---

<sup>662</sup>BARDIN, Laurence, *L'Analyse de contenu*, Paris, Presses Universitaires de France, 8/1996 (1/1977), p. 16.

<sup>663</sup>*Ibid.*, p. 126-128.

modes de classement mais leur aboutissement, c'est-à-dire les catégories résultantes, certaines apparaissant au fil des ans et l'ensemble devenant de plus en plus touffu. C'est la raison pour laquelle nous avons souhaité travailler sur une date récente : cela permettait d'étudier les catégories en usage actuellement, ou dans un passé si proche qu'elles pourraient difficilement être devenues tout à fait obsolètes. De façon il est vrai bien contingente, nous avons choisi l'année la plus récente possible, c'est-à-dire la dernière année écoulée au moment où commençait la recherche : il s'agissait de 1993, qui au demeurant, à l'heure de la rédaction finale de l'étude, reste fort peu éloignée. La plupart de nos réflexions continuent donc à être valides.

Il n'en faut pas moins prendre en compte les conséquences de ce choix de date, car prétendre qu'il existe une représentativité parfaite de ce corpus au regard de "l'univers documentaire" choisi (c'est-à-dire la presse musicale française depuis l'après-guerre) serait malgré tout abusif. Si ce choix présente quelques avantages - 1993 étant à certains égards une année particulièrement pertinente compte tenu de nos objectifs - il a aussi quelques défauts : tels sont les aspects qu'il convient de noter dès maintenant.

Pour la presse musicale française, 1993 est une année sur bien des points emblématique. En 1968, *Best* commençait à paraître dans le contexte politique que l'on sait et confirmait rapidement par ses choix et son évolution la valeur de la formule créée par *Rock & folk* deux ans plus tôt<sup>664</sup>. Vingt-cinq ans plus tard, cette formule est toujours appliquée et semble présider aux destinées de tous les magazines musicaux destinés au grand public, quel que soit le domaine musical dont ils se revendiquent. 1993 représenterait donc, symboliquement et pour ainsi dire arithmétiquement, la maturité d'une forme de presse qui a su durer et étendre son influence pendant un quart de siècle.

Mais dans le même temps, l'année 1993 marque peut-être aussi par certains aspects le déclin de ce modèle. En effet un mouvement de concentration général semble affecter alors, et ce depuis environ dix ans, les entreprises de presse dont il est question<sup>665</sup>. De plus, quelques indices significatifs contribuent à donner à la presse musicale un aspect en quelque sorte crépusculaire.

---

<sup>664</sup>Cf. *supra*, p. 68-71.

<sup>665</sup>Cf. *supra*, p. 104-108.

C'est ainsi que *Best* fait paraître alors ses derniers numéros<sup>666</sup>, que *Rock & folk* est désormais possédé par un groupe de communication<sup>667</sup>, que *Diapason*, devenu *Diapason-Harmonie*, n'est plus le magazine de Georges Cherière<sup>668</sup> ni *Jazz hot* celui de Charles Delaunay<sup>669</sup> ; parmi les "grands anciens", seul *Jazz magazine* continue donc sur sa lancée, mais la rumeur veut que cette survie soit due à l'attachement affectif de Filipacchi pour ce titre bien plus qu'à de quelconques motifs rationnels. En revanche, parallèlement à ce déclin, s'observent aussi des signes de renouveau : en 1993, la suprématie des *Inrockuptibles* est instaurée depuis plusieurs années<sup>670</sup>, sanctionnant le déclin de *Rock & folk*, et de nouveaux magazines apparaissent, qui continuent d'avoir en 1998 une certaine envergure : ainsi de *Rock sound*<sup>671</sup>, de *Rage*<sup>672</sup> ou de *Chorus* (traitant de chanson et publié par la même équipe que *Paroles et musique*, dont nous avons évoqué plus haut la carrière)<sup>673</sup>. Plus significativement encore, plusieurs magazines nouveaux en 1993 concernent des courants musicaux très actifs depuis la décennie quatre-vingt : c'est en 1993 que *L'Affiche* - pour une large part consacré au rap - devient un magazine payant, distribué en kiosques<sup>674</sup>. Quant à *Coda*, qui se réclame des musiques électroniques appelées techno et *house music*, il commence à paraître dans le courant de cette même année<sup>675</sup>. Bien sûr, ce pourrait n'être là que deux exemples parmi d'autres de ces innombrables nouveautés éphémères qui émaillent l'histoire de la presse magazine musicale française. Mais il n'en est rien, puisqu'à l'heure où nous rédigeons cette étude, donc cinq ans plus tard, ces magazines continuent à paraître.

---

<sup>666</sup>*Best* a déposé le bilan en 1995 (cf. *supra*, chapitre 3, note 61), mais il reparait aujourd'hui.

<sup>667</sup>Les Editions Larivière, qui l'ont racheté en mars 1990.

<sup>668</sup>Les Editions Mondiales ont racheté *Diapason* en 1983, *Harmonie* en 1984, et ont fondu les deux magazines en un seul, appelé *Diapason-Harmonie* en 1985.

<sup>669</sup>En septembre 1980, *Jazz hot* change de mains en même temps que de statut : Charles Delaunay prend sa retraite et le magazine est constitué en S.A.R.L. (HANNOUN, Lionel, *Jazz hot (1935-1980). Etude monographique du premier magazine au monde totalement consacré à la musique de jazz*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, p. 4).

<sup>670</sup>Cf. *supra*, chapitre 2, note 86. En 1990 déjà, quatre ans après leur premier numéro, *Les Inrockuptibles* ont un chiffre de diffusion proche de celui de *Rock & folk*.

<sup>671</sup>Le premier numéro de *Rock sound* est daté de septembre-octobre 1992.

<sup>672</sup>Le premier numéro de *Rage* paraît en juin-juillet 1993.

<sup>673</sup>Cf. *supra*, chapitre 2, note 91. *Paroles et musique* paraît de 1980 à 1990. *Chorus*, le nouveau magazine de Fred et Mauricette Hidalgo paraît pour la première fois en octobre-novembre-décembre 1992.

<sup>674</sup>Le dernier numéro gratuit de *L'Affiche* est daté de décembre 1992 ; le premier numéro payant, de février 1993.

<sup>675</sup>Le premier numéro de *Coda* paraît en mai 1993.

De la sorte, 1993 serait, autant que l'on en puisse juger, assez caractéristique à la fois d'une ère entamée vingt-cinq ans plus tôt et de la mutation d'une formule stabilisée depuis la fin des années soixante. A cet avantage s'ajoute le fait qu'elle permet d'incorporer à l'étude aussi bien les ensembles musicaux déjà existants dans les années soixante (le jazz, le rock, la musique savante parfois appelée, dans ce contexte, "classique") que ceux qui sont apparus dans les années quatre-vingt (le rap, le *hard rock*) et quatre-vingt-dix (la techno, la *dance music*).

Si notre choix de date présente malgré tout des inconvénients, cela tient surtout au fait que notre dépouillement systématique n'a pas affecté l'ensemble de cette année, mais un mois seulement, le mois de janvier.

## 1.2. La restriction au mois de janvier

Idéalement, il aurait fallu faire porter l'analyse de contenu sur une période d'un an, car cette durée représente pour les magazines une espèce de cycle, scandé par des événements distincts (bilan de l'année précédente en janvier, principaux festivals de printemps et d'été, conseils d'achats pour les fêtes de fin d'année) qui peuvent amener des différences assez considérables entre les numéros d'un même magazine au sein d'une seule année mais qui, en revanche, ont tendance à se répéter de façon assez régulière d'une année sur l'autre. Cependant, le dépouillement d'une année complète posait en termes presque insolubles la question de la quantité de matériau : les énoncés décrivant la musique sont abondants dans chaque numéro et il importait de dépouiller le plus large éventail possible de magazines distincts, puisque l'objectif était d'observer la répartition de la musique en catégories non seulement au sein de chaque titre mais aussi à travers leur coexistence et dans la façon même dont ils se répartissent le champ de la production musicale. Voilà pourquoi nous avons préféré nous en tenir à un mois, le mois de janvier 1993.

Quelques difficultés résultent de cette restriction. Pour préserver l'homogénéité du corpus, il fallait bien que ce mois soit le même pour chaque magazine dépouillé. En effet, deux magazines de champ relativement proche, comme *Jazzman* et *Jazz magazine* ou *Le Monde de la musique* et *Diapason-Harmonie*, sont confrontés le même mois à peu près au même choix de sujets, puisque,

comme nous l'avons vu, c'est à partir des envois de maisons de disques et du calendrier des concerts qu'ils construisent leur sommaire. Or il est essentiel pour nous d'observer leurs différences de réaction - et, sans jeu de mots, de rédaction - face à ce fonds à peu de choses près identique. Choisisent-ils, écartent-ils, les mêmes artistes, les mêmes enregistrements et les mêmes concerts ? Et surtout, quand ils parlent d'un même événement, que révèle la comparaison entre leurs façons respectives de l'appréhender et de le décrire ?

Mais l'exactitude dans ce domaine restait inaccessible, puisque certains de nos magazines n'étaient pas mensuels. En général, nous avons bien évidemment choisi de dépouiller le numéro où le mois de janvier était englobé, mais cela pouvait se révéler difficile à trancher<sup>676</sup>. Dès lors, l'homogénéité du corpus subissait une légère altération, moins dommageable cependant à notre sens, que l'élimination pure et simple des magazines non mensuels. Tant il est vrai que l'homogénéité et l'extension du corpus sont souvent antagonistes et demandent à être équilibrées l'une par l'autre.

La deuxième difficulté née de la restriction du corpus au mois de janvier 1993 venait de ce qu'en janvier 1993, deux magazines n'ont pas eu de numéro : *Coda* et *L'Affiche*<sup>677</sup>. L'importance de ces magazines, à la fois seuls de leur espèce et portés par des vagues musicales récentes et amples (respectivement la techno et le rap), rendait particulièrement regrettable leur absence dans la période dépouillée. Nous décrirons plus loin la démarche par laquelle nous nous proposons d'atténuer les conséquences de cette lacune.

### 1.3. Les titres du corpus

Quels sont les magazines qui, en janvier 1993, appartenaient à ce que nous avons, depuis le début de cette étude, appelé la presse musicale française<sup>678</sup> ? Nous l'avons vu, le type de magazines qui nous intéresse ici relève de la presse dite "éditeurs", ce qui revient à écarter la presse associative

---

<sup>676</sup>La plupart des magazines étaient sortis au même moment, fin décembre 1992 : c'est le cas des mensuels datés de janvier 1993, mais aussi du trimestriel *Chorus* (numéro de janvier-février-mars 1993) et du bimestriel *Rock sound* (numéro de janvier-février 1993). Seuls deux bimestriels, *Hard force* et *UP*, datés de décembre 1992-janvier 1993, sont parus plus tôt, fin novembre 1992.

<sup>677</sup>*Cf. supra*, chapitre 8, notes 13 et 14. Il faut ajouter *Rage* (*cf. supra*, chapitre 8, note 11), dont l'omission était moins gênante parce que son champ était déjà couvert par d'autres magazines.

<sup>678</sup>*Cf. supra*, chapitre 1 ; ce sont les constatations faites dans ce premier chapitre qui nous ont permis de former les critères d'incorporation ou d'exclusion appliqués aux magazines lors de la construction du corpus.

- à but non lucratif et souvent diffusée selon des modalités particulières. Ce critère nous a fait écarter du corpus des magazines jouissant pourtant d'une certaine notoriété, comme *Opérette*<sup>679</sup>, *Soul bag*<sup>680</sup>, *Je chante !*<sup>681</sup>, *Trad magazine*<sup>682</sup> et *Platine*<sup>683</sup>. Pour entrer dans le corpus sans compromettre son homogénéité, le magazine devait de plus être "spécialisé grand public". Cela signifiait qu'il devait à la fois traiter entièrement de musique, et s'adresser à un public sur lequel ne pesait pas de détermination préalable. Donc d'une part les articles publiés ne devaient pas comporter de prérequis techniques : cela excluait la presse consacrée aux équipements électriques de diffusion ou de production musicale (*Sono magazine*, *Keyboards magazine*), la presse destinée aux instrumentistes (*Guitare et claviers*, *Batteur magazine*) - qui, fait révélateur, contient souvent des partitions utilisant tablatures ou notation musicale sur portée - ou aux professionnels tels que musiciens, musicologues, producteurs, programmeurs (*La Lettre du musicien*, *DISC instruments international*). D'autre part, cette intention de toucher le plus large public possible, sans déterminer à l'avance ses caractéristiques, devait se traduire par le projet d'une diffusion nationale. Ce point pose une difficulté de détail. En effet, traditionnellement, la presse nationale est celle qui se publie à Paris, tandis qu'une publication dont l'éditeur a une adresse provinciale est en principe destinée à une diffusion locale. Mais ce clivage fort simple est depuis quelques temps battu en brèche, aussi bien dans la presse musicale qu'ailleurs : il existe désormais une presse locale parisienne ou francilienne - en musique c'est le cas par exemple de *Nova magazine* - et inversement, des publications d'origine provinciale ont une vocation indéniablement nationale - comme *Rock sound*, édité à Clermont-Ferrand. Pour trancher ce point, nous avons donc pris en compte le contenu des numéros. Il suffisait de vérifier s'il traitait d'événements concernant l'ensemble du territoire :

---

<sup>679</sup>*Opérette* est publié par l'ANAO (Académie Nationale de l'Opérette) ; l'adhésion à cette association donne accès à des animations et à des services organisés par ses délégués ainsi qu'à un tarif réduit pour l'abonnement au magazine, qui est trimestriel.

<sup>680</sup>*Soul bag*, également trimestriel, est édité par le Comité de Liaison des Amateurs de Rhythm & Blues, constitué en association à but non lucratif.

<sup>681</sup>Magazine édité par l'association Je Chante, créée le 22 août 1990. Il est réalisé par des bénévoles.

<sup>682</sup>*Trad Magazine* est, depuis sa création en 1988, édité par l'association Vecteurs. Il se vend uniquement par abonnement, à l'exception d'une brève période (8 numéros, de mars 1991 à août 1992) où fut tentée la distribution en kiosque.

<sup>683</sup>En 1993, *Platine* est encore associatif. Il se constitue en S.A.R.L. en 1995.

l'annonce des concerts, rubrique systématique dans la presse dont il est ici question, était particulièrement révélatrice à cet égard, et nous pouvions considérer comme magazine à vocation nationale un magazine qui annonçait des concerts aussi bien en province qu'à Paris.

Un dernier point posait problème : nous avons dit que le corpus ne contenait que des magazines spécialisés, c'est-à-dire traitant uniquement de musique. Or ce critère qui semblait aller de soi amène en réalité à une bien curieuse exclusion : celle des *Inrockuptibles*. Car ce magazine, qui est, nous l'avons vu, le principal magazine de rock en France depuis 1986, dans la mesure où il exerce une influence déterminante sur le plan esthétique comme sur le plan économique, a pour parti de traiter également de livres, de films et même de politique. Il devenait difficile de l'inclure dans le corpus et de lui appliquer les mêmes procédures analytiques qu'aux autres (car, dans ce cas, pourquoi exclure des magazines comme *Télérama*, qui consacre chaque semaine une place importante à des concerts ou à des enregistrements, ou même les critiques musicales de quotidiens nationaux comme *Libération* et *Le Monde*, dont les rédacteurs sont souvent certains des plus éminents journalistes de la presse spécialisée ?). Et pourtant il était impossible d'imaginer une étude sur la presse musicale française de la fin du vingtième siècle qui exclût précisément le magazine le plus influent dans le domaine du rock, donc dans le domaine quantitativement (et peut-être même qualitativement<sup>684</sup>) le plus prégnant de cette presse.

Voici donc comment nous entendons contourner cet obstacle. Le dépouillement systématique portera bien sur un corpus extrêmement homogène de magazines d'éditeurs, spécialisés et destinés au grand public. Mais il ne constituera qu'une première enquête, grâce à laquelle nous pourrons valider les hypothèses formulées jusqu'ici et en proposer d'autres plus approfondies. Cette enquête, pour plus de clarté, reçoit le titre suivant : "énoncés décrivant la musique". A l'issue de cette première recherche, nous édifierons une approche différente : en nous appuyant sur les résultats ainsi obtenus, nous étudierons, de façon plus extensive, des articles complets. Ceux-ci pourront alors être choisis parmi les magazines que l'enquête "énoncés décrivant la musique" écarte pour des raisons d'homogénéité ; *Les Inrockuptibles*, *Coda* et *L'Affiche*, en particulier, pourront alors être pris

---

<sup>684</sup>Cf. *supra*, p. 174-175.

en compte. Ainsi tenterons-nous d'atténuer les conséquences de nos diverses restrictions de corpus en incluant ces magazines importants qui ne font pas l'objet du dépouillement initial.

Dès lors, il est possible d'établir la liste des treize magazines dans lesquels ont pu être relevés systématiquement les énoncés décrivant la musique - dans les numéros couvrant le mois de janvier 1993 : *Best*, *Chorus*, *Diapason*, *Hard force*, *Hard rock magazine*, *Jazz hot*, *Jazz magazine*, *Jazzman*<sup>685</sup>, *Le Monde de la musique*, *Opéra international*, *Rock & folk*, *Rock sound*, *UP*.

## 2. Le relevé effectué

Qu'est-ce qu'un énoncé décrivant la musique ? La notion d'énoncé est très employée en analyse du discours et elle présente deux avantages. D'une part, il ne s'agit pas d'une entité grammaticale, puisqu'un énoncé peut être constitué d'un fragment de phrase ou, à l'inverse, de plusieurs phrases. Son unité ne requiert donc pas de complétude syntaxique et son étude ne peut qu'échapper à des problématiques strictement linguistiques, écartées ici<sup>686</sup>. Mais d'autre part cette unité repose sur une conception de la parole centrale en analyse du discours : parler c'est agir. Or l'énoncé, précisément, correspond à une action, celle de l'énonciation : si l'énonciation est "acte individuel d'utilisation de la langue", l'énoncé est "l'objet linguistique" en résultant<sup>687</sup>. Il en découle qu'acte de langage et énoncé sont les deux facettes d'une seule et même réalité, un énoncé correspondant à un acte de langage accompli : "A chaque énonciation l'allocutaire est obligé de reconnaître à quel type d'acte il a affaire"<sup>688</sup>. Or ces types d'acte ne sont pas innombrables, mais au contraire en petit nombre, car collectivement construits et aisément identifiables :

"L'analyse des actes de langage débouche sur l'idée que l'activité discursive repose sur une institution qui définit un ensemble de rôles conventionnels correspondant aux divers actes de langage socialement reconnus."<sup>689</sup>

---

<sup>685</sup>En janvier 1993, *Jazzman* n'est encore qu'un supplément gratuit du *Monde de la musique*. Il ne nous a cependant pas paru opportun de l'exclure du corpus, comme les autres magazines gratuits, dont la logique économique est particulière : il constitue plutôt une extension du *Monde de la musique* et devait comme celui-ci être dépouillé.

<sup>686</sup>*Cf. supra*, p. 213-214.

<sup>687</sup>MAINGUENEAU, Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française. Embrayeurs, "temps", discours rapporté*, Paris, Hachette, 1981, p. 5.

<sup>688</sup>*Ibid.*, p. 10.

<sup>689</sup>*Ibid.*

La nature de l'énoncé se rapporte donc non à son contenu sémantique mais à l'acte qu'il recouvre, entre autres à sa modalité logique (possibilité, nécessité etc.) et à tout ce qui traduit en lui la relation entre l'énonciateur et son énoncé ainsi que la relation entre allocuteur et allocutaire. Lita Lundquist énonce ainsi sept actes de discours principaux (l'assertion, l'interrogation, la directive, la persuasion, l'acte prédictif, l'acte commissif et l'acte évaluatif<sup>690</sup>) qui correspondent à autant de types distincts d'énoncés.

Cette double caractéristique de l'énoncé (comme entité non grammaticale et comme résultat d'un acte), a une conséquence importante. Il peut y avoir identité entre deux énoncés pourtant faits de mots différents ; ou bien, au contraire, des phrases identiques peuvent constituer des énoncés différents si elles correspondent à des actes ou à des contextes distincts. La discussion de cette notion d'énoncé par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* est à cet égard particulièrement rigoureuse et éclairante<sup>691</sup>.

Or il s'agit ici de relever dans la presse musicale des énoncés descriptifs : la description de musique peut être considérée comme un acte assertif (ce qui exclut donc les énoncés évaluatifs) particulier. L'assertion étant un "acte de discours par lequel on *pose un état de choses comme étant vrai*"<sup>692</sup>, il reste à dire comment distinguer la description des autres énoncés assertifs, étant bien entendu que la question de la dimension de ces énoncés (plusieurs phrases ou au contraire un fragment syntaxiquement incomplet) ne pose pas de difficulté à ce stade de la procédure (quant à savoir si un passage d'article relevé est compté comme un ou plusieurs énoncés, cela sera débattu plus loin). Mais ce qu'il faut maintenant déterminer, c'est ce qui est description de musique et ce qui ne l'est pas.

---

<sup>690</sup>LUNDQUIST, Lita, *L'Analyse textuelle. Méthode, exercices*, Paris, CEDIC, 1983, p. 35-36.

<sup>691</sup>FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Editions Gallimard, 1969, p. 105-148. Dans ce long développement, Michel Foucault montre qu'il ne faut confondre l'énoncé ni avec la phrase, ni avec la proposition (au sens logique), ni avec le *speech act*, mais qu'il faut le voir comme une "fonction" articulant un ensemble de signes à un sujet, à un objet et à d'autres énoncés, tout en le dotant d'une matérialité qui permet la duplication (*ibid.*, p. 139 et p. 140). Nanti de cette définition très argumentée, il peut alors poser clairement la thèse fondamentale de son ouvrage : "[...] le terme de discours pourra être fixé : ensemble des énoncés qui relèvent d'un même système de formation ; et c'est ainsi que je pourrai parler du discours clinique, du discours économique, du discours de l'histoire naturelle, du discours psychiatrique" (*ibid.*, p. 141). Faut-il ajouter que nous avons été bien souvent tentée de parler, à sa suite, du "discours journalistique" sur la musique ?

<sup>692</sup>LUNDQUIST, Lita, *op. cit.*, p. 35.

Les deux notions de "thème" et de "rhème" sont fort utiles dans cette tâche. Les articles publiés dans la presse musicale sont ce que Lita Lundquist appelle des "textes de non-fiction", en opposant cette catégorie à celle des "textes de fiction" et à celle des "dialogues"<sup>693</sup>. Leur cohérence repose donc sur "une trame référentielle"<sup>694</sup> : le texte "réfère à quelque chose dans le monde environnant, il y choisit un 'référent' qui sera le **thème** du texte"<sup>695</sup>. Et de ce thème, il dit quelque chose : ce qui est dit du thème est le rhème<sup>696</sup>. Voici par exemple quelques phrases d'un article portant sur le groupe Daisy Chainsaw :

"La chanteuse, Katie Jane Garside, cache derrière son expression de pureté enfantine, une bête de scène au registre flirtant avec Nina Hagen, Lydia Lunch, Diamanda Galas ou Suzanne Vega. Chez cette blonde paille, aux tenues 'olé olé' à base de semelles compensées, l'innocence fraie délicieusement avec l'hystérie. [...] A nouveau sur les routes, les Daisies sèment une déjante grungy glamour partout où ils passent. [...] [Du nouvel album du groupe, *Eleven Teen*, la chanteuse dit :] *"Nous avons essayé de jouer live autant que possible. Nous voulions enregistrer à l'ancienne pour conserver l'énergie et l'électricité"*. [...] *Eleven Teen* est co-produit par Ken Thomas, ingénieur qui a travaillé avec PIL, Bowie, Damned, Test Department, Psychic TV... Entre les mains de cet alchimiste des manettes, l'aspect brut s'agrémente de bidouillages. Sans cesse les guitares noisy sont parsemées d'incursions sonores allant du rot au rire de bébé en passant par la chasse d'eau... C'est le règne de la schizophrénie entre ballade pop acoustique et psychédélique punk. Leur musique navigue de la féerie au cauchemar dans un même morceau, de Dylan aux Pistols. Sorte de Captain Beefhart féminisé, le fil conducteur de ce clash des extrêmes, de cette tension entre frustration et chimère, repose sur la dérision."<sup>697</sup>

La première phrase du texte a pour thème la chanteuse, sujet de la phrase, repris par le complément d'objet "une bête de scène" puis dans la deuxième phrase par le complément de lieu "chez cette blonde paille". Mais le thème peut changer en cours de phrase : à partir du complément "au registre", le thème n'est plus tant la chanteuse que son "registre", thème "dérivé" du premier<sup>698</sup>. Il y a donc deux thèmes dans une même phrase. De façon générale, le thème ne doit d'ailleurs pas être confondu avec le sujet grammatical : ainsi la deuxième phrase n'a pas pour thème "l'innocence" - qui est pourtant le sujet grammatical - car elle ne vise pas à nous dire quelque chose sur l'innocence en tant que telle ; c'est dans les mots "cette blonde paille", que le thème est donné, c'est-à-dire dans le complément de lieu (introduit par "chez"). En réalité, "cette blonde paille" ne

---

<sup>693</sup>*Ibid.*, p. 44.

<sup>694</sup>*Ibid.*

<sup>695</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>696</sup>*Ibid.*

<sup>697</sup>LEON, Myriam, "Daisy Chainsaw", *Best*, n° 294, janvier 1993, p. 4.

<sup>698</sup>Cf. LUNDQUIST, Lita, *op. cit.*, p. 46.

constitue en outre pas un nouveau thème mais une reprise du premier, par un procédé que l'on dit "coréférentiel"<sup>699</sup> : "cette blonde paille", réfère à la même réalité (la personne de la chanteuse) que "bête de scène", "chanteuse" et "Katie Jane Garside" dans la première phrase. Il ne faut donc pas donner au thème une dimension grammaticale, ni considérer qu'il y ait un thème par phrase, ni même par proposition (au sens syntaxique). De plus, il est nécessaire d'identifier avec précision les thèmes dérivés. Ainsi, à partir de la phrase de la chanteuse ("Nous avons essayé [...]"), il s'agit du nouvel album du groupe, dont la parution est cause de l'article. Ici, le thème dérivé du thème initial n'est donc pas donné par la phrase, mais par le contexte ; lui seul nous fait comprendre que c'est de l'album que la chanteuse parle alors. Enfin, si les thèmes sont assez rares (un thème initial - la chanteuse - et deux thèmes dérivés - son registre et l'album - pour l'ensemble de l'extrait<sup>700</sup>), les rhèmes sont au contraire multiples (pour la chanteuse par exemple, ils concernent l'apparence physique, le caractère, le "registre" - lui-même thématiqué au sein de la phrase - et les vêtements).

En vertu de cette conception des textes, la première caractéristique d'une description est d'associer un thème (l'objet de la description) et un rhème (la caractéristique associée à l'objet) sur le mode assertif (l'association est posée comme étant vraie ou, en d'autres termes, l'énoncé se présente comme une "déclaration"<sup>701</sup> de l'énonciateur). Mais ce premier point demande à être précisé. Le thème est bien une "chose" choisie "dans le monde environnant"<sup>702</sup> : pour qu'il y ait description, cette chose doit être clairement identifiable, à travers l'énoncé, pour le destinataire du texte, et cela avec un degré de précision qu'il nous appartenait de fixer. On peut en effet parler de la musique en général et lui attribuer telles ou telles caractéristiques ; on peut aussi faire le portrait d'un musicien et considérer qu'à travers ce portrait ce qui se dessine en fait est le caractère de sa production musicale (c'est la fonction des premières phrases, portrait de la chanteuse Katie Jane Garside, dans l'exemple précédent). Car ainsi renseigné sur "l'homme", le lecteur est conduit, selon des chemins cognitifs faits de longues habitudes et d'une expérience largement partagée de certains lieux

---

<sup>699</sup>*Ibid.*, p. 47.

<sup>700</sup>Nous laissons momentanément de côté la troisième phrase, "A nouveau sur les routes, les Daisies sèment une déjante grungy glamour partout où ils passent", sur le thème de laquelle nous reviendrons (*cf. infra*, chapitre 8, note 52).

<sup>701</sup>*Cf.* LUNDQUIST, Lita, *op. cit.*, p. 36.

<sup>702</sup>*Cf. supra*, p. 252, la définition du thème par Lita Lundquist.

communs, à imaginer la sonorité de "l'oeuvre". Il était en effet, à la limite, tentant de considérer l'ensemble de la presse musicale comme une description indirecte mais efficace de la musique. De voir dans les derniers numéros de *Best*, avec leur mise en page très colorée et foisonnant de courbes ou de diagonales inattendues, une suggestion quant à la nature du rock selon *Best* ; ou dans le papier glacé et les aspects surabondamment conventionnels de *Platine* un reflet rien moins que fortuit de ce qu'est, aux yeux même de sa rédaction\*, la musique très largement diffusée et connue qui constitue le champ de ce magazine. En ce sens, il n'est pas d'énoncé de la presse musicale qui ne soit descriptif, qu'il s'agisse d'un chiffre de vente brandi comme un argument, positif ou négatif<sup>703</sup>, d'un portrait de compositeur ou d'interprète<sup>704</sup>, ou de l'anecdote, donnée comme révélatrice, mettant en scène un artiste renommé<sup>705</sup>.

Quoique séduisantes, ces directions d'analyse, multipliables à volonté, ne pouvaient cependant être retenues pour notre enquête : après avoir restreint notre corpus aux seuls énoncés descriptifs pour le rendre maniable sur le plan quantitatif, il aurait été pour le moins illogique de revenir en arrière et de considérer que finalement, en un certain sens, tout, dans les magazines étudiés, était description. Nous avons donc retenu une définition étroite de la description. Tout d'abord, le thème de l'énoncé devait être identifiable et ses limites faciles à cerner ; de ce fait, il ne devait pas s'agir de la musique prise en un sens général, ni même de l'ensemble de la production d'un compositeur ou

---

<sup>703</sup>Un gros chiffre de vente, en effet, est parfois une qualité : "il y a fort à parier que MLF [le groupe My Little Funhouse], dans un avenir plus ou moins éloigné, pourrait connaître les honneurs des charts US et devenir la meilleure chance européenne de défier les Américains chez eux" (FAURE, Laurence, "My Little Funhouse. *Standunder*", *Hard rock magazine*, n° 98, janvier 1993, p. 84) ; mais parfois un défaut : "Ne dites jamais aux Lunachicks que la recette des "all girls band" (comprenez groupe de filles) rapporte son pesant d'or, elles vous en colleraient une directe" (MANET, Jean-Luc, "7 Year Bitch. *Sick'em*", *Rock sound*, n° 3, janvier-février 1993, p. 80).

<sup>704</sup>Ainsi, dans un long dossier sur le pianiste François-René Duchable, figurent une phrase hors texte ("C'est en Savoie, où il s'est installé, que François-René Duchable vient se ressourcer") et la légende d'un portrait photographique ("Duchable chez lui, au piano... et déjà vêtu pour sortir respirer l'air des cimes"), mises en valeur aussi bien par la mise en page (se détachant sur une zone blanche, entre deux filets horizontaux noirs gras) que par la typographie (phrases entièrement composées en capitales), dont le pouvoir de suggestion n'est pas à négliger. Elles reprennent en effet le titre du dossier ("François-René Duchable. Le piano au sommet") et associent métaphoriquement valeur musicale et altitude géographique (SZERSNOVICZ, Patrick, "François-René Duchable. Le piano au sommet", *Le Monde de la musique*, n° 162, janvier 1993, p. 38 et p. 41).

<sup>705</sup>"La griffe de Tommy Smith, c'est d'abord l'élégance. Connaissez-vous un saxophoniste qui entre deux sets au New Morning a le goût d'opérer un changement de costumes, tous deux signés Armani ? Un musicien qui soigne avec autant de distinction son *look* ne peut pas être mauvais" (ANQUETIL, Pascal, "Tommy Smith. *Paris*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 21). Il est déjà ici question d'élégance ou de raffinement musicaux, à travers l'anecdote portant sur les exigences vestimentaires de l'artiste.

d'un interprète. Dans l'exemple tiré de *Best*, la fin de la première phrase ("registre flirtant avec Nina Hagen, Lydia Lunch, Diamanda Galas ou Suzanne Vega") a pour thème, nous l'avons dit, le "registre" de la chanteuse en général, ce qui ne réfère pas à des événements sonores suffisamment identifiés ; le thème a donc été considéré comme trop flou et l'énoncé n'a pas été retenu. Les très nombreux énoncés prenant pour thème l'artiste, sans autre précision circonstancielle, comme "[Ella Fitzgerald] adorait scatter et jouer avec les notes"<sup>706</sup>, "les précurseurs du genre [thrash] (METALLICA, MEGADETH, TESTAMENT, EXODUS) ont largement opté pour un bon gros heavy"<sup>707</sup> ou "Maurice Ohana, musicien des contrastes signifiants"<sup>708</sup> ont donc été écartés.

Mais ce thème devait être encore réduit à des proportions telles que l'on puisse l'écouter en une seule fois : ce pouvait être une pièce musicale, ou, tout au plus, un album, c'est-à-dire un ensemble de chansons ou de morceaux instrumentaux regroupés sous un titre et fixés sur un même support phonographique. L'idée qui a présidé à cette sélection était qu'il fallait pouvoir éprouver la description faite dans l'article en la confrontant à l'objet décrit, au référent : si un journaliste écrit que telle chanson, tel album ou telle oeuvre a telle ou telle caractéristique, son lecteur a la possibilité de rapporter cet énoncé à son référent en allant à son tour écouter la chanson, l'album ou l'oeuvre. Si le thème de la description, en revanche, est "la musique"<sup>709</sup>, "le *heavy metal*"<sup>710</sup>, "l'école grecque savante"<sup>711</sup> ou même une certaine période de l'activité d'un musicien<sup>712</sup>, cette

---

<sup>706</sup>TENOT, Frank, "Frankly speaking", *Jazz magazine*, n° 422, janvier 1993, p. 13.

<sup>707</sup>LAVANNE, Alain, "Thrash & death (bien) cru 1992", *Hard force*, n° 7, décembre 1992-janvier 1993, p. 76.

<sup>708</sup>S. n., "Sommaire", *Le Monde de la musique*, n° 162, janvier 1993, p. 3.

<sup>709</sup>C'est le cas de l'énoncé "la musique, langage universel" (E[manuelle] D[ebaussart], "Ce que les anges vous donnent", *Best*, n° 294, janvier 1993, p. 22).

<sup>710</sup>Voir par exemple "[...] le tribalisme grinçant [de la musique dite industrielle] véhiculé par des machines à l'émotion inerte, avait été appliqué à tout, sauf au heavy metal" (S. n., "L'Indus", *Hard force*, n° 7, décembre 1992-janvier 1993, p. 32 ; c'est nous qui soulignons, ici et dans les deux notes qui suivent).

<sup>711</sup>La suite d'énoncés "[en 1893,] il existe une école grecque savante, très peu connue ici. [...] L'inspiration [des musiciens qui la constituent] trahit souvent une coloration française" (LOUIS, Rémy, "Orsay : le concert des nations", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 6) n'a, pour cette raison, pas été retenue.

<sup>712</sup>Voir par exemple "l'alliage texte-musique, dans mes ouvrages récents, utilise des phonèmes et des syllabes propres à créer un langage imaginaire dont la musique fixe les significations possibles par une contribution à mi-chemin entre le son pur et le mot" (propos de Maurice Ohana, cités dans RAY, Jean, "Maurice Ohana. Sculpteur d'ombres", *Le Monde de la musique*, n°162, janvier 1993, p. 62. Il faut ranger dans le même cas, l'énoncé "[Eric Lareine] chante le blues et le rhythm & blues avant de se chanter lui-même", ainsi que celui qui le suit immédiatement : "Depuis quatre ans, en trio, sa voix cassée crache des histoires d'amour et de vie pas mièvres" (LEON, Myriam, "Eric Lareine, tu l'fais exprès", *Best*, n° 294, janvier 1993, p. 20).

démarche de comparaison entre le rhème et le référent n'est plus possible. Les limites du référent deviennent floues et la description n'engage plus l'auteur du texte de la même façon, puisque son assertion n'est plus vérifiable.

Il était facile d'appliquer le même critère aux descriptions de concerts. Si le concert pris pour thème de l'énoncé était daté ou désigné sans ambiguïté, le propos renvoyait alors à un événement singulier dont le lecteur savait avec certitude s'il avait été ou non le témoin : nous relevions l'énoncé descriptif. Si au contraire il s'agissait des "prestations toujours impressionnantes" d'un artiste, ou de l'aptitude d'un groupe "à faire de ses concerts une débauche sonore", le thème était considéré comme trop flou et l'énoncé était écarté<sup>713</sup>.

En outre, il ne suffit pas, à notre sens, qu'un énoncé associe un rhème à un thème qui réfère à une pièce musicale identifiable pour qu'il constitue une description de musique. Il pèse également des contraintes sur la modalité énonciative et sur les rhèmes. La modalité doit être assertive : il doit s'agir d'une déclaration et non d'un souhait ni d'un désir comme dans les phrases, tirées de l'article de *Best* déjà cité, "nous avons essayé de jouer live autant que possible" ou "nous voulions enregistrer à l'ancienne pour conserver l'énergie et l'électricité". En effet les assertions "nous avons essayé de jouer live" et "nous voulions enregistrer [...]", sont ici modalisées par des verbes d'intention ("nous avons essayé", "nous voulions") qui modifient la position de l'énonciateur par rapport à son énoncé et déplacent l'objet de son affirmation : il ne dit pas ce qu'il a fait mais ce qu'il a voulu faire (qu'il l'ait obtenu ou non). Le propos est dès lors partiellement désengagé et la confrontation entre l'énoncé et la réalité à laquelle il réfère, quoique possible, n'aurait plus le même sens. Elle ne

---

<sup>713</sup>Par exemple "Peu chantent l'amour et se donnent sur scène comme [Catherine Ribeiro] le fait" (*Chorus*, n° 2, janvier-février-mars 1993, p. 14) a un thème trop flou, puisqu'il s'agit des concerts de cette chanteuse en général. De même, dans l'exemple tiré de *Best*, la phrase "A nouveau sur les routes, les Daisies sèment une déjante grungy glamour partout où ils passent" évoque ce que les Daisies font en concert. En effet, le thème de cet énoncé est bien "les concerts de l'actuelle tournée du groupe", et non le groupe lui-même (sujet grammatical), car celui-ci n'y est pas caractérisé en général, mais uniquement dans le cadre de la tournée, évoquée par le complément de lieu initial : "Sur les routes" désigne bien ici une tournée de concerts en cours (par opposition, l'activité d'enregistrement est désignée d'ordinaire par des locutions telles que "en studio"). Or, dans ce cas, c'est toute la tournée qui est englobée dans la description : le thème réfère donc à un ensemble de concerts aux contours flous et larges et l'énoncé a été écarté du relevé. A l'opposé, "Samuel Ramey, le seul à susciter au cours de la soirée houleuse du 7 décembre un véritable triomphe [...] a su exprimer la pertinence du discours de Muti et son bien-fondé" (SEGALINI, Sergio, "Milan. *Don Carlo*. Verdi. Grandeur ou décadence ?", *Opéra international*, n° 165, janvier 1993, p. 25) a un thème parfaitement précis, qui correspond aux critères établis ici.

constaterait plus l'adéquation ou non de l'énoncé au réel (procédé de vérification) mais la réussite ou l'échec du projet annoncé.

Ont été également écartées les modalités interrogatives, du moins quand l'interrogation porte précisément sur l'association entre le thème et le rhème visés<sup>714</sup> ; et les modalités commissives ou prédictives ("MC SOLAAR devra apprendre la rigueur"<sup>715</sup>). Il est bien entendu en revanche que la négation est une assertion : dire d'une compilation récente qu'elle n'est "pas très loin du blues et du gospel de la porte à côté"<sup>716</sup>, par exemple, constitue bien en ce sens une description de l'album. Se restreindre aux assertions exclut enfin les énoncés évaluatifs, mais ici, c'est déjà du rhème qu'il faut traiter.

Tout rhème asserté quant à un thème précis ne constitue pas une description. Ainsi faut-il écarter les rhèmes évaluatifs comme ceux-ci : "mentionnons [...] le splendide *Lamento d'Orfeo*, oeuvre-phare de l'enregistrement, où Nigel Rogers retrouve avec bonheur un personnage qu'il a si souvent incarné à la perfection chez d'autres compositeurs"<sup>717</sup>. Il faut cependant être conscient qu'évaluation et description se mêlent bien souvent : "dorée, amère, sucrée et appétissante, la musique de Green On Red [pendant leur concert à l'espace Ornano]"<sup>718</sup> est à la fois une description et une évaluation positive, de même que "chez Crash, on confond vitesse et précipitation, noisy-pop et noisy flop, Dinosaur Jr et Mudhoney" est une description péjorative<sup>719</sup>. Nous les avons incorporées, considérant qu'une description absolument neutre est extrêmement rare, compte tenu

---

<sup>714</sup>Dans le titre de l'article de Sergio Segalini déjà cité (cf. *supra*, chapitre 8, note 52), la question "Grandeur ou décadence ?" porte sur l'association de l'un des deux rhèmes ("grandeur", "décadence") au thème (*Don Carlo* à Milan). Il n'y a donc pas assertion mais interrogation, et l'énoncé n'est pas considéré comme descriptif. Mais la situation est différente dans l'énoncé "Combien de regroupements de musiciens peuvent-ils prétendre à une telle cohésion [que celle de l'album *Talkin' blues* de Bob Marley] ?" (CACHIN, Olivier, "Discographie", *Rock & folk*, n° 305, janvier 1993, p. 55). Ici, l'interrogation porte sur une autre association, celle qui lie le thème "regroupements de musiciens" et le rhème "peuvent prétendre à [la même] cohésion". En revanche, il n'y a nullement mise en question de l'association entre le thème sous-entendu, issu des phrases précédentes (l'album *Talkin' blues*) et la "cohésion" en question. Il y a donc bel et bien assertion sur ce deuxième couple thème-rhème et l'énoncé est retenu dans le relevé final, en tant que description de l'album *Talkin' blues*.

<sup>715</sup>Énoncé extrait de H. M., "Rock français. Tous en scène !", *Rock & folk*, n° 305, janvier 1993, p. 62.

<sup>716</sup>GROSMAN, Romain, "Soul Deep. *Vol I*", *UP*, n° 22, février 1993, p. 52.

<sup>717</sup>MORRIER, Denis, "Sigismondo D'India. *Lamento d'Orfeo* [...]", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 121. C'est nous qui soulignons.

<sup>718</sup>STUDIEVIC, Nicolas, "Green On Red", *Rock sound*, n° 3, janvier-février 1993, p. 10.

<sup>719</sup>[S. n.], "Demos", *ibid.*, p. 6.

du jeu infiniment nuancé et peu mesurable des connotations : dans notre dernier exemple, il serait bien difficile de déceler la nuance péjorative du dernier rhème, ("[confond] Dinosaur Jr et Mudhoney") si les deux précédents ne nous mettaient sur la voie. Nous n'avons donc écarté que les énoncés où l'évaluation constituait à elle seule l'assertion : "Mireille [Mathieu] administre [...] la preuve de son talent"<sup>720</sup> ou "[le] magnifique Monologue d'Ulisse, qui trouve ici sa version de référence"<sup>721</sup> n'ont pas été considérés comme des énoncés descriptifs, mais évaluatifs, et n'ont à ce titre pas été retenus.

Ce n'est pas tout, et bien des déterminations pèsent sur le rhème pour que son association à un thème constitue une description à proprement parler. Prenons par exemple l'assertion "*Ooby Dooby* qui grimpe à 350 000 exemplaires"<sup>722</sup> ; ou encore "Créé à New York en juin 1990, puis repris à Paris en novembre dernier, *Facing North*"<sup>723</sup>. Elles associent bien un ou plusieurs rhèmes à un thème en satisfaisant à toutes les conditions déjà posées. Mais elle ne décrivent pas pour autant la musique : en réalité, ce dont elles parlent n'est pas la musique mais, dans le premier cas, l'objet commercialisé qui sert de support à la musique (ici, le phonogramme, mais cela aurait pu être aussi une partition ou une cassette vidéo), dans le deuxième cas l'événement social au cours duquel la musique en question a été entendue. La dimension sonore de l'objet décrit n'est donc pas prise en compte et des énoncés identiques auraient pu être produits en ce qui concerne un autre objet vendable (un livre, ou même un vêtement, un ustensile de jardinage) ou une autre manifestation collective (une fête, une réunion à but politique ou un procès). C'est pourquoi nous avons pris le parti de ne relever que les rhèmes renvoyant à la réalité sonore de la pièce décrite.

---

<sup>720</sup>[S. n.], "Mireille Mathieu. *Palais des Congrès*", *Platine*, n° 4, janvier-février-mars 1993, p. 7.

<sup>721</sup>JAY, Claude, "Monteverdi Claudio. *Il Ritorno d'Ulisse in patria*", *Le Monde de la musique*, n° 162, janvier 1993, p. 97.

<sup>722</sup>VILLARD, Marc, "Roy Orbison. *K*", *ibid.*, p. 123.

<sup>723</sup>MALLET, Franck, "Monk Meredith. *Facing North* [...]", *ibid.*, p. 97.

Or dans ce domaine le choix était quelquefois délicat. Il était relativement simple d'écarter des rhèmes portants sur les dimensions idéologique<sup>724</sup>, visuelle<sup>725</sup> ou poétique<sup>726</sup> des spectacles ou des pièces. Mais certains cas étaient remarquablement ambigus : qu'est-ce, par exemple, que des "chansons naïves et directes"<sup>727</sup> ? Sont-elles musicalement "naïves et directes" (procédés compositionnels simples, voix enfantine...) ? Est-ce leur texte qui revêt ce double caractère ? Ou bien se remarque-t-il à la fois dans les aspects musicaux et dans les aspects poétiques ? Parfois l'ambiguïté pouvait être levée par le contexte immédiat. Ici, le rhème est immédiatement complété ainsi : "chansons naïves et directes racontant des histoires vraies". Les deux adjectifs "naïves" et "directes", qui constituent le rhème, renvoient donc vraisemblablement aux paroles des chansons (les "histoires vraies") et ne visent pas à qualifier leur aspect sonore. L'énoncé a pu être écarté. Mais quand ce n'était pas le cas<sup>728</sup>, l'ambiguïté subsistant, l'énoncé était ajouté au relevé<sup>729</sup>.

---

<sup>724</sup>En voici quelques exemples : selon José Guerreiro, les textes de Grand Puba pour son groupe Brand Nubian sont "ultra-virulents, pour ne pas dire féroce­ment anti-Blancs, [ce] que Grand Puba tient de son éducation paternelle, empreinte des préceptes de la Five Per Cent Nation Of Islam" ("Grand Puba. Reel To Reel", *Rock & folk*, n° 305, janvier 1993, p. 77). C'est aussi sur le plan idéologique que se place Richard Gotainer, quand il décrit ainsi son album, *D'amour et d'orage* : "C'est un disque citoyen [...]. Dans 'Je crie pas, j'explique', j'ai l'air de m'en prendre aux politiques, mais je m'en prends aussi aux politiques qu'on mérite" (cité dans PANTCHENKO, Daniel, "Gotainer. Aux arbres, citoyens !", *Chorus*, janvier-février-mars 1993, p. 20).

<sup>725</sup>[En 1983, le "Show zazou" de Gotainer] avec [...] projections audiovisuelles et éclairages à gogo" (PANTCHENKO, Daniel, *ibid.*, p. 19). Tout aussi visuelles sont les notations suivantes, concernant un enregistrement sur disque compact audio vidéo du *Samson et Dalila* de Saint-Saëns : "La mise en scène très traditionnelle de Nicolas Joël nous offre un *Samson* digne d'une Bible illustrée dans les décors de Douglas Schmid, inspirés de la Perse antique" (SEGALINI, Sergio, "L'Opéra français dans le monde", *Opéra international*, n° 165, janvier 1993, p. 54-55).

<sup>726</sup>Par exemple Philippe Ducayron note le "titre provocateur brillamment formulé" d'un album récent ("Alice Donut. *The Untiy suicides of your degenerate children*", *Rock & folk*, n° 305, janvier 1993, p. 76). Ou encore José Guerreiro commente les textes d'un récent album : "Question textes, Maxwell Dixon [...] donne dans la complaisance avec un C majuscule, rabâchant des clichés mille fois entendus (J'assure en rap ! J'assure avec les meufs ! J'assure dans ma belle caisse !, etc.)" ("Grand Puba. Reel To Reel", *Rock & folk*, n° 305, janvier 1993, p. 77).

<sup>727</sup>Telles sont les chansons de Willie Lamothe, selon un journaliste de *Chorus* (s. n., "Willie Lamothe. 1920-1992", *Chorus*, n° 2, janvier-février-mars 1993, p. 188).

<sup>728</sup>L'ambiguïté est parfois visiblement voulue : "le premier duo est swing, un peu cocorico, 'Ca balance pas mal à Paris', le second est plus feutré, 'Le monologue d'Emilie'" (BORDENEUVE, Martine, GALERA, Patrick, J.-P. P., "Gall Berger", *Platine*, n° 4, janvier-février-mars 1993, p. 32). Elle est soigneusement ménagée dans l'énoncé "[Etienne Daho] dégage une énergie dantesque dans une sensibilité digne de Musset" (MENETRIER, Thierry, "Etienne Daho", *Platine*, n° 4, janvier-février-mars 1993, p. 39).

Ce sont des raisons similaires qui ont amené l'éviction des rhèmes constitués par le titre ou le sous-titre d'une oeuvre, malgré les caractéristiques musicales qu'ils induisent généralement : "*Le Fou*, drame lyrique en deux actes, paroles et musique de Marcel Landowski" a été assimilé à "'Natty Dread', LP studio"<sup>730</sup> ou à "'l'album 'Soul Rebels'"<sup>731</sup>, et n'a donc pas été retenu, malgré la suggestion que représente déjà l'appartenance au genre du "drame lyrique" : il s'agit là en effet d'un classement dans les genres du drame lyrique, de la chanson ou de l'album, et non expressément de l'aspect sonore de ces genres, indéniable pourtant (oeuvre de la tradition savante comportant des chanteurs solistes ou non, accompagnés d'un orchestre ; pièce brève de style populaire chantée par une personne accompagnée de quelques instruments ; plusieurs chansons regroupées). Par analogie avec ce cas, la mention des formations instrumentales<sup>732</sup> ou les listes d'instrumentistes n'ont pas non plus été considérées comme décrivant la pièce musicale dans sa dimension sonore : "Il s'agit du seul disque enregistré par le trio constitué de Hank Jones, du contrebassiste Wendell Marshall et de Kenny Clarke"<sup>733</sup>, ou "[dans l'album *Friendly game*,] le 'vieux' Roedelius aux claviers, Capanni aux guitares et Alesini au sax soprano"<sup>734</sup> n'ont donc pas été retenus<sup>735</sup>. Ont été également écartés, en vertu du même raisonnement, les énoncés faisant simplement mention du titre d'une chanson, agrémenté ou non du nom de son auteur ou de son principal interprète : l'énoncé "*Tension attention*

---

<sup>729</sup>Nous avons également écarté les notations renvoyant à des aspects sonores non musicaux : langue employée par un chanteur ou un compositeur, sonorités du texte, accent étranger du chanteur, mais surtout qualités techniques de l'enregistrement (existence de bruits de respiration ou de souffle, bruissements de la salle dans le cas d'un enregistrement en public ou d'un concert). Cette décision est légèrement arbitraire dans la mesure où ce type de bruits peut être délibérément ajouté par le producteur. Cependant, elle ne nous paraissait pas devoir peser d'un poids trop lourd sur les résultats de l'enquête : les cas d'inclusion délibérée dans un but esthétique sont marginaux et cela permettait d'écarter les appréciations abondantes portées sur la qualité technique par *Diapason-Harmonie* ou par *Le Monde de la musique* en fin de critique d'enregistrements et parfois résumées sous forme de note chiffrée, données fortement hétérogènes dans notre corpus d'énoncés verbaux.

<sup>730</sup>CACHIN, Olivier, "Discographie", *Rock & folk*, n° 305, janvier 1993, p. 55.

<sup>731</sup>*Ibid.*, p. 57.

<sup>732</sup>Par exemple : "des sonates pour vents - deux clarinettes (1918), clarinette et basson (1922), trompette, cor et trombone (1922)" ("Francis Poulenc. Moine ou voyou", *Le Monde de la musique*, n° 162, janvier 1993, p. 48).

<sup>733</sup>CARRIERE, Claude, "Hank Jones. *The Jazz Trio of Hank Jones*", *Jazzman*, janvier 1993, p. 18.

<sup>734</sup>S. n., "Roedelius, Capanni et Alesini. *Friendly game*", *Rock sound*, n° 3, janvier-février 1993, p. 82.

<sup>735</sup>Dans l'exemple tiré de *Best*, la phrase "*Eleven Teen* est co-produit par Ken Thomas, ingénieur qui a travaillé avec PIL, Bowie, Damned, Test Department, Psychic TV..." n'a, pour cette raison, pas été retenue. En revanche, la phrase suivante a été relevée, car si elle mentionne à nouveau l'ingénieur Ken Thomas, c'est en réalité aux sons qu'il a produits dans l'album qu'elle renvoie ("Entre les mains de cet alchimiste des manettes, l'aspect brut s'agrémente de bidouillages") par dérivation thématique ; les phrases suivantes ont été également retenues.

[album de Daniel Lavoie], sur lequel se trouvait sa chanson 'Ils s'aiment'<sup>736</sup> n'a pas été retenu au titre de description de la musique.

Fort voisin de ce cas se pose un problème délicat : que faire des énoncés où un compositeur décrit ses procédés compositionnels ? A l'épreuve du dépouillement, il est apparu plus opportun d'écarter ce type d'assertion, quand il portait sur les manipulations successives du matériau sonore et ne disait rien, directement, du résultat obtenu. Ainsi a-t-on écarté la séquence suivante : "Jacobs a par ailleurs restitué au drame sa structure originale"<sup>737</sup> ou encore ces propos de François Hadji-Lazaro : "J'avais composé sans penser concerts. Quand le groupe est arrivé, chacun a apporté sa touche, et j'ai ajouté des instruments acoustiques. Beaucoup de morceaux ont été complètement réarrangés"<sup>738</sup>. Le cas limite de cette restriction du relevé au domaine du sonore est la description d'une durée ("album live en deux volumes, avec les [chansons] courtes pour commencer et les longues pour terminer"<sup>739</sup>) : nous n'avons pas considéré ce type de rhèmes comme des rhèmes descriptifs de la musique.

Comme pour le thème, par ailleurs, le rhème devait se vouloir objectif, c'est-à-dire que l'énoncé devait pouvoir être confronté à son référent. Cela écartait les cas où la pièce musicale était décrite à travers les affects qu'elle avait provoqués - ou du moins était censée produire - chez l'auteur ou chez d'autres auditeurs : l'énoncé "'Massachusetts', qu'on écoute la larme à l'oeil, serré contre l'être aimé"<sup>740</sup> en est un bon exemple.

En somme, dans la pratique, le dépouillement consiste à repérer, au fil de la lecture, les thèmes suffisamment précis pour entrer dans les critères exposés plus haut ; il suffit alors d'examiner s'ils font l'objet d'une assertion qui leur associe un rhème non purement évaluatif, qui

---

<sup>736</sup>S. n., "Québec. Chansons", *Chorus*, n° 2, janvier-février-mars 1993, p. 188.

<sup>737</sup>JAY, Claude, "Monteverdi Claudio. 1567-1643. *Il Ritorno d'Ulisse in patria*", *Le Monde de la musique*, n° 162, janvier 1993, p. 97.

<sup>738</sup>LEON, Myriam, "Garçon Pigalle", *Best*, n° 294, janvier 1993, p. 10. Les mots soulignés par nous montrent que l'assertion ne porte pas sur la musique mais sur des actes passés qu'il n'appartient pas à l'auditeur de confronter à une écoute. La vérité ou la fausseté de ces assertions ne pourraient pas s'éprouver à travers une écoute de l'album évoqué.

<sup>739</sup>MEYER, Patrick Olivier, "Genesis. *The Way we walk. The shorts*", *Rock & folk*, n° 305, janvier 1993, p. 73 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>740</sup>*Platine*, n° 4, janvier-février-mars 1993, p. 9. Voir aussi *infra* les énoncés n° 24, 25, 27 et 28 du schéma n° 1, tiré de *Diapason*.

renvoie aux aspects sonores du référent et non aux affects de l'auditeur ni à des données telles que la formation, le nom des interprètes ou la durée. Pour que le fonctionnement du relevé soit parfaitement explicite, voici l'exemple de la sélection effectuée sur un article de *Diapason-Harmonie*<sup>741</sup> (schéma n° 1). En ce qui concerne le découpage du texte, toute association d'un thème à un rhème est comptabilisée comme un énoncé. Dans le cas où un thème reçoit plusieurs rhèmes, il y a donc autant d'énoncés que de rhèmes, les uns pouvant être considérés comme descriptifs et les autres non. Plus rarement, un même rhème est associé à plusieurs thèmes ainsi regroupés en un seul : il y a alors un seul énoncé descriptif (*cf.* l'énoncé 24 du schéma n° 1). Finalement, seuls douze énoncés dans l'article satisfont à tous ces critères : il y a donc bien dans ce choix de matériau une démarche restrictive efficace, qui rendra l'analyse de contenu possible sur plusieurs magazines.

Ce type d'analyse écarte des considérations qui relèvent purement de la grammaire du discours : il aurait été possible de dresser une liste, assez brève, des rhèmes descriptifs ou non susceptibles d'être combinés dans un article de la presse musicale. Ceux-ci se retrouvent, de façon intéressante, à l'identique dans tous les magazines (même si certains magazines semblent favoriser certains types de rhèmes). Bien que cette direction n'ait pas été traitée ici, elle confirme cependant le fait que ces publications traitent la musique de façon analogue, par conséquent que le corpus satisfait au critère d'homogénéité, malgré les divergences qu'induisent leurs champs événementiels distincts. A l'issue de cette opération de sélection, le corpus précis de la première enquête ("énoncés décrivant la musique") est établi. Aucun des treize magazines précédemment énumérés n'en est exclu, même s'ils sont inégalement représentés - point sur lequel nous reviendrons. La description de musique - ainsi comprise - est donc bel et bien un passage obligé de toute la presse musicale.

---

<sup>741</sup> TRAVERS, Roger-Claude, "Telemann. *Sonate en trio n° 76*. Rosenmüller. *Sonate en trio en mi mineur*. Corelli. *Sonate op. 2 n° 2*. Hasse. *Sonate en trio en ut majeur*. D. Gabrielli. *Balletto a tre*. Diabelli. *Trio*", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 167.

## Schéma n° 1. Exemple de relevé d'énoncés descriptifs

TRAVERS, Roger-Claude, "Telemann. *Sonate en trio* n° 76. Rosenmüller. *Sonate en trio en mi mineur*. Corelli. *Sonate op. 2* n° 2. Hasse. *Sonate en trio en ut majeur*. D. Gabrielli. *Balletto a tre*. Diabelli. *Trio*", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 167 (une reproduction de l'article entier, tel qu'il a été imprimé, figure en annexe).

Liste des énoncés de l'article : le thème est souligné et le rhème est en italiques. Après chaque énoncé est mentionné s'il a été "retenu" ou "écarté" du relevé, avec le motif de la décision. Les énoncés retenus figurent en gras, pour pouvoir être situés d'un seul coup d'oeil.

1. "Il y a parfois [...] des disques qui vous piègent" : écarté (le rhème renvoie aux affects de l'auteur).
2. "Le programme [...] n'est guère alléchant" : écarté ("alléchant" est purement évaluatif et de plus renvoie aux affects de l'auteur).
3. "**La combinaison instrumentale : deux violons et une guitare** [...]" : retenu (thème suffisamment précis, rhème renvoyant à un aspect sonore, celui de l'instrumentation).
4. "*bien approximative*" : écarté (le thème est le même que pour l'énoncé 3, et convient donc. Mais le rhème est purement évaluatif).
5. "dès les premières notes de Telemann le miracle se dessine" : écarté (le rhème est purement évaluatif).
6. "*Les réserves de style s'oublie* instantanément" : écarté (le rhème est purement évaluatif et porte sur les affects de l'auditeur).
7. "*La qualité du chant des deux Hölbling, Anna et Quido, est d'une merveilleuse séduction*" : écarté (le rhème est purement évaluatif).
8. "**Ces violons sont tellement complices**" : retenu (le thème est identifiable, le rhème suggère un aspect sonore, le mode est assertif).
9. "**ils ont une telle envie de faire partager une joie simple, saine, rayonnante**" : retenu (pour les mêmes raisons que l'énoncé précédent).
10. "*que l'on souscrit sans réserve*" : écarté (le thème n'est plus une partie de l'enregistrement mais l'auditeur ; le rhème renvoie à ses affects).
11. "**La guitare [...] accompagne avec une grande poésie**" : retenu pour les mêmes raisons que les énoncés 7 et 8.
12. "**Le Grave de Rosenmüller est tendre**" : retenu pour les mêmes raisons.
13. "*et pathétique à la fois*" : retenu pour les mêmes raisons.
14. "Voici des interprètes rêvés pour restituer l'Empfindsamkeit de C.P.E. Bach" : écarté (le rhème "rêvés" est purement évaluatif. A partir de "pour restituer" il n'est plus assertif, mais marque une pure possibilité, puisqu'aucune oeuvre de Carl Philip Emmanuel Bach ne figure dans l'enregistrement critiqué : le critique ne constate pas, il suppose).
15. "Le Hasse est tout aussi beau" : écarté (le rhème est purement évaluatif).
16. "***avec une entente hallucinante* des deux violons**" : retenu (le thème n'est pas entièrement donné dans l'énoncé, car il est dérivé de celui de l'énoncé 15 : il s'agit des "deux violons" [dans "le Hasse"] ; le rhème n'est que partiellement évaluatif : "hallucinant" est évaluatif, mais "entente" est descriptif, même s'il est en même temps mélioratif).
17. "***d'une précision métronomique* dans l'Allegro final**" : retenu (le thème est là aussi incomplètement formulé, à cause d'une dérivation supplémentaire : il s'agit des ["deux violons" du "Hasse"] "dans l'Allegro final" ; le rhème n'est pas purement mélioratif).
18. "Dans Corelli et Gabrielli, le style laisse certes à désirer" : écarté (le rhème est seulement une évaluation négative).
19. "mais l'intonation est attachante" : écarté (le thème, qui doit être complété par "Dans Corelli et Gabrielli", convient ; mais le rhème est purement évaluatif).
20. "***L'équilibre parfait, ils le trouvent enfin* dans Diabelli**" : retenu (grâce au mot "équilibre", le rhème n'est pas purement évaluatif).
21. "**La Marcia vigoureuse**" : retenu.
22. "l'Andante cantabile" : écarté (il n'y a pas véritablement de rhème, puisque l'adjectif "cantabile" fait en réalité partie du titre du mouvement, et appartient donc au thème).
23. "**le Scherzando fripon**" : retenu.
24. "*donnent envie de danser*" : écarté (le thème est formé des trois sujets successifs de la phrase et a donc un degré de précision suffisant, mais le rhème renvoie aux affects de l'auditeur).
25. "**le Menuetto de fondre**" : écarté (le rhème complet est "[donne envie] de fondre", ce qui renvoie aux affects de l'auditeur).

26. "et **le tonifiant *Allegro final***" : retenu.  
 27. "*de ne plus les quitter*" : écarté (le thème sous-entendu est le même que pour l'énoncé 24, il convient donc ; mais le thème - où "donne envie de" est sous-entendu - renvoie aux affects de l'auditeur).  
 28. "*de reprogrammer le lecteur [...]*" : écarté pour les mêmes raisons que l'énoncé précédent.

### 3. Conclusion : la première étape de l'enquête "énoncés décrivant la musique"

L'enquête "énoncés décrivant la musique" se fera en plusieurs étapes. Chacune d'elle consiste à proposer une série d'hypothèses, à procéder à l'analyse pour les valider, puis à établir le résultat. A partir du résultat, peuvent être construites de nouvelles hypothèses qui constituent la première phase de l'étape suivante. Ce procédé n'est rien d'autre qu'un va-et-vient entre hypothèses et dépouillement, tel que le décrit Laurence Bardin :

"Dans la pratique, les deux fonctions [fonction heuristique et fonction d'administration de la preuve] de l'analyse de contenu peuvent cohabiter de manière complémentaire. Cela se produit surtout lorsque l'analyste s'attaque à un domaine, ou à un type de messages peu 'débroussaillé', où font à la fois défaut la problématique de départ et les techniques à employer. Dans ce cas les deux fonctions interagissent, l'une renforçant l'autre. L'analyse 'à l'aveuglette' - appliquant de manière quasi aléatoire (par la méthode des essais et des erreurs) des procédures d'inventaire et de classement par exemple (les plus maniables au début) - peut faire surgir des hypothèses qui servent alors de guides, conduiront l'analyste à forger les techniques les plus adéquates à leur vérification. Alors que, par ailleurs, les analyses déjà orientées au départ par une problématique théorique pourront, en cours de route, 'inventer' de nouveaux instruments susceptibles à leur tour de favoriser de nouvelles interprétations. Ce qui explique que, lors de ces procédures de 'lectures systématiques' [...] il y ait très souvent passage incessant du corps théorique (hypothèses, résultats), qui s'enrichit ou se transforme progressivement, aux techniques (listes de catégories, grilles d'analyse, matrices, modèles) qui s'affinent petit à petit."<sup>742</sup>

#### 3.1. Les hypothèses

Dans l'enquête "énoncés décrivant la musique", le premier jeu d'hypothèses a un but d'"administration de la preuve"<sup>743</sup>. La première étape vise à valider les hypothèses qui ont présidé au choix de méthode, telles qu'elles apparaissent dans le précédent chapitre. Voici comment on peut les résumer.

---

<sup>742</sup>BARDIN, Laurence, *op. cit.*, p. 33-34. Voir aussi *ibid.*, p. 132 : "Ayant à sa disposition des résultats significatifs et fiables, l'analyste peut alors proposer des inférences et avancer des interprétations à propos des objectifs prévus ou concernant d'autres découvertes imprévues. D'autre part, les résultats acquis, la confrontation systématique avec le matériel, le type d'inférences obtenues peuvent servir de base à une autre analyse ordonnée autour de nouvelles dimensions théoriques ou pratiquée grâce à des techniques différentes."

<sup>743</sup>C'est la démarche par laquelle les hypothèses "feront appel à la méthode d'analyse systématique pour se voir vérifier dans le sens d'une confirmation ou d'une infirmation" (*ibid.*, p. 33). Elle s'oppose à la "fonction heuristique" ou exploratoire, dans laquelle il n'y a pas d'hypothèses déterminées à l'avance.

Si la description de musique est obligatoire, une hypothèse doit être également formulée quant à la nature de cette description. Elle doit être contrainte par le contexte particulier que constitue la presse musicale, celui de l'adresse au grand public (dont le journaliste n'est qu'un représentant particulièrement averti). Aussi cette description nécessaire doit-elle en même temps s'abstenir de se faire par le biais de termes techniques et d'un lexique rigoureux mais trop spécialisé pour être accessible au grand nombre. La première hypothèse est donc que le mode technique, qui comporte des prérequis impensables dans un magazine grand public, est minoritaire parmi les énoncés décrivant la musique.

La deuxième hypothèse se rapporte à la façon dont Jean-François Tétu présente la description. Selon lui, elle consiste en "l'homologation de deux ensembles lexicaux", à la façon d'un dictionnaire. Il précise cependant cette définition : la description dans un journal procéderait grâce à des métaphores et des comparaisons, là où un dictionnaire utilise des renvois<sup>744</sup>. La deuxième hypothèse porte donc sur la présence abondante de métaphores et de comparaisons dans notre corpus d'énoncés décrivant la musique. Elles devraient être le terrain d'élection de conventions arbitraires mais néanmoins puissantes, associant à certains types de pièces, des caractères aussi peu fondés en droit que ceux de tristesse ou de joie, dénoncés par Sourisse.

De plus, à partir des réflexions de Roland Barthes sur la description verbale des vêtements dans les journaux de mode, une troisième hypothèse peut être élaborée. Le corpus d'énoncés décrivant la musique devrait permettre de vérifier que la verbalisation entraîne les trois types d'interventions du locuteur observés par Roland Barthes<sup>745</sup> : tri et sélection parmi les données sonores, apport d'un savoir préalable du journaliste et application d'oppositions notionnelles non perceptibles sensoriellement.

Enfin ce premier dépouillement devrait permettre de vérifier la pertinence du corpus choisi (les énoncés décrivant la musique) par rapport à l'objectif général de l'enquête (comprendre les processus par lesquels la presse musicale opère des classements en musique). La quatrième et

---

<sup>744</sup>Cf. *supra*, p. 237-238.

<sup>745</sup>Cf. *supra*, p. 215-216.

dernière hypothèse de cette première étape est donc la suivante : les énoncés décrivant la musique participent d'une fonction générale de taxinomie et de répartition de la production musicale.

### 3.2. Les indices et les indicateurs

Une fois le corpus construit, l'objectif général de l'enquête et les hypothèses formulés, il reste, avant de procéder au dépouillement systématique et à l'analyse proprement dite, à convenir des indices et à fixer les indicateurs et les procédures de décompte :

"Si l'on considère les textes comme une manifestation portant des indices que l'analyse va faire parler, le travail préparatoire sera le choix de ceux-ci - en fonction des hypothèses si elles sont déterminées - et leur organisation systématique en indicateurs."<sup>746</sup>

Voici les indices choisis, qui seront toujours observés en fonction de l'indicateur de fréquence. Pour la première hypothèse sera observée la fréquence de rhèmes reposant sur des termes techniques (termes n'ayant de sens que dans le domaine musical ou revêtant dans ce domaine un sens différent de celui de la langue courante) ; pour la deuxième, la fréquence des énoncés usant de métaphores et de comparaisons ; pour la troisième, celle des énoncés où la pièce n'est pas dépeinte dans sa globalité mais en isolant un trait sonore particulier, de ceux qui dénotent l'apport d'un savoir du journaliste<sup>747</sup> et de ceux qui s'appuient sur des "concepts discrets [...] et non sur des objets physiquement complets"<sup>748</sup>, indécélables donc à partir de la seule écoute du matériau sonore. La quatrième hypothèse est pour l'instant laissée en suspens. Sa validation dépend en effet de l'ensemble des résultats du dépouillement. L'unité de décompte sera l'énoncé, comme cela a été montré dans le schéma n° 1. Il sera donc décompté un énoncé par rhème même dans les cas où celui-ci qualifie plusieurs thèmes et dans ceux où un même thème reçoit plusieurs rhèmes. Dans les

---

<sup>746</sup>BARDIN, Laurence, *op. cit.*, p. 130.

<sup>747</sup>C'est-à-dire ceux qui "livrent des informations que l'[enregistrement] livre mal ou ne livre pas du tout", pour paraphraser la formulation de Roland Barthes (*cf. supra*, p. 216).

<sup>748</sup>Tels sont les termes de Roland Barthes (*Système de la Mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 24).

cas d'énoncés emboîtés, c'est-à-dire ceux où un énoncé complet sert lui-même de thème ou de rhème dans un autre énoncé, chaque énoncé sera compté isolément.

# **Chapitre 9**

## **Les procédés descriptifs communs**

L'analyse du corpus révèle qu'il est globalement assez homogène. Ce fait est loin d'être négligeable. En effet, nous avons déjà constaté une homogénéité de la presse musicale dans la deuxième moitié du vingtième siècle, du point de vue du fonctionnement, du rôle social et de la présentation matérielle. Il était dès lors permis de supposer que cette homogénéité imprégnait tout son contenu. Or cela se vérifie ici non pas seulement pour ce contenu pris dans son ensemble, mais même, de façon tout à fait remarquable, pour une étroite parcelle : les énoncés décrivant la musique tels que nous les avons définis plus haut, c'est-à-dire le corpus de l'enquête proprement dit.

L'homogénéité du corpus apparaît tout d'abord du fait que tous les magazines comportent des énoncés décrivant la musique, dans des proportions variables (nous reviendrons sur le sens à donner à ces variations) mais dans tous les cas non négligeables. Cependant la ressemblance entre les magazines va plus loin : ce sont les procédés mêmes de la description qui se retrouvent de l'un à l'autre, d'une façon significative. Ces procédés sont au nombre de quatre. Le premier d'entre eux est ce que nous avons appelé la dérivation thématique : dans un article qui décrit l'enregistrement récent d'un interprète par exemple, le thème est au premier chef cet enregistrement dans son ensemble. Mais les rhèmes descriptifs sont souvent associés à des thèmes plus restreints, considérés comme faisant partie du thème premier : celui-ci est donc supposé pouvoir se décomposer en éléments plus petits que lui, qui font à leur tour l'objet de la description. Ainsi, le scripteur est-il amené à consacrer des énoncés descriptifs à un extrait désigné et nommé de l'enregistrement (une chanson, un titre, un mouvement), à l'un des interprètes qui y interviennent ou à un autre aspect de l'ensemble.

Les trois autres procédés descriptifs concernent le type de rhèmes associés aux thèmes. Ils sont parfois "sonores non comparatifs", c'est-à-dire qu'ils désignent au sens propre un caractère du son et cela sans mentionner de ressemblance ni de différence avec d'autres productions musicales existantes. Ils peuvent aussi être "sonores comparatifs", quand précisément ils se servent pour décrire le son d'un rapprochement avec d'autres réalités musicales. Ce deuxième type de rhèmes peut prendre deux aspects : il rapporte le thème soit à une autre production singulière (un artiste, une oeuvre), soit à une production collective (un ensemble d'oeuvres se ressemblant entre elles). Les

premiers seront appelés ici "rhèmes comparatifs restreints", les seconds, "rhèmes comparatifs larges". Enfin les rhèmes peuvent être "non sonores". Nous entendons par là qu'ils décrivent le son alors que leur sens premier n'est pas adéquat pour cela. Il se constitue alors un détournement de sens : ce sont des rhèmes figurés<sup>749</sup>.

Cette ressemblance entre des magazines à première vue divers demande réflexion : existe-t-il un discours critique commun, transcendant - voire transgressant - les frontières catégorielles qui organisent les périodiques étudiés, et atténuant la portée de ces subdivisions ? Ce discours critique commun diffère peut-être de celui qu'aurait un musicien non journaliste, qu'il soit auditeur ou praticien. Il y aurait donc là une spécificité qui doit être prise en compte dans l'évaluation des résultats de cette étude. Ceux que nous obtiendrons seront propres à la presse, avec ses caractéristiques singulières ; et les classements de la musique tels qu'elle les effectue ne sont pas nécessairement partagés par tous. Nous avons dit pourquoi, malgré cela, ils peuvent être considérés comme influents et significatifs<sup>750</sup>. Mais nous trouvons ici un indice de plus qu'ils ne sont pas pour autant l'expression immédiate - ni le reflet - d'une conception française de la musique.

### 1. La déconstruction de l'objet

Le fait que tous les magazines utilisent des procédés de dérivation thématique permet de valider une partie de la troisième hypothèse. Rappelons que, selon celle-ci, la description de musique se fait à travers un tri et une sélection parmi les données sonores, un apport de savoir préalable par le journaliste et une application d'oppositions notionnelles non perceptibles sensoriellement. Or la dérivation thématique est précisément une opération de sélection, voire de tri - pour reprendre les termes de la première partie de l'hypothèse : elle résout en effet la difficulté qu'il y a à rendre compte exhaustivement d'un objet au moyen du langage. Cette difficulté n'est pas propre au musical : c'est à propos des vêtements que Roland Barthes en avait fait l'analyse. Il s'agit

---

<sup>749</sup>Une observation assez semblable avait déjà été faite par un chercheur de l'I.F.P., dans le cadre d'un mémoire de maîtrise portant sur les magazines consacrés au jazz. Cf. BOQUE, Joël, *Sémiologie de la presse magazine jazz en France. Jazz hot, Jazzman, Jazz magazine*, maîtrise, Institut Français de Presse, Paris II, 1995, p. 76-81. Joël Boqué distingue lui aussi trois "procédés de description" dans les magazine de son corpus : la "description technique", la "métaphore" et la "référence".

<sup>750</sup>Cf. *supra*, p. 166-169.

en réalité d'un obstacle linguistique : c'est l'opération de référer elle-même qui est à la fois délicate et indispensable à tout énoncé non fictif. La dérivation thématique permet donc de référer à des unités plus petites que l'objet décrit et de donner l'illusion que la description d'un certain nombre de ses parties équivaut à la présentation du tout. Aussi cette subdivision du thème, ou dérivation thématique, nous permet-elle d'aller beaucoup plus loin que la simple validation de la première partie de la troisième hypothèse. Elle permet d'entrevoir comment, même inconsciemment, le scripteur se représente l'enregistrement ou le concert qu'il décrit, de cerner comment il l'articule, de quelle façon il pressent qu'il est construit. Ce que l'étude des dérivations thématiques dans la description de musique révèle est donc une construction théorique (bien que non théorisée) des pièces musicales.

Or la dérivation thématique est à peu près identique d'un magazine à l'autre. Elle repose très largement sur un découpage d'ordre simplement chronologique. Le journaliste décrit ainsi l'une des oeuvres interprétées en concert ou l'une des plages d'un enregistrement. D'une certaine façon, la chanson ou le mouvement, du point de vue du déroulement chronologique de la musique apparaissent donc comme la plus petite unité analysable : il est très rare que soit thématiquement à des fins descriptives un passage de la chanson ou du mouvement (le retour d'un thème musical, le refrain, l'introduction, etc.).

Mais il arrive aussi que le découpage thématique procède autrement : au lieu d'être diachronique, il peut se faire selon un axe synchronique. Le plus souvent, il s'agit d'articuler la pièce musicale en une superposition d'interprètes ou d'instruments dont chacun peut être caractérisé isolément des autres. Ainsi, dans un opéra, thématise-t-on successivement les différents solistes, le chef, l'orchestre, les chœurs ; dans une chanson, on décrit l'un après l'autre la voix et l'accompagnement puis, dans bien des cas, on détaille celui-ci en cuivres, chœurs, guitare(s) et section rythmique. En revanche, les thèmes dérivés concernant un élément du matériau compositionnel sont parmi les moins employés. L'harmonie, le matériau mélodique, le rythme ne sont qu'exceptionnellement thématiquement : ils ne sont donc ni caractérisés séparément ni considérés comme l'un des aspects isolables d'une composition.

L'image que donnent les journalistes des entités sonores qu'ils décrivent, à travers la dérivation thématique, est donc celle d'un assemblage de morceaux ou de plages enregistrées successifs, qui sont elles-mêmes une superposition de sons correspondant à la diversité des interprètes tels qu'ils se présenteraient sur scène. En somme, cette image s'accorde avec l'expérience sensorielle la plus immédiate que l'on puisse avoir de la musique. L'unité chronologique correspond au moment où les musiciens s'arrêtent de jouer, ou encore à une plage d'enregistrement ; de même, pour découper dans la masse sonore des ensembles distincts mais simultanés, c'est l'existence physique de l'instrumentiste qui sert de repère (ou la répartition des instrumentistes par groupes, également perceptibles matériellement, tels que choristes ou section de cuivres), et non des entités théoriques distinguant par exemple la structure formelle du matériau harmonique, ou les choix de registres de l'organisation des valeurs rythmiques. Une telle présentation de la musique, comme une espèce d'empilement feuilleté d'instruments ou d'instrumentistes, correspond en outre à la pratique de l'enregistrement multipiste, qui superpose successivement les différentes strates d'une composition (rythmique, voix, détails de l'arrangement)<sup>751</sup>. Elle évoque également la création de musique assistée par ordinateur : un logiciel séquenceur (Cubase par exemple) affiche à l'écran la musique sous la forme d'une superposition de bandes horizontales isolées les unes des autres.

Les dérivations thématiques renseignent aussi sur l'échelle à laquelle se fait la description. Le journaliste ne descend pas au-dessous d'une certaine taille d'objet, en termes de durée, mais aussi de détail : par exemple, il caractérise souvent le jeu d'un des instrumentistes, mais nuance rarement cette description en fonction du mode de jeu, du registre, du tempo, du caractère de la musique interprétée. Mais il n'embrasse pas non plus un ensemble trop important, ce qu'il évite précisément grâce à la dérivation thématique. Il y a donc une espèce de norme concernant la taille - et surtout la durée - de ce qui est descriptible dans un magazine musical : pour utiliser une image tirée des arts graphiques, il est un "grain" qui convient à cette activité, situé entre les deux extrêmes de la précision et du flou. Il ne faut cependant pas aller trop rapidement aux conclusions, ni considérer

---

<sup>751</sup>Dans son autobiographie, George Martin - producteur des Beatles - utilise l'expression "*layering the cake*" (faire le gâteau couche après couche) pour expliquer ce qu'est l'enregistrement multipiste (cf. MARTIN, George, HORNSBY, Jeremy, *All you need is ears*, New York, Saint Martin's Press, 1979, p. 141).

que cela exprime une incapacité, de la part du journaliste ou du lecteur, ni même un calcul conscient et cynique concernant la force de persuasion de telle ou telle rhétorique. Il peut aussi bien s'agir d'une habitude instituée, d'une convention<sup>752</sup>, aussi complexe dans ses causes que celle des choix de présentation matérielle dont nous avons tenté plus haut de donner une explication<sup>753</sup>.

Enfin, l'observation des procédés de dérivation thématique telle qu'elle se produit dans les magazines du corpus permet d'entrevoir un fait qui sera longuement étudié dans ces pages : même si elle se fait de façon assez homogène sur l'ensemble du relevé, il existe en son sein quelques variantes significatives. En effet, les ressemblances entre thèmes dérivés sont bien plus fortes entre certains magazines : par exemple, dans *Rock & folk*, *Best* et *Rock sound*, il est très fréquent de voir thématisé instrument par instrument - ou section par section - l'effectif employé pour un titre. Dans *Chorus*, cela est fort rare, et la thématisation dérivée concerne plutôt le couple qui oppose voix d'un côté et accompagnement (pris dans son ensemble) de l'autre. On observe le même type de ressemblances entre les dérivations proposées par *Le Monde de la musique* et celles de *Diapason-Harmonie*, ou entre celles de *Jazz magazine*, de *Jazzman* et de *Jazz hot*. L'étude du corpus laisse donc voir un regroupement de journaux en grands ensembles, qui reproduisent l'organisation des catégories de musique. En d'autres termes, il y aurait une façon de décrire la musique distincte pour chacune de ces catégories (jazz, rock, chanson) sur lesquelles s'articulent les magazines. Dans le cas de la dérivation thématique, une telle observation peut ne pas paraître très concluante : n'est-il pas obligatoire - donc peu significatif - qu'un magazine traitant de chanson thématise la voix et qu'un autre, consacré à la musique savante, décrive la prestation du chef d'orchestre, personnage qui n'existe guère ailleurs que dans ce répertoire ? Nous nous contentons donc ici de ce constat, et éprouverons à travers la suite de l'enquête si ces regroupements de magazines restent valables également pour d'autres aspects de la description moins reliés aux contraintes immédiates du contexte. Cet éclaircissement pourra être apporté par l'étude des rhèmes, qui constitue l'autre face de l'examen des descriptions de musique dans les magazines. Elle sera menée en trois étapes,

---

<sup>752</sup>Cf. *supra*, introduction, p. 19 et la note 41.

<sup>753</sup>Cf. *supra*, p. 81 *sqq.*

correspondant aux trois types de rhèmes existants : les rhèmes sonores comparatifs, les rhèmes sonores non comparatifs et les rhème non sonores.

## 2. La rareté du vocabulaire technique

La première catégorie est celle des rhèmes sonores non comparatifs. Cela inclut d'abord les quatre paramètres principaux du son (durée, timbre, intensité, hauteur) - avec cette particularité que les rhèmes portant sur le timbre ont été à leur tour répartis en deux groupes : ceux qui décrivaient seulement une couleur sonore (son acoustique, amplifié, saturé, rauque, nasillard, etc.) et ceux qui notaient un fait d'instrumentation renvoyant à la couleur sonore ainsi obtenue (présence de guitare, d'harmonica, de piano, de synthétiseur, etc.). Les rhèmes sonores non comparatifs comportent ensuite les notations de matériau ou de forme, qui mettent en jeu au moins deux de ces paramètres (accords, arpèges, caractère mélodique ou rythmique, présence de nappes, de tenues, d'ostinatos) ; enfin les caractères abstraits (simplicité, originalité, précision, unité, diversité, etc.).

L'enquête révèle une grande constance dans l'emploi de ce type de rhèmes à travers l'ensemble du corpus. Relativement peu abondants, ils se présentent en outre à peu près toujours de la même façon : le plus souvent, ils notent un fait d'instrumentation ou notent un caractère abstrait. Ce dernier est fréquemment l'originalité ou la nouveauté (tout ce qui suggère que le référent ne ressemble à rien que l'on ait déjà entendu) ; il peut être, au contraire, la reproduction d'un modèle ou la banalité (tout ce qui suggère que le référent ressemble à d'autres déjà entendus) ; ou encore la diversité, l'unité (ainsi que la cohérence, la cohésion ou l'homogénéité), la simplicité (et, plus rarement la complexité) ; enfin la conformité (tout rhème notant que le référent est conforme à certaines règles). Les rhèmes sonores les moins nombreux sont au contraire ceux qui mentionnent l'un des paramètres du son (hauteur, durée, timbre, intensité) ou une combinaison de ces différents paramètres (une forme, un procédé d'harmonisation, d'écriture ou d'arrangement, un type de déclamation ou un mode de jeu).

Or ces deux derniers types de rhèmes sont ceux qui demandent le plus de compétences musicales techniques, qu'elles soient celles du destinataire de l'énoncé ou celles de son destinataire.

Qu'ils s'avèrent minoritaires par rapport aux deux autres procédés rhématiques<sup>754</sup> permet de valider la première de nos hypothèses<sup>755</sup> : le mode technique est bel et bien minoritaire parmi les énoncés décrivant la musique, car il comporte des prérequis impensables dans un magazine grand public. Dès lors on comprend que, lorsque il est employé, il s'agisse des aspects les plus perceptibles à l'oreille ou de ceux qui demandent le moindre approfondissement théorique : la reconnaissance d'un timbre instrumental, la perception globale d'un caractère tel que la diversité ou la banalité, demandent certes une expérience de l'écoute musicale, mais non pas une formation. Sont en revanche pratiquement exclus les faits sonores dont la perception requiert une compétence particulière ou une activité analytique (structure, enchaînements harmoniques récurrents, techniques d'enregistrement ou de studio).

Cela est d'autant plus vrai que le vocabulaire technique, même dans les cas où il est malgré tout employé, fait l'objet d'un usage très particulier : les mots du registre technique ne sont pas utilisés dans leur sens premier. Celui-ci est détourné et le mot mis à la place d'un autre. En voici quelques exemples, volontairement choisis à travers des magazines divers, afin de bien montrer que cette particularité s'étend elle aussi à l'ensemble du corpus.

Jean-Claude Hulot mentionne à propos des *Métamorphoses* de Richard Strauss pour orchestre à cordes "la chaleur des mélismes straussiens" (d3905)<sup>756</sup>, alors que le terme de "mélismes" désigne en principe un "groupe de notes chanté sur une même syllabe du texte"<sup>757</sup>, ce qui réserve son emploi à la musique vocale. Lorsque Christian Tarting écrit "consonant avec le trait spirituel"

---

<sup>754</sup>Nous nous autorisons ici un néologisme formé sur "rhème", par analogie avec "thématique", formé sur "thème". Il permettra en effet quelques allègements de formulation.

<sup>755</sup>Cf. *supra*, p. 268.

<sup>756</sup>Nous emploierons ce type d'abréviation pour désigner les énoncés descriptifs du relevé : la lettre initiale désigne le magazine, le nombre qui la suit indique le numéro d'ordre de l'énoncé dans le relevé. Ici, il s'agit donc du 3905ème énoncé descriptif relevé dans le numéro de janvier 1993 de *Diapason-Harmonie*. On trouvera en annexe les tables de correspondance entre numéro d'énoncé et page pour chacun des treize magazines, ainsi que le rappel du code des lettres, qui est le suivant : b pour *Best*, c pour *Chorus*, d pour *Diapason-Harmonie*, hf pour *Hard force*, hr pour *Hard rock magazine*, jh pour *Jazz hot*, jmg pour *Jazz magazine*, jmn pour *Jazzman*, m pour *Le Monde de la musique*, o pour *Opéra international*, rf pour *Rock & folk*, rs pour *Rock sound*, u pour *UP*.

Notons également que dans chacun des exemples qui vont suivre, nous soulignerons le mot sur lequel nous voulons attirer l'attention.

<sup>757</sup>Université d'Oxford, ARNOLD, Denis, dir., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, traduit par Marie-Stella Paris, Paris, Editions Robert Laffont, 1988 (*The New Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, 1983), tome II, p. 107.

(jmg35), il faut comprendre "en accord avec le trait spirituel" (il s'agit de l'esprit de Satie, inspirateur du disque *Sept tableaux phoniques Erik Satie*). Le mot "consonant" est ici détourné de son acception musicale. Le procédé peut confiner au jeu de mot, comme dans cette formule de Michel Trihoreau : "un disque coloré, mais avec plus que la couleur : la nuance" (c160) ; il est parfois extrêmement désinvolte et fait contresens, peut-être volontairement : "Ces consommateurs de passages grind [...] retombent à chaque fois (et comme par miracle !) tous ensemble dans le même tempo" (hr223). Que penser enfin du mot "cadence" dans "les méandres des cadences et des percussions électroniques" (rs1029) ? Qu'on le prenne au sens harmonique ou au sens rythmique (un équivalent de "tempo"), le sens reste obscur. Il faut sans doute penser qu'il a été placé là pour ses sonorités plus que pour sa signification.

Ce détournement du sens est effectué pour des raisons difficiles à cerner avec une absolue certitude : elles peuvent aller de la simple négligence à la recherche d'une sonorité verbale satisfaisante ou à la valeur de suggestion rattachée au mot en question. Dans ce dernier cas, il se produit cet "effet de résonance" dont fait mention Georges Molinié, à propos de la présence d'un registre<sup>758</sup> lexical particulier dans un texte : selon lui, la connotation de registre peut, dans un texte littéraire, être plus importante que la dénotation, qui n'est pas supposée être comprise du lecteur. Ce phénomène est aussi connu des linguistes comme "effet par évocation de milieu"<sup>759</sup>.

Aussi rare qu'il soit, l'emploi de ce type de rhèmes présente cependant une particularité instructive dans notre corpus. En effet, dans tous les magazines étudiés se rencontre, au détour d'un énoncé descriptif, le recours à des formules empruntées à l'étude des musiques savantes, souvent d'origine italienne : nous avons déjà relevé le terme "tempo" - quoiqu'à contre-emploi - dans *Hard rock magazine*. Mais cela n'est pas un cas isolé : *a cappella* (c479) ou *mezzo soprano* (rs1130) se rencontrent à propos d'enregistrements dont le lien au répertoire savant et au contexte ordinaire de

---

<sup>758</sup>Le registre est l'ensemble du vocabulaire d'un domaine particulier (MOLINIE, Georges, *Éléments de stylistique*, Paris, P.U.F., 2/1991 (1/1986), p. 23).

<sup>759</sup>"L'emploi 'actuel' d'un mot évoque ses emplois précédents, et par là même des contextes précédents : surtout quand ces derniers se laissent systématiser d'une quelconque manière. De là, dans le discours quotidien, ce que Bally a appelé l'effet par évocation de milieu : certains mots ou constructions syntaxiques sont perçus comme désignant le milieu dans lequel ils sont particulièrement fréquents ; ainsi des mots ou tournures argotiques, 'poétiques', etc." (DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 328).

ces formules est à peu près inexistant. L'inverse n'est pas vrai : ni *Le Monde de la musique*, ni *Diapason-Harmonie*, ni *Opéra international* n'usent de termes tels que "bpm" (*beats per minute*) pour "tempo", ou "*feeling*" pour "expressivité". L'étude du vocabulaire technique dans la description de musique montre donc un ascendant du répertoire savant sur les autres domaines et, parallèlement, du vocabulaire théorique qui lui est associé.

La relative maigreur du lexique technique dans le corpus a pour corollaire l'omniprésence des procédés comparatifs et figurés. Peut-être alors faut-il y voir une stratégie par laquelle les journalistes contournent l'"interdit" du technique afin de produire, malgré tout, une description efficace de la musique qu'ils ont écoutée. Ces deux espèces de rhèmes leur permettent en effet de faire part d'une expérience sensorielle complexe à quelqu'un qui ne l'a pas partagée et dont ils refusent de solliciter les éventuelles compétences musicales, si ce n'est celles que peut faire acquérir l'écoute elle-même. Cela est incontestable du moins dans le cas des rhèmes sonores comparatifs : rien n'est plus parlant en effet pour le lecteur que d'apprendre qu'un morceau ou qu'une interprétation, qu'il ne connaît pas, ressemblent à d'autres morceaux ou interprétations qu'il a pu déjà entendre.

### 3. Le quadrillage comparatif

Nous considérons comme rhème sonore comparatif tout rhème qui assigne au thème une ressemblance ou une différence - que le journaliste peut moduler et nuancer à l'infini - avec d'autres pièces musicales. Partant de ce principe, les rhèmes sonores comparatifs peuvent prendre des formes diverses. Ils consistent parfois à comparer le thème de l'énoncé à une autre production musicale singulière. Nous entendons par là qu'ils utilisent comme comparant un seul musicien - ou un seul ensemble constitué de musiciens, par exemple un groupe, un quatuor, un orchestre - ou une seule oeuvre (ou encore une chanson, un album). Ce comparant est nommément désigné dans l'énoncé, même si ce nom peut être déformé par la formation d'adjectifs (stonien, mahlérien) ou par un jeu de mots (zizipotes pour ZZ Top). Afin de faciliter le décompte, dans ces derniers cas, nous avons ramené ces formules diverses à une seule, celle du nom de l'artiste ou groupe d'artistes.

Mais le comparant peut être collectif. L'énoncé rapporte alors le thème à un ensemble de productions musicales censées être connues du lecteur. Cette conception englobe, dans notre corpus, deux types de rhèmes : d'une part ceux qui situent le thème par rapport à un courant musical (expressionnisme, *country*, *funk*) ou à une forme (romance, musique de chambre), d'autre part ceux qui utilisent aux mêmes fins l'évocation d'une période ou d'une zone géographique (années soixante, médiéval, orientalisant). Ces trois procédés peuvent paraître très différents les uns des autres. Il n'en reste pas moins que l'opération logique sur laquelle ils reposent et la démarche qu'ils impliquent, de la part de l'auteur comme de celle du lecteur, est la même : dans tous les cas, la production musicale à décrire se voit rapportée à des entités musicales collectives. De même, il peut sembler abusif de parler ici de comparaison : dire qu'une chanson est stonienne revient bien à la "comparer" aux chansons des Rolling Stones. Mais ce n'est pas tout à fait le cas lorsque l'on dit qu'un quatuor est composé de façon symphonique ou qu'un album nouveau est "*grunge*". Nous avons donc volontairement ici étendu le sens du mot "comparaison" : il faut entendre par là toute opération descriptive par laquelle une pièce musicale est rapportée à une autre ou à un ensemble d'autres, que ce rapport soit celui de ressemblance et de différence, ou qu'il soit d'inclusion et d'exclusion.

Les rhèmes sonores comparatifs sont présents dans l'ensemble du corpus, dans une proportion variable. Ils sont donc l'une des caractéristiques générales de la description de musique dans les magazines. Cela permet de valider l'une des hypothèses formulées avant l'enquête. Nous avons postulé, en effet, en nous appuyant sur la réflexion de Roland Barthes dans *Système de la Mode*, que la description de musique reposerait sur l'apport d'un savoir préalable du journaliste. La configuration de la première famille de rhèmes, celle des rhèmes sonores non comparatifs, dans le corpus allait apparemment à l'encontre de cette hypothèse : pour la plupart, ils n'exigeaient qu'un savoir musical très rudimentaire, et de plus, dans les quelques cas où les journalistes avaient recours à un vocabulaire technique élaboré, celui-ci semblait utilisé de façon approximative, dans le but de connoter le technique plus que dans celui de dénoter un fait musical précis. Or l'abondance des rhèmes sonores comparatifs contredit ce premier résultat : comparer suppose la connaissance du comparant, et celui-ci est extrêmement abondant et divers, puisqu'il englobe des connaissances de

détail (une chanson, une oeuvre, un interprète), des connaissances synthétiques (les caractéristiques sonores d'un courant, d'une forme) et la capacité à replacer toutes ces productions musicales dans un contexte historique (quand le comparant est une période) et géographique (quand il est un lieu). Il y a donc là étalage d'une véritable érudition, même si celle-ci est moins formelle et abstraite que sensorielle et cumulative. Il s'agit, pourrait-on dire, d'un savoir qui se constitue moins en compréhension qu'en extension, par la quantité d'écoutes de pièces musicales diverses et nombreuses. Peut-être aussi ce savoir apporté consiste-t-il moins en une maîtrise réflexive qu'en la constitution d'une mémoire.

Il a en tout cas une particularité tout à fait remarquable : celle de s'organiser en un ensemble de repères - les productions musicales antérieures connues - par rapport auxquels sont situées les productions musicales nouvelles. Or c'est là que réside tout l'intérêt de ces rhèmes comparatifs pour la suite de notre étude. Les oeuvres - et les ensembles d'oeuvres - qui servent ainsi de jalons sont en effet, nécessairement, connues des journalistes (et la récurrence de certaines d'entre elles à travers le corpus est dès lors significative), mais aussi supposées connues du lecteur : elles relèvent donc d'un savoir collectif et partagé. Mais il y a plus : c'est leur valeur qui, de façon implicite, est supposée faire l'objet d'un consensus, puisqu'il arrive qu'elles soient maniées comme un comparant mélioratif ou, plus rarement, comme un comparant péjoratif. L'étude de ces comparants permet donc de comprendre non seulement quelles oeuvres ont acquis une notoriété, mais encore d'évaluer cette notoriété quantitativement, par l'observation du nombre de récurrences, et surtout qualitativement, par la perception des nuances mélioratives et péjoratives qui s'y trouvent rattachées.

#### 4. La figuration

La troisième famille de rhèmes est celle des rhèmes non sonores<sup>760</sup>. Dans de nombreux cas, le rhème que l'énoncé descriptif associe au thème n'est en principe pas compatible avec celui-ci. Cela se produit quand le sens premier du rhème n'est pas applicable à une entité sonore, pour des raisons

---

<sup>760</sup>Ce ne sont pas pour autant des rhèmes exclus du relevé : ils renvoient bien à la dimension sonore de la pièce décrite puisque ce qu'ils disent ne peut se formuler que d'après une écoute de la pièce et pour rendre compte de ce qui a été entendu. C'est en revanche la façon de formuler ce compte rendu qui sort du domaine du son.

diverses. Le rhème peut ainsi présupposer que le thème est une personne morale : "l'exécution du contemplatif *In a Landscape*, pour piano" (d1)<sup>761</sup> ou "des chansons [...] au tempérament rebelle explosif" (u183). Il peut encore impliquer la nature physiologique ou organique de ce thème : une interprétation aura l'air de "ne garder que la chair [de la chanson]" (jmn478), ou un chanteur retrouve "la colonne vertébrale de [ses] chansons" (c455). Il peut aussi requérir pour thème un objet matériel et palpable : "les compositions un rien fragiles" (rf275) ou "un répertoire dont les aspérités" (jmg504). Il peut également appartenir à un domaine sensoriel non sonore, qu'il soit olfactif, gustatif ou visuel<sup>762</sup> : ce sont "l'atmosphère terriblement sombre ou crépusculaire [...] du premier 'Allegro non troppo' et du scherzo" (m1696 et m1697), un album où "cohabitent des couleurs" (rs52), des "senteurs un peu lourdes [de *Samson et Dalila*]" (o901) ou des "choeurs de miel" (b214). Le rhème peut enfin contenir une conception implicite du musical, conception qui implique de la part du journaliste qu'il rend compte d'autre chose que d'une simple expérience sensorielle. La musique est ainsi présentée comme le support et le véhicule d'une émotion (le corpus compte beaucoup de rhèmes du type "une musique émotive", ou "un moment d'émotion intense"), comme un discours ou un raisonnement ("à la thèse [succède] l'antithèse", jmn245 ; "les chansons [...] ne se perdent jamais dans la démonstration inutile", rf349), comme un acte visant un but (le rhème "efficace" est omniprésent dans le relevé). Nous faisons donc entrer dans la catégorie des rhèmes non sonores d'une part les rhèmes qui sont purement et simplement incompatibles avec l'idée d'un matériau sonore, mais aussi, d'autre part, ceux qui, bien que compatibles avec celle-ci, l'élargissent cependant en lui conférant une autre dimension (logique, psychologique ou pragmatique), qui dépasse l'aspect sensoriel auditif sans pour autant le contredire. Si tous ces rhèmes peuvent être regroupés sous l'appellation de "rhèmes non sonores", cela vient donc de ce qu'ils présentent des sèmes non

---

<sup>761</sup>C'est nous qui soulignons ; pour l'abréviation qui identifie l'énoncé, cf. *supra*, chapitre 9, note 8.

<sup>762</sup>L'article de Catherine Portevin sur la critique musicale ("Le Langage de la critique musicale", *Revue internationale de musique française*, n° 17, juin 1985, p. 101-108) apporte des résultats assez semblables à ceux-ci : elle classe en effet les adjectifs et qualificatifs appliqués aux oeuvres musicales en catégories dont plusieurs ressemblent à celles que nous présentons ici. La présente recherche permet d'observer que ces domaines sémantiques dépassent largement le cadre des adjectifs, d'une part. Mais d'autre part et surtout que ce procédé de caractérisation s'étend à l'ensemble de la presse musicale. Elle a de plus pour ambition de proposer une interprétation de ce phénomène.

pertinents<sup>763</sup> eu égard au thème qu'ils décrivent : mais, dans le premier cas, il s'agit de sèmes absolument incompatibles, dans le second, de sèmes dont la compatibilité n'est pas incontestable.

En présentant les choses ainsi, nous empruntons la notion de "sème" à des théories sémantiques sur lesquelles il faut apporter ici quelques précisions. Dans toutes les descriptions mentionnées plus haut, se produit un phénomène rhétorique reposant sur l'extension d'un sens premier<sup>764</sup> : les rhèmes cités en exemples ne sauraient être compris à la lettre. Cette déformation du sens est appelée, en rhétorique classique, trope figuré ("trope" désigne le détournement du sens, "figuré" précise que ce détournement relève du choix du scripteur et non d'une lacune de la langue).

"[...] il y a dans les mots un *sens primitif* et un *sens tropologique*, et [...] le *sens tropologique* est, ou *figuré*, ou purement *extensif*, selon que la nouvelle signification à laquelle il est dû, a été donnée au mot librement et comme par jeu, ou qu'elle en est devenue une signification forcée, habituelle, et à-peu-près aussi *propre* que la signification primitive."<sup>765</sup>

Mais ce que la rhétorique étudie dans les tropes est alors le rapport entre deux sens<sup>766</sup>, le sens premier du trope et son sens détourné. Il s'agit donc de montrer ce qui rend possible l'association de ces deux sens, ce qui les rapproche : le rapport noté est toujours une proximité, qui peut prendre trois formes différentes pour les "tropes en un seul mot".

"[...] de combien de manières différentes les Tropes en un seul mot ont-ils lieu ? Ils ont lieu par un rapport entre la première idée attachée au mot, et l'idée nouvelle qu'on y attache, et ils ont lieu d'autant de manières différentes que le rapport lui-même peut varier [...]. Or ces rapports se réduisent aux trois suivants : Rapport de *corrélation*, ou, si l'on aime mieux, de *correspondance* ; rapport de *connexion*, et rapport de *ressemblance*."<sup>767</sup>

---

<sup>763</sup>Nous empruntons cette formule à Bernard Dupriez (*Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984, p. 412) dans sa définition du sens propre et du sens figuré : "Fontanier appelle sens tropologique ou figuré celui qui résulte d'un emploi particulier où plusieurs sèmes deviennent non pertinents, en sorte que l'on quitte, mais volontairement, le sens propre du terme." Ce n'est bien sûr pas Fontanier qui emploie cette expression, issue de la tradition sémantique postérieure à Saussure (les travaux de Pierre Fontanier ont été publiés entre 1821 et 1830).

<sup>764</sup>Le sens premier est parfois appelé, selon les auteurs, "sens linguistique" pour "sens présent dans toute utilisation du mot et faisant sa définition même" (DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 325) ; "sens principal" (*ibid.*, p. 327) ; "sens fondamental" car "hors de tout contexte" (Empson, cité *ibid.*, p. 330), "concept ancien [...] redéfini par Bloomfield comme 'ce qui viendrait à l'esprit en premier lieu si le contexte ne jouait aucun rôle'" (DUPRIEZ, Bernard, *op. cit.*, p. 409) ; "sens littéral" (FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 57). Nous ne souhaitons pas entrer dans un débat sur ce point, qui n'a guère d'incidence ici. Il nous suffit en effet de constater que certains contextes exigent de modifier le signifié attaché aux mots employés.

<sup>765</sup>FONTANIER, Pierre, *op. cit.*, p. 75.

<sup>766</sup>"Sens" est le mot employé par Fontanier, là où la linguistique, depuis Saussure, userait du mot "signifié".

<sup>767</sup>FONTANIER, Pierre, *op. cit.*, p. 77. En ce qui concerne les tropes en plusieurs mots, ce rapport prend trois autres formes, celles de la fiction, de la réflexion ou de l'opposition (*ibid.*, p. 109).

Si l'on reprend l'exemple des "choeurs de miel" (b214) cité plus haut, c'est le mot "miel" qui n'a pas ici son sens littéral. Il en revêt donc un second, figuré et détourné par le choix du journaliste (il y a bien trope figuratif). L'"idée nouvelle" qui est ainsi "attachée au mot" est celle d'une grande douceur à l'ouïe. Le rapport entre cette nouvelle idée et la première est de ressemblance, ce qui rattache le présent trope figuré à l'ensemble des métaphores (en effet, la "douceur auditive" est remplacée par le "signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue [celle du miel], qui [...] tient à la première par [...] une certaine conformité ou analogie [douceur, suavité, plaisir, analogues, quoique transposés dans le domaine gustatif]"<sup>768</sup>). Ce qu'une telle analyse souligne est bien la ressemblance entre le sens propre et le sens figuré du mot "miel".

Mais il est, dans la présente recherche, plus intéressant d'insister au contraire sur la distance qui sépare les deux sens, c'est-à-dire de préciser ce qui constitue le détournement, plutôt que ce qui le permet. Un tel point de vue est possible en utilisant l'analyse sémique<sup>769</sup> : celle-ci cherche à décrire le contenu sémantique des mots comme une combinaison de plusieurs unités de sens appelées sèmes<sup>770</sup>. Il est vrai que cette description du signifié d'un mot comme "paquet de sèmes" pose des problèmes qui n'ont jamais été résolus<sup>771</sup> et que cette direction semble délaissée par la sémantique plus récente<sup>772</sup>. Pour inaboutie qu'elle soit, une telle conception présente cependant quelques acquis, qui sont ici fort utiles : en considérant le signifié comme une combinaison de

---

<sup>768</sup>Nous citons ici la définition de la métaphore par Pierre Fontanier, *ibid.*, p. 99.

<sup>769</sup>Un aperçu synthétique de l'analyse sémique, de ses apports et de ses limites, figure dans DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 339-343. Une synthèse récente en est proposée dans NYCKEES, Vincent, *La Sémantique*, Paris, Editions Belin, 1998, p. 205-237.

<sup>770</sup>C'est là l'usage français : "Hjelmslev, qui appelle figure tout élément linguistique qui n'est ni un signifiant ni un signifié, appelle les unités sémantiques minimales des figures du contenu. Les linguistes français parlent souvent, avec Pottier et Greimas, de sèmes. Le terme anglais le plus fréquent est **semantic feature (trait sémantique)**." (DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 339). Le sème est, par convention noté entre deux crochets obliques (//) (DUPRIEZ, Bernard, *op. cit.*, p. 82). Il se distingue du mot car le sème est une unité de signifié à laquelle ne correspond pas de signifiant.

<sup>771</sup>Ces problèmes concernent en particulier la détermination des sèmes (par la méthode de permutation), les relations entre sèmes d'un même mot (simple addition ou configuration hiérarchisée et réglée) et leur dépendance à l'égard des unités linguistiques (lexèmes, syntagmes, suites de syntagmes) (*cf.* DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 339-343 ; voir aussi l'approche du sémiologue B. Pottier, résumée dans DUPRIEZ, Bernard, *op. cit.*, p. 409).

<sup>772</sup>Les approches de Paul Laurendeau ("De la 'déformabilité' des notions en discours", *Langage et société*, n° 82, décembre 1997, p. 27-47) ou de Claude Chabrol (*Discours du travail social et pragmatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994), par exemple, préfèrent, à l'étude d'un sens figé par le dictionnaire (ou "linguistique") celui que les mots prennent une fois mis en oeuvre dans des énoncés et même dans des échanges, généralement oraux. C'est dans ce cadre que les glissements de sens d'un mot sont observés. Ils sont alors considérés comme le résultat d'une négociation entre les locuteurs, opérée au fil de ses récurrences dans l'échange.

sèmes, elle permet d'appréhender le rapport entre sens propre et sens figuré non plus comme une ressemblance mais comme une différence - étant bien entendu que, de par sa nature analogique, il est ces deux choses à la fois. L'analyse sémique donne ainsi un moyen de mesurer et de spécifier la distance qui s'établit entre les deux signifiés, le signifié premier du mot tropé (ou de la suite de mots tropée) et son signifié second, figuré. Elle propose de voir le sens figuré comme l'oblitération de sèmes primaires au profit de sèmes secondaires :

"L'analyse sémique précisera la notion de figure en montrant que le changement de signifiant lexical entraîne dans le signifié un changement de dénotation, et pas seulement de connotation, pour un référent (objet extra-linguistique) inchangé. Le lexème, qui ne désigne le référent que par un de ses sèmes secondaires, présente à titre gracieux tous ses sèmes essentiels."<sup>773</sup>

Dans le cas des "choeurs de miel" déjà analysés, voici donc ce qu'apporte l'analyse sémique : au lieu d'un signifiant lexical approprié, tel que "sonorités plaisantes" [des choeurs], le texte opère un changement de signifiant et propose [choeurs] "de miel". Le référent est le même, à savoir la douceur des choeurs. Le nouveau lexème ("miel") "ne désigne le référent que par un de ses sèmes secondaires" (/douceur/ est un sème secondaire du mot miel, au contraire de sèmes essentiels tels que /comestible/ ou /sucré/). Cependant, il "présente à titre gracieux ses sèmes essentiels", c'est-à-dire qu'il attribue aux choeurs en question, malgré le paradoxe que cela constitue, les dénotations du /sucré/, du /comestible/ ou de la /friandise/. Si l'on peut dire que les rhèmes de ce genre sont non sonores, cela n'est vrai que dans la partie "essentielle" (pour reprendre le terme de Dupriez) de leur signifié, cependant que leur partie secondaire, compatible avec un référent sonore, autorise leur emploi figuré dans un énoncé décrivant la musique. Il importe de prendre conscience que l'écart entre les deux signifiés réside dans cette partie essentielle du mot figuré, décomposition du signifié que l'analyse sémique a bien mise en évidence.

Dans les rhèmes non sonores, le rapport entre signifié premier et signifié dérivé prend donc bien à la fois l'aspect d'une similitude et celui d'une divergence irréductible. La /douceur/ rapproche les deux signifiés, cependant que les deux sèmes incompatibles /gustative/ (sème exprimé mais non valide) et /auditive/ (sème valide mais non exprimé) maintiennent entre eux une distance infranchissable. Cette distance est le point commun à tous les rhèmes non sonores donnés plus haut

---

<sup>773</sup>DUPRIEZ, Bernard, *op. cit.*, p. 412.

en exemple, même si, nous l'avons dit, l'incompatibilité est tantôt absolue tantôt seulement relative (dépendant de la conception que le lecteur a de la musique).

C'est pourquoi, dans l'enquête "énoncés décrivant la musique", menée ici, l'attention s'est portée sur les rhèmes figurés dans la mesure, précisément, où ils s'écartaient du tour non figuré. Ce qui a fait l'objet d'une réflexion est donc la distance qui séparait le rhème présent dans le relevé de celui - non exprimé - auquel il se substituait. Par conséquent, les rhèmes non sonores ont été relevés et classés en fonction de ce qui, en eux, empêchait ou gênait la compatibilité avec le thème dans sa dimension sonore, et non en fonction de la caractéristique sonore à laquelle ils renvoyaient en fait. Ainsi, pour reprendre les exemples donnés plus haut, le rhème "contemplatif" a été regroupé avec les autres rhèmes évoquant le calme (donnée psychologique) et non avec les autres rhèmes suggérant la lenteur (donnée pouvant caractériser la pulsation musicale). De même, "tempérament rebelle" a été rapporté à l'idée d'agressivité, "fragiles" à celle de faiblesse, et ainsi de suite. Quand il n'y avait pas véritable incompatibilité mais seulement présupposé, c'est également cette donnée présupposée qui était prise en compte, qu'il s'agisse d'énergie, de rigueur, d'émotion ou d'autres qualifications semblables.

Cette attention portée à la partie divergente du signifié figuré rejoint la notion d'isotopie négative, construite par Greimas. Il y a isotopie d'un texte quand celui-ci réfère de façon récurrente à "un même lieu" (sens étymologique de *l'iso-topia*)<sup>774</sup> : l'isotopie est donc un "réseau sémantique marqué par des redondances sémiques dans un texte"<sup>775</sup>. Il est intéressant d'observer ce qui se produit en matière d'isotopie quand un texte a recours à des tropes figurés, puisqu'il y a alors deux référents. Ainsi, dans le cas des choeurs "de miel", le référent (objet extra-linguistique) du miel s'ajoute au référent de la douceur des sonorités du choeur. Le premier appartient à une isotopie que l'on appellera "négative", le second, celui qui est effectivement désigné par le texte, participant au contraire d'une isotopie dite "positive" :

"L'isotopie d'un texte est le domaine de réalité auquel renvoient les différentes parties de ce texte. Dans le cas de l'image littéraire, l'isotopie est complexe. L'albatros de Baudelaire renvoie à un oiseau et au poète qui y est 'semblable'. [...] Le thème [comprendre 'le comparé'], étant normalement le vrai

<sup>774</sup>Cf. DUPRIEZ, Bernard, *op. cit.*, p. 268.

<sup>775</sup>MOLINIE, Georges, *op. cit.*, p. 24.

point en question, est considéré comme isotopie 'positive', le phore [ou comparant], parce qu'il est à prendre 'au figuré', comme isotopie 'négative'.<sup>776</sup>

Ce qui importe à la présente enquête est donc d'observer les isotopies négatives et de voir, par exemple, si le texte où l'on rencontre l'énoncé "choeurs de miel" propose d'autres rhèmes figurés référant au domaine du culinaire ou du sucré. S'ils ne se trouvent pas dans le même texte, il conviendra de les rechercher dans un ensemble plus large : dans les autres articles du même journaliste, ou du même magazine, ou de tout autre ensemble. De cette façon en effet, ce que l'analyse constaterait ne serait plus un fait isolé (la substitution du mot "miel" au mot douceur, l'association, par là, des sèmes /sucré/ et /comestible/ à une pièce de musique donnée) mais un fait récurrent et d'autant plus significatif : la présence redondante - l'isotopie - du comestible, du sucré, ou encore du culinaire, du poisseux, de la gourmandise, au sein du corpus.

Pour en finir avec la technique d'étude qui a été appliquée ici aux rhèmes non sonores, précisons que le marquage de la redondance des sèmes non compatibles - en d'autres termes, le marquage des isotopies négatives - demandait à procéder à un regroupement des rhèmes non sonores observés dans le relevé, au moyen de désignations ou d'étiquettes<sup>777</sup>. Or ces termes ayant fonction d'étiquette ne sont pas nécessairement des mots présents dans le relevé : il s'agit, selon les termes de Georges Molinié, d'"archilexèmes", c'est-à-dire de "lexies-types" occurrentes ou non, marquant le réseau considéré<sup>778</sup>.

Pourquoi avoir préféré l'étude des isotopies négatives à celle des isotopies positives ? Parce que ce choix d'analyse permettait seul de prendre en considération ce qui fait la spécificité de ces rhèmes figurés : c'est bien la partie contestable ou incompatible du signifié qui fonde la figuration. Mais en outre, cette déformation ou distorsion du sens est la plus porteuse de résultats compte tenu du questionnement qui guide notre enquête. Car ce qui est affirmé à travers cette torsion du sens, ce n'est pas seulement sa possibilité, son intelligibilité et sa logique aux yeux du journaliste : c'est bien, dans des textes destinés à être reçus, et même bien reçus - puisque achetés - du grand public, que de

---

<sup>776</sup>DUPRIEZ, Bernard, *op. cit.*, p. 244.

<sup>777</sup>Cf. en annexe les tableaux qui rendent compte des principales isotopies négatives présentes parmi les rhèmes non sonores de chaque magazine.

<sup>778</sup>MOLINIÉ, Georges, *op. cit.*, p. 24. Ajoutons à ces détails de procédure que, comme la plupart des rhèmes comportent plusieurs mots, un rhème pouvait renvoyer à plus d'une isotopie.

telles torsions sont également admissibles et compréhensibles par les lecteurs. Si donc, dans ces rhèmes, il se rencontre une incompatibilité absolue ou relative du rhème exprimé avec le rhème valide, cette incompatibilité est toute théorique. Dans la pratique, et bien que le journaliste joue avec cette contradiction, il s'y superpose une validité réelle : le rhème choisi et exprimé dans son article est aussi, paradoxalement, pleinement valide, même si le domaine de cette validité est limité au cadre de diffusion que constitue la presse musicale, au groupe de ses destinataires et de ses destinataires.

Cette validité, certes limitée, mais effective et incontournable, est ce qui fait toute la valeur de ces rhèmes non sonores pour répondre à la question que nous nous posons. Car ce qui se produit dans leur cas, est l'association indue de deux signifiés - "indue" au sens courant mais aussi en un sens presque étymologique : elle "n'est pas due", n'est pas nécessaire, elle est donc en quelque sorte gratuite. Mais elle est aussi, il n'en faut pas douter, partagée ; et pour cette raison elle ne peut être purement et simplement niée. Or ce qui est associé par là au domaine sensoriel de la musique est un ensemble fourmillant et nuancé de données non sensorielles, ou plutôt non auditives : le corpus présente de nombreuses transpositions sensorielles (vue, goût, odorat - le parfum de la musique est évoqué par exemple en m2026 et m2027). En revanche, les causes essentielles de l'effet musical ne sont pas mentionnées, puisque la description des sons et de leurs paramètres acoustiques est rarement faite. Les journalistes cherchent à rendre compte non de ces causes mais de leurs effets, précisément : ils se font auditeurs de substitution, moins érigés en professeurs qu'en expérimentateurs de l'écoute. Ce faisant, ils présupposent qu'ils ont les mêmes réactions - et, pour décrire celles-ci, les mêmes mots - que leurs lecteurs ; que quand ils disent d'une musique qu'elle est "douloureuse" ou "vigoureuse" (pour prendre des rhèmes non sonores particulièrement fréquents dans l'ensemble du corpus), les lecteurs se feront de la musique décrite l'idée que les journalistes s'en sont faite eux-mêmes. Cette façon de faire vise donc à l'efficacité de la communication. Mais l'inconvénient qui en découle est la faible validité de ces rhèmes : ils ne peuvent être reçus de façon adéquate qu'à condition que journalistes et lecteurs aient effectivement les mêmes façons de comprendre les déformations de sens appliquées aux rhèmes non sonores.

Encore une fois, comme les thèmes dérivés et les rhèmes sonores comparatifs, les énoncés descriptifs laissent ici entrevoir une construction du musical proposée par les magazines du corpus. Mais des trois types de construction ainsi présents dans le corpus, celui-ci est sans doute le plus captivant : car l'édifice est ici clairement extra-musical - tout au moins extra-auditif. Et la conception de la musique qui se révèle par ce biais déploie, de façon parfaitement perceptible à l'analyse, un ensemble de présupposés et d'associations dont l'usage et la pertinence sont établis par la nature même des textes qui la véhiculent. En somme, le relevé fonctionne dans ce cas comme un gisement d'"idées reçues", en tous les sens que l'on peut imaginer de donner à cette formule.

## 5. Les métaphores et les comparaisons

L'étude des rhèmes non sonores ouvre encore une autre perspective. Une caractéristique frappante de ces rhèmes dans notre corpus est leur extrême abondance : ils sont toujours les plus nombreux de tous les procédés rhématiques employés. Ce fait permet-il de valider la deuxième des hypothèses de départ de l'enquête ? Selon celle-ci, et en conséquence des observations de Jean-François Tétu portant sur la presse quotidienne, les énoncés décrivant la musique devraient comporter d'abondantes métaphores et comparaisons. Précisons ce que désignent ces deux termes, avant d'éprouver l'hypothèse à travers notre relevé. Les deux termes de "comparaison" et de "métaphore" désignent des procédés assez différents. Il y a comparaison lorsque l'on "rapproche deux entités quelconques du même ordre, au regard d'une même action, d'une même qualité, etc."<sup>779</sup>. Les comparaisons existent donc sous la forme simple ("malin comme son père") aussi bien que sous la forme figurée ("malin comme un singe")<sup>780</sup>. En conséquence de quoi, elles se distribuent de façon dispersée dans les rhèmes tels que nous les avons classés pour les besoins de notre étude : dans notre relevé, les rhèmes sonores comparatifs du premier type (comparaison à une entité musicale singulière) relèvent en général de la comparaison simple<sup>781</sup>, mais beaucoup des rhèmes non sonores sont également des comparaisons, figurées, cette fois.

<sup>779</sup> DUPRIEZ, Bernard, *op. cit.*, p. 121.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

<sup>781</sup> Mais parfois aussi de la métaphore, selon la façon dont la phrase se construit syntaxiquement. Cf. *infra*, p. 297, l'énoncé rs307.

Quant aux métaphores, elles sont toujours un trope figuré. Elles ne se distinguent de la comparaison figurée que par des caractères syntaxiques :

"A la différence de la comparaison, [le] phore [de la métaphore] est mêlé syntaxiquement au reste de la phrase, où se trouve habituellement l'énoncé du [comparé]<sup>782</sup>.

Ex. : *Tristes bars, boîtes de nuit où si vainement d'ordinaire les noctambules éperonnent la bête fourbue et rétive de l'espérance.*

(Cl. Mauriac, *Toutes les femmes sont fatales*, p. 183).<sup>783</sup>

Comme l'exemple fourni ici le montre bien, cette particularité syntaxique de la métaphore tend à la rendre plus hermétique que la comparaison, puisque le comparé est élidé (ici la formulation complète, comparative, serait : "[...] où si vainement d'ordinaire les noctambules [tentent de faire renaître l'espérance, comme on] éperon[ne] [une] bête fourbue et rétive"). De ce fait, même une "comparaison simple", une fois transformée syntaxiquement en métaphore, devient figurée : la comparaison "malin comme son père", une fois devenue la métaphore "c'est tout à fait son père", ne peut plus être interprétée au sens propre. Introduire la métaphore c'est, simultanément, introduire la figuration. Systématique dans la métaphore, la figuration y est souvent plus libre, puisque le comparé est laissé à la perspicacité du lecteur et que, par conséquent, son lien avec le phore n'a pas à être précisé et ne contraint pas le scripteur. Voilà probablement pourquoi on a pu la décrire ainsi :

"C'est le plus élaboré des tropes [...], car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur."<sup>784</sup>

Là encore, dans notre corpus, les métaphores sont dispersées parmi deux types de rhèmes : elles peuvent figurer parmi les rhèmes sonores ou non sonores, selon que le phore, ou comparant, est sonore ou non. Par exemple la métaphore "Danny Whitten [...], un Keith Richard californien" (rs307) est répertoriée parmi les énoncés à rhème sonore comparatif, alors qu'une autre métaphore, une ligne plus haut, "Danny Whitten [...], crasseux" (rs305) - où "crasseux" dépeint le jeu du

---

<sup>782</sup>L'auteur emploie ici le mot "thème". Nous le remplaçons par celui de comparé, qui est, selon ce même auteur, synonyme dans ce cas, afin d'éviter la confusion avec les thèmes ou référents faisant l'objet des énoncés décrivant la musique.

<sup>783</sup>DUPRIEZ, Bernard, *op. cit.*, p. 286.

<sup>784</sup>*Ibid.*

guitariste et non son état d'hygiène<sup>785</sup> - voit son rhème bien évidemment classé parmi les rhèmes non sonores, ou rhèmes figurés.

Quoi qu'il en soit, et même si les catégories de rhèmes retenues ici ne recourent pas les catégories rhétoriques de la comparaison et de la métaphore<sup>786</sup>, leur abondance, aussi bien parmi les rhèmes sonores comparatifs que parmi les rhèmes non sonores, est indéniable. Le très grand nombre, constant dans tous les magazines, de rhèmes non sonores, qui sont des rhèmes figurés, favorise cette multiplication : la voie de la métaphore et de la comparaison figurée est largement ouverte dans ce contexte où le trope figuré est le procédé descriptif majoritaire. Remarquons enfin comment Dupriez souligne, dans la définition que nous venons de citer, l'aspect "personnel" de la métaphore<sup>787</sup> : ce point ne nous paraît pas certain en ce qui concerne la presse musicale et ses métaphores descriptives. Rien ne prouve en effet que chaque journaliste invente des métaphores "personnelles" à chaque fois qu'il a recours à ce procédé, banal dans les magazines étudiés. Il appartient donc à la suite de cette étude de montrer si les métaphores changent selon les textes, selon les signataires ou si, au contraire, elles se retrouvent de l'un à l'autre, et dans ce cas, quelle logique régit ce partage de figures.

## 6. Les oppositions notionnelles

L'existence des rhèmes non sonores permet également de reprendre et de valider une partie de la troisième hypothèse présidant à cette étape de l'enquête<sup>788</sup>. Celle-ci postulait que la description de musique avait les mêmes caractéristiques que la description de vêtements dans les journaux de mode étudiés par Roland Barthes. Nous avons déjà vu ce qu'il en était du tri et de la sélection de

---

<sup>785</sup>La phrase complète est la suivante : "C'est en tout cas le prétexte à un duo de guitares qui résume tout : d'un côté Danny Whitten, quintessentiellement rythmique, crasseux mais concis dans ses riffs d'anthologie, un Keith Richard californien ; de l'autre Neil [Young], à la maestria presque confuse, compensant par une intensité proche de la déflagration ses déficiences techniques..." (DUPUY, Gilles, "Neil Young. La chevauchée fantastique", *Rock sound*, n° 3, janvier-février 1993, p. 37).

<sup>786</sup>Il ne pouvait en être autrement. Les distinctions entre comparaisons et métaphores reposent sur des critères linguistiques et syntaxiques. Nous avons montré dans notre chapitre 7 (*cf. supra*, p. 216 *sqq.*) pourquoi nous préférons nous en tenir à des concepts (thèmes et rhèmes) issus de l'analyse de discours, pragmatiques, donc.

<sup>787</sup>*Cf. supra*, p. 297.

<sup>788</sup>*Cf. supra*, p. 269.

données par le journaliste, ainsi que de l'apport de savoir que constitue la description. Qu'en est-il du dernier point, à savoir l'application d'oppositions notionnelles non perceptibles sensoriellement ?

Roland Barthes notait cet aspect de la description en deux temps : tout d'abord il insistait sur la capacité d'abstraction du langage, qui "permet de manier des concepts discrets (*la blancheur, la souplesse, le velouté*), et non des objets physiquement complets"<sup>789</sup>. Puis il montrait comment cette capacité permettait aux descriptions de vêtements de mettre en place un "système d'oppositions fonctionnelles (par exemple *fantaisie/classique*), que le vêtement réel ou photographié ne peut manifester de façon aussi claire"<sup>790</sup>. Le premier de ces deux faits est à notre sens, pour la description, à la fois un handicap (elle diffère nécessairement, à cause de son caractère abstrait, de son référent) et un instrument : elle isole en les nommant des caractères partiels mais réels et pertinents inscrits dans le référent, procédant en effet, au sens plein et étymologique, à une "abstraction". Le relevé d'énoncés décrivant la musique permet de retrouver ces deux spécificités de la description : dans tous les magazines, figurent en abondance des rhèmes reposant sur l'"abstraction" d'un caractère donné. Cela se produit, nous l'avons vu, dans les rhèmes sonores non comparatifs, dont une des espèces les plus représentées est celle, précisément, des caractères abstraits. Les plus fréquents parmi ceux-ci sont l'originalité (ou plus précisément le renouvellement), la banalité (ou, de façon moins péjorative, le caractère de reproduction d'un modèle préexistant), la diversité et l'homogénéité. La présence de couples de notions opposées est évidente ici et confirme l'hypothèse en question.

Mais c'est aussi dans les rhèmes non sonores que les remarques de Roland Barthes trouvent leur confirmation : ils présentent en effet ce que cet auteur appelle des "oppositions fonctionnelles" - et que nous aimons mieux, dans la mesure où un vocabulaire structuraliste ne se justifie pas ici<sup>791</sup> - nommer "oppositions notionnelles". Ainsi les isotopies se présentent-elles généralement deux à deux : l'excitation par exemple voisine dans un même magazine avec le calme, la placidité, voire

---

<sup>789</sup>BARTHES, Roland, *Système de la Mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 24.

<sup>790</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>791</sup>Notre corpus ne fonctionne pas comme un système de significations autonome : il n'est donc pas une "structure" au sens structuraliste de ce mot. Car il n'est à notre avis ni un système (il faudrait pour cela que chaque magazine soit en interaction avec tous les autres), ni autonome (puisque le sens que prennent les énoncés étudiés est soumis à des contraintes externes, entre autres celles du contexte social et économique).

l'asthénie. De même, le malade côtoie le sain, la gaieté la douleur, ou l'amitié la haine. La seule nuance à apporter à ce constat est que ces couples sont en général déséquilibrés, l'un des pôles étant largement plus représenté que l'autre.

## 7. Les amalgames et les panachages

Les rhèmes descriptifs du corpus ne se rangent pas toujours aisément dans l'un des trois types que nous venons de définir : ils appartiennent souvent simultanément à deux d'entre eux. Ils peuvent, par exemple, à la fois présenter des sèmes non pertinents - ce qui les range parmi les rhèmes non sonores - et faire référence à une technique, à un courant ou à un artiste. Et ces ambiguïtés se produisent principalement de deux façons : soit par une combinaison de mots qui renvoient chacun à l'une de ces techniques descriptives (ce que nous appellerons "panachage"), soit par l'emploi d'un mot qui est par lui-même ambigu (procédé qui sera dans la suite nommé "amalgame"). Le panachage est un simple procédé d'accumulation de lexèmes, très clair dans un rhème comme "orné de magnifiques interventions orantes des bois" (m1624) - où "orantes" est une notation non sonore, "bois" une indication d'instrumentation ; ou dans un énoncé comme "la boue grunge du premier album 'Bleach'" (hf74), où le rhème est à la fois non sonore ("boue") et comparatif large ("grunge").

Quant aux amalgames, le rhème "acide", fréquent dans *Best*, en est un bon exemple. Ce mot semble noter, au premier abord, un caractère agressif (agressivité gustative), puisque l'acidité est, dans la langue courante, quelque chose qui "attaque" la langue. Il ne faut cependant pas s'en tenir à cette première impression. L'emploi de ce rhème repose en réalité dans *Best* sur un double sens. D'une part, il évoque les drogues que l'on a appelé "acides", dont la plus fameuse est le L.S.D. Le rhème "acide" renvoie donc beaucoup moins à l'agressivité qu'aux hallucinations provoquées par la drogue : de ce fait, "musique acide" n'entre pas dans l'isotopie de l'agressivité, mais se rapproche de celle de l'hypnose, par exemple. Il n'en est pas moins, en ce sens, un rhème non sonore. Mais d'autre part, "acide" renvoie également à ce qui fut appelé *acid rock* à la fin des années soixante<sup>792</sup> - par

---

<sup>792</sup>Par exemple le groupe Quicksilver Messenger Service, à San Francisco.

allusion également au L.S.D. - est devient ainsi un rhème comparatif large : c'est ce que nous appelons amalgame, un même rhème ménageant une ambiguïté qui le fait appartenir à deux catégories à la fois, ici à celle des rhèmes non sonores en même temps qu'à celle des rhèmes sonores comparatifs larges. Le même phénomène se produit pour des rhèmes tels que "métallique", "lourd", "bruyant", qui appartiennent à l'ensemble des rhèmes non sonores, mais qui cependant renvoient aussi à des courants musicaux (le *heavy metal*, la *noisy pop*). D'autres types de rhèmes peuvent être amalgamées en un même mot. Par exemple, un rhème sonore non comparatif est en même temps un rhème non sonore dans ces lignes d'André Tubeuf :

"[...] Mme Gruberova [...] chante Violetta aussi magiquement bien qu'on peut l'espérer (la ligne supérieure, l'archet à la corde, la plasticité incomparable du souffle et du timbre, la vocalise, le suraigu, - l'intonation aussi, qui est celle d'un violon) [...]."<sup>793</sup>

Le rhème "l'archet à la corde" (d3358), s'il était appliqué à un violoniste par exemple, serait un rhème sonore non comparatif, et noterait une caractéristique du jeu (l'archet pressant beaucoup sur la corde) en même temps que le son qui en découle (très "timbré", c'est-à-dire riche en harmoniques). Ici, l'existence de sèmes non pertinents (il n'existe pas d'archet et s'il y a bel et bien une corde, ce n'est que par jeu de mots sur la locution "cordes vocales") fait de ce rhème un rhème non sonore. L'amalgame estompe donc dans ce deuxième exemple la frontière entre rhèmes sonores non comparatifs et rhèmes non sonores.

Ces confusions ménagées et volontaires entre types de rhèmes présentent toutes les combinaisons possibles, et dépassent le seul cadre des rhèmes. Elles peuvent par exemple concerner le descriptif et le non descriptif. Il est parfois difficile de décider si un énoncé entre ou non dans les critères que nous avons fixés et nous avons été amenée à trancher des cas délicats. Ainsi, nous avons considéré que "gracieux" n'était pas purement normatif, et entré dans le corpus. En revanche, "charmant" a été écarté. Les mêmes hésitations ont dû être surmontées pour les autres critères, ceux qui excluent les affects de l'auditeur ou les données ne concernant pas la nature sonore de la pièce décrite. Dans d'autres cas, c'était la frontière entre dérivation thématique et rhème qui se faisait floue, surtout dans le cas d'une énumération d'instruments : le journaliste donnait-il des

---

<sup>793</sup>TUBEUF, André, "Verdi. *La Traviata*", *Diapason-Harmonie*, n°389, janvier 1993, p. 148.

indications sur l'instrumentation de la pièce ou procédait-il à une dérivation thématique systématique ? Dans chacun de ces cas, il fallait choisir une solution nette là où le journaliste avait au contraire ménagé souplesse et ambiguïté. D'innombrables règles de détail ont donc été façonnées pour trancher ces cas douteux, de façon à ce que la répartition des énoncés dans les différents types reste la même du début à la fin du dépouillement.

Or cette ambiguïté générale des énoncés descriptifs dans la presse musicale est certainement significative. En effet, amalgames et panachages renforcent les liens entre les aspects sensoriels, les aspects musicaux en un sens élargi, et les aspects indubitablement extra-musicaux des descriptions de musique. Nous avons déjà établi que par l'emploi de rhèmes non sonores, les journalistes créaient des associations conventionnelles entre ce qui est sensoriel et ce qui ne l'est pas. Mais ces associations sont encore bien plus étroites et efficaces quand elles se produisent au sein d'un même rhème. De façon très concrète alors, le sonore et le non sonore, réunis en un même rhème, et parfois en un même mot, ne font qu'un.

## 8. Bilan

La première étape de l'enquête "énoncés décrivant la musique" permet donc de vérifier la justesse des trois hypothèses qu'elle visait à valider : tout d'abord, le mode technique de description, usant de termes ayant en musique un sens particulier (ou n'ayant de sens qu'en musique) est effectivement restreint quantitativement, et qualitativement réduit à ses possibilités les plus rudimentaires. Ensuite, l'usage de métaphores et de comparaisons est bel et bien omniprésent dans les énoncés décrivant la musique. Enfin les trois parties de la troisième hypothèse se sont également confirmées, l'une après l'autre : il est vrai que la description de musique entraîne de la part des journalistes les trois types d'intervention observés par Roland Barthes dans *Système de la Mode*, à savoir un tri et une sélection parmi les données, l'apport d'un savoir préalable du journaliste, enfin l'application au donné d'oppositions notionnelles non perceptibles sensoriellement.

Par ailleurs, cette première étape permet aussi de dépasser les hypothèses de départ, et cela sur deux points. Tout d'abord, les énoncés décrivant la musique permettent de repérer, de décrire et

d'analyser une construction de la musique, c'est-à-dire une conception présupposée de ce qu'est la musique. Etant donné le cadre particulier dans lequel elle s'élabore, celui de la presse magazine destinée au grand public, cette construction apparaît comme l'expression d'un consensus possible ralliant scripteurs et lecteurs. Les thèmes et les rhèmes sont les indices révélateurs qui permettent de la dévoiler. L'analyse permet de trouver sa trace et ses contours à la fois dans les dérivations thématiques, qui montrent comment, aux yeux du scripteur, le morceau décrit peut se démonter et s'articuler ; dans les rhèmes sonores comparatifs, qui informent sur l'horizon des productions singulières ou collectives auxquelles le scripteur tend à se référer, donc sur l'ensemble d'oeuvres et de courants qui selon lui constituent la musique ; enfin dans les rhèmes non sonores, qui trahissent cette fois à quelles réalités non purement auditives et même, souvent, absolument non musicales, les scripteurs ont tendance à associer les pièces musicales dont ils cherchent à rendre compte dans leurs descriptions.

#### 8.1. La construction en extension et la construction en compréhension

Cette construction de la musique prend principalement deux aspects. Le premier confirme la conception du journalisme musical que nous avons développée plus haut<sup>794</sup> : la musique est construite, dans le corpus, comme un ensemble jalonné où le journaliste assigne à la pièce musicale décrite sa juste place. Les rhèmes sonores comparatifs aussi bien que les rhèmes non sonores en effet constituent bien un repère (au sens géométrique), et la description consiste à situer le thème au sein de ce repère, où elle lui attribue, en quelque sorte, des coordonnées ; les entités musicales de référence (pour les rhèmes comparatifs) et les sèmes incompatibles (pour les rhèmes figurés) sont donc révélateurs de la perspective adoptée par l'auteur des énoncés, perspective dans laquelle il décide de replacer la musique qu'il décrit. Il est, de ce fait, possible de dire que, d'une façon générale, les énoncés descriptifs organisent un ensemble de points de repère par rapport auxquels sont situées les nouvelles productions musicales. Or d'une part les récurrences, à savoir les points de repère les plus employés, sont de ce fait extrêmement significatifs de la culture partagée et des

---

<sup>794</sup>Cf. *supra*, p. 209-211.

valeurs hiérarchiques du journaliste et de son lecteur supposé : ces repères sonores constituent un espace balisé qui est la musique possible du journaliste, négociée en fonction de ce qu'il pense être la musique possible de son lecteur. L'existence éventuelle de plusieurs repères divergents constituerait en ce sens une explication (mais non pas une justification, à notre sens), de l'expression "les musiques". D'autre part, l'emploi des comparants non musicaux, qui est également un espace balisé - au moyen de repères non sonores - est lui aussi une construction négociée, relativement consensuelle, de ce qu'est la musique, mais cette fois sur un plan fantasmatique, échappant à la relative vérifiabilité du sensoriel : ce qui se dessine à travers ces balisages d'un autre ordre, ce sont plutôt un arbitraire partagé, des conventions ou des idées reçues, et non plus des connaissances communes et une culture sensorielle collective<sup>795</sup>. Cette technique particulière de description est non seulement présente dans tout le corpus, mais elle y est quantitativement dominante : elle fait de la musique quelque chose comme un espace jalonné, ce pour quoi nous dirons qu'elle définit la musique "en extension".

Le deuxième aspect que peut prendre cette conception sous-jacente de la musique est celui d'une théorie, active et investie dans le discours, quoique non formulée et nous l'appellerons construction "en compréhension". Celle-ci transparait d'une part dans la dérivation thématique, qui constitue un paramétrage sauvage et non réflexif de ce qui fait une pièce musicale ; d'autre part dans une partie des rhèmes non sonores, celle où les mots figurés ne sont pas incompatibles mais présupposent seulement une certaine définition de ce qu'est le musical, en dehors de ses aspects sensoriels. Ces deux aspects de la construction - en extension et en compréhension - se compliquent d'un ensemble de nuances, aussi bien du point de vue quantitatif que du point de vue qualitatif. D'une part certaines références et certaines théories sont plus représentées que d'autres, parce qu'elles ocurrent plus souvent dans les énoncés relevés ; d'autre part les unes comme les autres peuvent se voir attribuer un caractère mélioratif ou un caractère péjoratif.

---

<sup>795</sup>Par la formule de "culture sensorielle collective", nous entendons les habitudes de perception qui ont pu être privilégiées par les caractéristiques et les pratiques partagées au sein d'un même groupe social. L'existence de telles habitudes et le rôle qu'elles peuvent jouer dans la création, la perception, et même la critique artistiques sont exposés de manière particulièrement convaincante et argumentée dans BAXANDALL, Michael, *L'Oeil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit par Yvette Delsaut, Paris, Editions Gallimard, 1985 (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1972).

## 8.2. Le savoir et l'écoute dans le journalisme musical

La première étape de cette enquête permet encore de dépasser les hypothèses de départ sur un deuxième plan : l'étude du relevé oblige à étendre la conception un peu étroite qui a été donnée ici du "savoir" du journaliste (deuxième partie de la troisième hypothèse). Voici en quoi : nous proposons d'envisager que les tropes figurés, loin d'être des démarches personnelles, comme le suggérait Dupriez dans sa description de la métaphore, sont largement partagés et considérés comme des attributs nécessaires de la pièce décrite. Cela revient à dire que, peut-être, quand un journaliste parle de "choeurs de miel", il est aussi peu libre de son expression que lorsque il compare un groupe de rock encore peu connu aux Rolling Stones. Peut-être y engage-t-il autant sa compétence et peut-être la métaphore est-elle susceptible d'erreurs exactement comme l'est la référence ou la description technique. Dans ce cas, il faudrait considérer que même les rhèmes figurés font partie de l'arsenal des connaissances, du "savoir" des journalistes. Nous y reviendrons car cette possibilité fera partie des hypothèses qui organiseront la deuxième étape de l'enquête. Mais auparavant, considérons ce que Roland Barthes entendait par "savoir", dans le texte d'où nous avons tiré notre hypothèse, et ce que ce "savoir" est devenu dans notre propre corpus.

Dans les journaux de mode étudiés par Roland Barthes, il y a apport de savoir parce que le journaliste doit compléter par des mots ce qui est invisible sur l'image, apportant ainsi au lecteur du magazine un supplément d'informations<sup>796</sup> sur "la couleur d'un tissu (si la photographie est grise), la classe d'un détail inaccessible à la vue (*bouton-fantaisie, point-mousse*), l'existence d'un élément caché en vertu du caractère plane de l'image (le dos d'un vêtement)"<sup>797</sup>. Dans la presse musicale, les choses sont un peu différentes : de la pièce musicale, au contraire du vêtement, rien n'est perceptible que ce que dit le critique. Il est donc nécessaire et inévitable que le journaliste apporte un "savoir" au sens où Roland Barthes l'entend dans cette page. Nous avons vu cependant que le "savoir" apporté par le journaliste revêtait une tout autre dimension, et que l'on pouvait l'entendre dans un bien autre sens, à la lecture de notre relevé. Mais une lecture plus attentive de la réflexion de Roland

---

<sup>796</sup>Cf. *supra*, p. 216.

<sup>797</sup>BARTHES, Roland, *Système de la Mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 24.

Barthes permet de pousser la réflexion sur le savoir encore dans une troisième direction. Car pour Barthes ce savoir dépasse largement le cadre d'une pure compétence technique. Il s'agit aussi de la connaissance de secrets, connaissance dotée d'un certain prestige puisqu'elle fonde la position "didactique" du critique :

"Et comme la Mode est un phénomène d'initiation, la parole y remplit naturellement une fonction didactique : le texte de Mode représente en quelque sorte la parole autoritaire de celui qui sait tout ce qu'il y a derrière l'apparence confuse ou incomplète des formes visibles."<sup>798</sup>

Cette "parole autoritaire de celui qui sait tout" est bien aussi celle du journaliste musical : contrairement à Roland Barthes, ce n'est donc pas à la nature de "la Mode", ni même à la situation d'"initiation", que nous serions tentée de rapporter cette position autoritaire et prestigieuse. Elle se rattacherait plutôt à la nature du journalisme, dans la mesure où il se pose en organe didactique<sup>799</sup>. Il existe bien sûr une autre possibilité : c'est que la musique ait étroitement partie liée avec la mode, qu'elle soit elle même une mode ; rien de surprenant, alors à ce qu'elles revêtent, l'une comme l'autre, la dimension "initiatique" dont parle Roland Barthes. Un tel point de vue demanderait un examen approfondi et n'est pas au centre de notre propos. Il importe toutefois de remarquer que la mode dont parle Roland Barthes est celle des années cinquante, donc bien différente de ce qu'est la mode dans la dernière décennie du siècle. Pourquoi la musique de la décennie quatre-vingt-dix serait-elle régie par les mêmes mécanismes que la mode des années cinquante ? Il paraît bien moins contestable de penser que cette autorité, née du savoir et propre au journaliste de musique, est effectivement affaire de position (il est, dans la plupart des cas, le premier à "savoir" comment sonne le morceau, puisqu'il est le premier à l'avoir entendu) et qu'elle est aussi affaire de rôle (c'est à lui que revient de choisir ses perspectives, les points de repères au sein desquels il situe la pièce, les notions à travers lesquelles il la pense).

Roland Barthes développe enfin l'idée de savoir dans une dernière direction, celle d'une aura sacrée que ce savoir conférerait au journaliste :

---

<sup>798</sup>*Ibid.*

<sup>799</sup>Plusieurs indices de ce rôle didactique du journalisme musical sont apparus au cours de cette recherche. Les propos de journalistes et de responsables de magazines interrogés montraient que c'étaient une des dimensions à laquelle ils prétendaient dans l'exercice de leur profession. Les journalistes sont d'ailleurs parfois des enseignants. Enfin, bien des ouvrages à fonction didactique (ouvrages de synthèse, anthologies, voire dictionnaires) sont entièrement ou en partie rédigés par des journalistes.

"[Dans le texte de Mode, la parole] constitue donc une technique d'ouverture de l'invisible, où l'on pourrait presque retrouver, sous une forme sécularisée, le halo sacré des textes divinatoires."<sup>800</sup>

Ce dernier point, il est vrai, rappelle des faits déjà évoqués plus haut (l'existence d'un panthéon des critiques qui deviennent l'objet d'une admiration proche de l'adoration, l'utilisation dans certains cas d'un vocabulaire religieux pour décrire l'activité de journalisme, l'image récurrente du journaliste comme guerrier sacré, animé en quelque sorte de l'enthousiasme du croisé) ; tous ces phénomènes paraissent cependant n'avoir guère de valeur qu'à l'intérieur de la profession. Rien ne prouve que l'aura religieuse du devin passe ce cercle pour influencer le regard que le lecteur ou le public musical porte sur les journalistes.

Pour résumer les différents aspects du savoir journalistique intervenant dans la description de musique, l'on peut donc dire qu'il est un savoir encyclopédique, quoiqu'il ne requière pas de maîtrise théorique du domaine<sup>801</sup>. Mais il est aussi, par certains points, semblable à ce savoir dont parlait Roland Barthes, c'est-à-dire qu'il consiste en la possession d'informations inaccessibles au lecteur, ce qui confère au journaliste un rôle de "professeur" et implique un certain prestige. Il paraît cependant difficile, dans notre contexte, de suivre jusqu'à son terme le raisonnement de Roland Barthes, et l'idée que ce savoir confère aussi au journaliste une aura quasi mystique nous paraît, dans le cadre de la presse musicale, au moins contestable.

Aussi proposons-nous une approche un peu différente, pour cette question du savoir du journaliste. En réalité, les rhèmes descriptifs retranscrivent moins un savoir qu'une écoute : celle que le journaliste a faite de la pièce qu'il décrit. C'est la place de l'écoute dans le journalisme musical qui nous paraît fondamentale, plus que celle de ses connaissances. C'est en outre l'écoute qui marque la spécificité de ce domaine d'information, et c'est elle qui rejaillit sur tous les procédés descriptifs que nous avons repérés. Les énoncés décrivant la musique que nous analysons ici sont, certes, la transposition d'un objet musical en un objet verbal, grâce à des connaissances préalables. Mais il nous semble plus exact de les voir comme le passage d'une activité d'écoute à une activité de parole.

---

<sup>800</sup>BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 24.

<sup>801</sup>*Cf. supra*, p. 279-280 et p. 284-285.

Tout d'abord, le journaliste écrit en supposant qu'il est le seul à avoir écouté ce dont il parle. Cela est d'ailleurs bien souvent le cas, les exceptions étant restreintes aux concerts et aux rééditions d'enregistrements, minoritaires et qui n'ont été entendus, bien souvent, que par une faible proportion des lecteurs. Cette écoute initiale non partagée est propre au domaine musical : les autres journalistes, ceux qui travaillent dans d'autres secteurs de la presse écrite, ne sont pas dans ce cas, ce qui marque la singularité de notre domaine. Or la nécessité d'une description, qui est aussi la nécessité d'une transposition du sensoriel vers le verbal, vient de là ; et c'est elle qui donne lieu à la première famille de rhèmes, les rhèmes sonores non comparatifs. Mais c'est aussi ce qui fait que le journaliste écoute, d'une façon générale, plus de musique (ce "plus" doit se comprendre aussi bien en temps passé qu'en diversité) que tout autre. Il accumule ainsi un savoir et une aptitude à comparer rares, caractéristiques de sa profession, ce qui permet et explique en partie l'abondance des rhèmes sonores comparatifs. Enfin, les rhèmes sonores non comparatifs visent à restituer l'effet produit par l'écoute sur ce premier auditeur, le journaliste, qui se pose ainsi comme auditeur expérimental, valant pour l'ensemble de ses lecteurs, auxquels il se substitue : en quelque sorte, il essaie sur lui-même les impressions que cause la pièce décrite, présupposant qu'elles seraient les mêmes chez ses lecteurs.

La spécificité du journalisme musical réside donc moins dans un savoir (le savoir est un attribut de tout journaliste, musical ou non) que dans ce lien qui s'opère entre l'écoute de musique, comme activité sensorielle, et la formulation de descriptions qui associent aux morceaux écoutés un corpus de rhèmes fortement récurrents même quand ils sont métaphoriques.

### 8.3. La deuxième étape de l'enquête

Si elle permet de valider les hypothèses de départ, voire de les dépasser, la première étape de cette enquête tend à infirmer, en revanche, ou tout au moins exige de nuancer, l'une des idées formulées plus haut : celle selon laquelle les journalistes de la presse musicale étudiée seraient un "public initié"<sup>802</sup>, et représenteraient, voire dupliqueraient les positions des autres auditeurs, sans

---

<sup>802</sup>Cf. *supra*, p. 149-153.

les modifier autrement que par le fait d'une connaissance et d'une expérience supérieures, leur conférant une position d'experts. Or, au contraire, cette première étude du relevé permet de dégager les spécificités d'un discours critique et de supposer par conséquent, qu'il peut diverger d'avec les positions des auditeurs non journalistes. Car certains rhèmes, sonores ou non, font partie d'un vocabulaire commun à tous les magazines : ainsi en est-il de ces rhèmes, abondants, établissant des normes nettes, simples et générales ("efficace", "unique", "nouveau"), qui sont présents parfois dans des contextes assez inattendus ("subtil", "inspiré", "cohésion", "diversité", "harmonieux", sont par exemples des rhèmes laudatifs récurrents dans *Rock sound*). A travers les rhèmes non sonores, également, se dessine, à un certain degré de globalité, une conception commune de la musique (qui tourne autour des idées de force, d'une part, d'émotion d'autre part). Ce serait là le signe qu'existe un discours journalistique - critique même, dans la mesure où il se constitue autour de critères normatifs - commun à la profession, quoique non nécessairement partagé par le public. Ce dernier point devrait être vérifié par des enquêtes ne prenant pas la presse comme corpus. Il est certain cependant que, dans la mesure même où ces critères semblent communs à tous les magazines étudiés, ils reflètent assez mal la diversité, et la divergence possible, des lectorats.

Mais en même temps qu'elle établit une homogénéité, parfois surprenante, du corpus, cette première approche permet néanmoins d'affirmer que le relevé présente certaines variantes. Ce sont sur elles qu'il faut s'interroger maintenant. De quels paramètres ces variantes dépendent-elles ? Qu'est-ce qui fait que l'on emploie plutôt un rhème qu'un autre ? Nous l'avons dit, il existe un regroupement des magazines en fonction duquel se distribuent les procédés de dérivation thématique<sup>803</sup>. Est-ce la même règle qui régit les autres aspects de la description, ceux qui concernent les rhèmes ? Ou l'aspect "personnel" des démarches métaphoriques existe-t-il et organise-t-il l'ensemble du corpus, ainsi analysable en fonction des signataires ? A moins que les énoncés ne se ressemblent au sein d'un même magazine, unifiés par la présence d'une rédaction\* veillant à la réécriture et à la cohérence de sa position commerciale ou professionnelle ; et au

---

<sup>803</sup>Cf. *supra*, p. 277-278.

contraire ne soient très distincts d'un magazine à l'autre, pour des raisons de nécessaire diversification et de prises de position polémiques ?

Le bilan de cette première étape permet donc d'élaborer une deuxième série d'hypothèses, que voici : premièrement, il y a une subdivision possible de ce corpus homogène d'énoncés descriptifs. Cette subdivision se fait peut-être en fonction des catégories de musique, et non en fonction du critique ou du magazine. De plus, cette subdivision serait la même pour toutes les caractéristiques descriptives envisagées : on retrouverait, en observant les dérivations thématiques, les mêmes lignes de partage qui régiraient aussi les rhèmes sonores comparatifs ou non et les rhèmes non sonores. Enfin, cette subdivision devrait permettre de dégager des classifications opérées par les journalistes au sein du musical (telle était déjà la quatrième hypothèse de la première étape, laissée en suspens pour l'instant) : les entités ainsi repérées seraient à la fois d'ordre sonore (elles constituent un ensemble d'oeuvres, associées à un ensemble de caractéristiques sonores) et non sonores (elles sont reliées à un autre ensemble de caractéristiques, non sonores).

# **Chapitre 10**

## **Les signataires et les descriptions**

Comment les procédés descriptifs, thématiques et rhématiques, se répartissent-ils ? En quels ensembles distincts et identifiables le corpus se scinde-t-il ? Combien de constructions différentes de la musique propose-t-il, et comment les articule-t-il ? Dans un premier temps, nous envisagerons que chaque journaliste propose une construction personnelle de la musique. Mais le corpus permet de montrer que les procédés descriptifs ne varient pas en fonction du seul signataire. En effet, même des journalistes dont la façon d'écrire est très particulière (nous en décrivons trois exemples) utilisent les rhèmes et les thèmes communs à tous. De plus, l'étude du corpus permet de constater que les rhèmes en principe les plus indépendants de l'objet décrit - les rhèmes non sonores - sont pourtant fortement récurrents au sein d'un même magazine. Ils ne dépendent nullement, à l'intérieur du numéro, du rédacteur de l'article : ils sont au contraire largement dispersés tout au long des pages et des signatures successives. C'est donc, à l'issue de ce chapitre, une autre possibilité qui sera envisagée : les magazines disposeraient chacun d'une façon propre de décrire la musique. Il y aurait ainsi une construction de ce qu'est la musique pour chacun des titres du corpus.

### 1. Les textes narratifs de François Renaud

A la lecture d'un numéro de magazine musical, quel qu'il soit, il est rare que certains articles tranchent sur l'ensemble, et l'impression dégagée est plutôt celle d'une homogénéité qui confine à la monotonie. Il existe cependant des contre-exemples dans notre corpus : ils peuvent servir de base à une réflexion sur le rapport du journaliste au style et sur l'idée selon laquelle un journaliste se caractérise par sa "plume". Dans le relevé ici étudié, le cas le plus frappant d'une originalité individuelle est celui de quelques articles de François Renaud dans *Rock sound*. Ils figurent tous dans les pages consacrées aux chroniques\* de disques. Quand on lit ces pages dans l'ordre, on ne peut qu'être frappé par la grande homogénéité qui les caractérise. Tous les articles, bien qu'ils changent de référent à chaque fois, fournissent à peu près les mêmes données, sur le même ton, voire dans le même ordre. Les règles d'une grammaire du discours s'appliqueraient fort bien dans ce

cas, et les articles semblent faciles à modéliser<sup>804</sup> : trajectoire musicale du principal interprète, informations plus lacunaires sur ses partenaires dans l'enregistrement en question, évocation plus précise de quelques-unes des chansons ou des plages, rattachement à un courant musical, telles sont les composantes que combinent, souvent dans cet ordre malgré une relative souplesse, les articles des différentes rubriques de chroniques<sup>\*805</sup>. Le référent est clairement posé comme tel, et le genre de ces textes échappe au domaine de la fiction. Après avoir lu quinze pages et près d'une centaine d'articles qui se conforment à cette règle, le lecteur arrive au premier des trois articles qui nous occupent, qui commence ainsi : "Gloria ferma les yeux"<sup>806</sup>. Il serait difficile d'affirmer de manière plus nette l'appartenance au domaine de la fiction, et même au romanesque. Ne sommes-nous pas fort proches de "La marquise sortit à cinq heures", cette phrase emblématique du genre romanesque inventée par Paul Valéry ? L'article raconte donc ce que fait Gloria - ce personnage qui, s'il est bien le référent du texte, est un référent sans réalité, ce qui caractérise en propre la fiction :

"Gloria ferma les yeux. Devant elle, elle devina New Orleans au son de tambour qui montait du fleuve. [...] La terre mouillée la réveilla. A côté d'elle, ses affaires pouvaient tenir dans une boîte d'allumettes. Gloria en craqua une. Derrière elle, tous les ponts avaient brûlé. Et il restait encore un bout de route jusqu'à l'aéroport d'Amsterdam."<sup>807</sup>

Certes, Gloria écoute un disque, mais ce disque n'est pas posé comme référent d'une description critique. Il est un élément du récit et c'est sa relation à Gloria qui nous est donnée :

"Le disque, elle l'avait trouvé par hasard. [...] Les parties de slide, tantôt aigrettes et menaçantes, dures ou poisseuses, l'emportaient là-bas, dans le Delta."<sup>808</sup>

L'article nous délivre cependant les informations constitutives du genre, mais par le biais - parfois gauche, mais cohérent - de figures de préterition ou de récits rapportés, qui maintiennent

---

<sup>804</sup>Une ébauche de modélisation de certains genres journalistiques figure dans CAMPENON, Thierry, *Le Monde de la musique Télérama. Dépouillement - évolution - analyse. N° 1 à 100*, maîtrise, U.F.R. de Musique et Musicologie, Université de Paris IV, 1988, p 54-64.

<sup>805</sup>Dans *Rock sound*, ces rubriques occupent vingt pages - près d'un quart du numéro - et se succèdent ainsi : "Chroniques réédition", "Chroniques rock-pop", "Chroniques avant-garde", "Chroniques black", "Chroniques roots", "Chroniques singles" et "Chroniques techno transe". C'est aux "Chroniques roots" qu'appartiennent les trois articles de François Renaud.

<sup>806</sup>RENAUD, François, "Hans Theessink. *Call me*", *Rock sound*, n° 3, janvier-février 1993, p. 84. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>807</sup>*Ibid.*

<sup>808</sup>*Ibid.*

fermement Gloria - et la fiction narrative dont elle est l'objet - au centre feint du propos. Voici la trajectoire de l'artiste et le rattachement à un courant musical (le *country blues*) :

"Gloria n'avait jamais entendu parler de ce Hollandais qui avait pourtant passé une dizaine d'albums et des poussières à explorer la musique du Delta. Plus tard, elle avait appris que les Américains l'avaient érigé en maître européen du Country-Blues. Mais elle s'en foutait. [...] Alors que le bonhomme ait joué avec John Hammond, Sunnyland Slim, Louisiana Red, Luther Allison, Taj Mahal ou Brownie McGhee n'avait aucune importance. Mais elle, personne ne lui avait rien dit."<sup>809</sup>

Voici les quelques informations sur les partenaires (les saxophonistes) et la mention de l'une des plages (une composition de Jon Sass) :

"Avec le tube fantastique, en contrepoint, de Jon Sass, c'est le Mississippi qui grondait à sa porte avant de se perdre dans les flons-flons de Mardi Gras et les notes de sax de Maceo Parker et Pee Wee Ellis."<sup>810</sup>

Ce procédé tout à fait singulier et surprenant, dans le corpus de cette étude, se reproduit deux articles plus loin, à propos d'un album de Rainer. Voici le début du texte :

"L'homme a descendu la route jusqu'au crossroad. Histoire de faire un sort à ses idées noires et de chatouiller les démons."<sup>811</sup>

On le retrouve encore à la page suivante, dans une critique de *Struttin' my stuff* de Jerry McCain dont voici les premières phrases, là encore caractéristiques du détour narratif par lequel le journaliste entend arriver à ses fins :

"Sue est assise sur le Marshall et elle en a les lèvres humides. Pour la première fois, elle a l'impression d'être quelqu'un. Oubliée la Sue 'quelque chose'. Sue est au milieu de la tornade, la tête renversée, les yeux brillants. Blues night. Car dans le studio, ça souffle à ne pas mettre votre fille dehors. Jerry McCain est en plein solo sur 'Dr Love' et sort de son harmonica bourrasque sur bourrasque [...]"<sup>812</sup>

Ce sont là les trois seuls articles narratifs dans l'ensemble du corpus étudié. Ce sont aussi les trois seuls qui soient signés de François Renaud. Il n'est donc pas exagéré de dire que la manière d'écrire de ce journaliste lui est personnelle et est immédiatement reconnaissable pour un lecteur, même non averti, dès les premiers mots des textes en question.

## 2. La préciosité bourrue d'André Tubeuf

---

<sup>809</sup>*Ibid.*

<sup>810</sup>*Ibid.*

<sup>811</sup>*Id.*, "Rainer. *Worried spirits*", *ibid.* Article reproduit en annexe.

<sup>812</sup>*Id.*, "Jerry McCain. *Struttin' my stuff*", *ibid.*, p. 85. Cet article est reproduit en annexe.

De façon moins remarquable mais aussi réelle, il existe, dans d'autres magazines, des journalistes qui ont également développé une façon d'écrire tout à fait personnelle. Ainsi, André Tubeuf, qui signe des articles dans *Diapason-Harmonie*, s'est-il lui aussi forgé un arsenal de procédés formels qui lui sont propres, même s'ils sont moins reconnaissables et singuliers que ceux de François Renaud, dont nous venons de parler. Parmi ces traits caractéristiques, un goût pour l'ellipse, qui produit souvent des constructions syntaxiquement inusitées, soit qu'elles se rapprochent de la langue parlée, soit au contraire qu'elles recourent à des archaïsmes rendant le style exagérément soutenu. S'y ajoute une présence de l'énonciateur plus affirmée que dans les autres articles du numéro, qu'elle se révèle par l'usage de la première personne ou par celui de jugements de valeurs plus nombreux et plus appuyés que chez les autres journalistes de *Diapason-Harmonie*.

Les articles de Tubeuf présentent ainsi une tendance aux tournures un peu familières, brutalisant légèrement la langue et le niveau - plus soutenu en général dans le reste du numéro -, ce qui donne l'impression d'un droit à cette familiarité, donc d'une intimité complice avec l'objet. Ainsi Sviatoslav Richter lui inspire-t-il une cascade de négations empreintes d'une certaine désinvolture syntaxique, par l'ellipse du "ne"<sup>813</sup> : "la presque impossible *Sonate en sol mineur* de Schumann (pour ainsi dire jamais jouée en ce temps [...])"<sup>814</sup>, "Clarendon [...] exprimait très remarquablement le malaise : un grand pianiste, mais pas vrai"<sup>815</sup>, "Richter se cantonne entre un pianissimo de base et pas plus qu'un mezzo-forte"<sup>816</sup> ou encore "Mozart a écrit des basses d'Alberti à l'*Andante*, pas du tout par facilité [...]"<sup>817</sup>. Cette tournure se retrouve dans d'autres articles de lui ("sa voix, pas grande, mais de texture riche"<sup>818</sup>).

---

<sup>813</sup> "La langue populaire laisse tomber, tout à fait couramment, la négation *ne* et marque par le simple *pas* (ou point, ou plus, ou jamais, ou guère, ou rien, ou que) le caractère négatif de la phrase" (GREVISSE, Maurice, *Le Bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, 11/1980, Paris, Editions Duculot, p. 1077, note 78). Il est vrai qu'André Tubeuf ne se permet cette ellipse que dans le cas où la négation s'applique à un adjectif (voir les exemples cités). L'impression d'une légère licence grammaticale subsiste cependant.

<sup>814</sup>TUBEUF, André, "Sviatoslav Richter. La diagonale du génie", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 29. Dans cet exemple et dans les suivants, c'est nous qui soulignons ; en revanche, les italiques figurent dans le texte tel qu'édité.

<sup>815</sup>*Ibid.*

<sup>816</sup>*Ibid.*

<sup>817</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>818</sup>*Id.*, "Les Schubertiades du Louvre", *ibid.*, p. 12.

Les néologismes produisent également l'effet d'une insouciance de grand seigneur et jouent avec des sonorités souvent ironiques. Ainsi les "tziganeries d'un Brahms"<sup>819</sup>, Seefried en Zerline "minaudant, susurrant et teutonnant aussi"<sup>820</sup> ou ces "simples chopiniens"<sup>821</sup>, néologisme aux sonorités si étriquées et si grotesques qu'il suggère la médiocrité avant même que la suite de l'article n'en formule clairement l'idée ; ainsi encore de ces "*Moments musicaux* de Schubert" qui "pourront s'alanguir jusqu'à s'invertébrer"<sup>822</sup>. Les superlatifs sont également l'occasion de néologismes - toujours fortement associés à des jugements de valeur positifs ou négatifs : relevons la "sublimissime 8<sup>e</sup> de Prokofiev"<sup>823</sup> et le "*falsetto* habillissime et efficacissime"<sup>824</sup> de Domingo dans *La Gioconda* d'Amilcare Ponchielli.

Les libertés morphologiques ou syntaxiques, généralement discrètes, sont d'ailleurs innombrables et frôlent sans jamais les dépasser réellement, les limites de l'incorrection. Il y a bien là un effet conscient et recherché, une couleur imprimée aux textes. Ce sont des phrases nominales ("Probablement l'un des plus [...] prodigieux *Winterreise*."<sup>825</sup>) ou des abréviations cavalières ("la voix de DFD"<sup>826</sup> - pour "la voix de Dietrich Fischer-Dieskau" -, "trois bluettes de Sister Fanny"<sup>827</sup>). Le but visé est donc, le plus souvent, un raccourci de l'expression : les articles de Tubeuf jouent avec toutes les formes de l'ellipse ("*Pelléas et Mélisande*" est "le chef-d'oeuvre/impasse"<sup>828</sup> de Debussy ; "ce 2x *Winterreise*" est écrit pour "ce double *Winterreise*"<sup>829</sup>, à propos d'une programmation où l'oeuvre figure une première fois dans une version pour violon-alto et piano puis chantée par Mitsuko Shirai).

---

<sup>819</sup>*Id.*, "Artur Rubinstein. *Music of Spain*", *ibid.*, p. 159. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>820</sup>*Id.*, "Wolfgang Amadeus Mozart. *Don Giovanni*", *ibid.*, p. 132. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>821</sup>*Id.*, "Franz Liszt. *Années de pèlerinage*", *ibid.*, p. 124.

<sup>822</sup>*Id.*, "Youri Egorov. *Legacy*", *ibid.*, p. 152. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>823</sup>*Ibid.*

<sup>824</sup>*Id.*, "Amilcare Ponchielli. *La Gioconda*", *ibid.*, p. 89.

<sup>825</sup>*Id.*, "Franz Schubert. *Le Voyage d'hiver*", *ibid.*, p. 140. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>826</sup>*Ibid.*

<sup>827</sup>*Id.*, "Felix Mendelssohn. *24 Lieder*. Fanny Mendelssohn. *3 Lieder*", *ibid.*, p. 128. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>828</sup>*Id.*, "Les Impressions de Pelléas aux Bouffes du Nord", *ibid.*, p. 16.

<sup>829</sup>*Id.*, "Les Schubertiades du Louvre", *ibid.*, p. 12.

Or l'ellipse s'appuie parfois sur des tournures qui accentuent, au contraire, la préciosité et le raffinement. Il ne s'agit plus de désinvolture, alors. Voici par exemple un emploi elliptique, latinisant, des constructions de participes ou d'adjectifs : "On a, classique, Rubinstein/Leinsdorf ; on aura, tardif, Rubinstein/Barenboïm"<sup>830</sup>. Cette phrase présente une construction plus libre et elliptique qu'il n'est d'usage de l'adjectif : elle rappelle la souplesse d'emploi qu'autorise l'accusatif en latin et d'autres ellipses du même type et bien plus célèbres ("Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?"<sup>831</sup>). D'autres procédés visent également à une recherche un peu précieuse, à une langue d'un raffinement volontairement outré : "Des manières sont à ses *Enfantines* de Moussorgski"<sup>832</sup> paraît poétiquement inversé (on attendrait "ses *Enfantines* de Moussorgski sont maniérées"), sans parler de l'emploi plus latin que français (*liber est mihi*, "un livre est à moi" pour "j'ai un livre") du verbe être. L'emploi d'une métaphore filée, discrète mais indéniable, relève également de la préciosité. Voici par exemple une série de mots qui rappellent les situations bibliques de la passion et de la résurrection du Christ :

"Avec cela, l'immense voix est capable de soutenir les terribles phrases, crucifiantes de tessiture et d'intensité, qui achèvent tant des stations de ce voyage/calvaire, dans *Gefrorne Tränen*, dans *Auf dem Flusse*, dans *Der Greise Kopf* ; et elle s'éclaire d'une lumière surnaturelle en chacun de ses retours à la *mezzavoce*."<sup>833</sup>

L'ensemble de ces procédés exhale en somme un mélange unique d'évitement du niveau de langue attendu dans ce contexte, que le détour se fasse par le haut (niveau plus soutenu que d'ordinaire) ou par le bas (niveau plus familier que d'ordinaire). Cette union paradoxale se combine avec des procédés d'exhibition du scripteur, également constitutifs du style de Tubeuf : les intrusions de l'énonciateur peuvent être franches ou indirectes. Parfois, sa présence est exhibée par l'emploi d'une première personne ou d'un jugement normatif. Celui-ci par exemple, insistant comme rarement, alors même qu'il revendique explicitement l'objectivité :

---

<sup>830</sup>*Id.*, "Ludwig Van Beethoven. *Les 5 Concertos pour piano. Sonate pour piano n° 18*", *ibid.*, p. 98. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>831</sup>RACINE, Jean, *Andromaque*, Paris, acte IV, scène 5, vers 1365. La phrase est extraite d'une tirade d'Hermione où elle peint son amour à Pyrrhus.

<sup>832</sup>TUBEUF, André, "Irmgard Seefried. *Lieder de Mozart [...]*", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 160. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>833</sup>*Id.*, "Franz Schubert. *Le Voyage d'hiver*", *ibid.*, p. 140.

"Permettez, ce ne sont pas des préférences personnelles qu'on invoque ici, une toute première sélection de l'*Italienisches Liederbuch* qu'en effet on met au-dessus de tout ce qu'elle a fait, comme d'ailleurs ses miraculeux premiers *Volkslieder* de Brahms."<sup>834</sup>

La louange est presque aussi appuyée, et surtout mise à nu dans un vocabulaire qui exprime crûment la compétition ("imbattable") dans cet extrait d'un autre article :

"[...] un *Rondo à la Mazur* d'une élégance féérique, unique chez Richter [...] ; les *Fées*, exquises danseuses, sont au rendez-vous. [...] l'exécution [est] sans surprise remarquable (par les standards de Richter, s'entend, de toute façon exceptionnels de pâte [...]). Pyramid nous avait donné de Richter un ensemble Hindemith homogène, imbattable, incontestable."<sup>835</sup>

Il serait facile de multiplier ce genre d'exemples.

Quant à la première personne, la voici dans une phrase où elle est superflue pour le sens. Elle n'en est que plus révélatrice : "Mais on ne soutiendrait pas que Rubinstein avait besoin de ce *live* pour nous être vivant !"<sup>836</sup>. Cette première personne, référant à l'énonciateur, peut être signifiée par le "nous" ou par le "on", très récurrent sous la plume d'André Tubeuf, comme celui que voici, qui renvoie bien, sans ambiguïté, à l'auteur : "On aime, oui. Mais on ne sait plus guère où l'on en est"<sup>837</sup>.

Mais ces procédés sont aussi fort présents chez les autres journalistes, et c'est seulement dans leur surabondance que réside ici leur singularité : les articles d'André Tubeuf ne nous laissent que rarement oublier la présence de l'auteur derrière les lignes. Et de fait, quand elle n'est pas évidente, l'intervention du scripteur se fait insidieuse, ce qui est moins ordinaire, mais non pas moins efficace : "Avec quatre grandes voix (disons même six [...])"<sup>838</sup> présente une première personne ("disons"), mais comme au deuxième plan, puisqu'elle appartient à la parenthèse et surtout qu'elle est une tournure figée, une locution que l'on peut remplacer par un adverbe comme "presque", "voire", etc. Ou encore, une hiérarchie personnelle des qualités musicales s'esquisse, entre parenthèses là aussi, en complétant et structurant d'abondantes notations normatives : "la Gilda passionnée, et maîtrisée

<sup>834</sup>*Id.*, "Irmgard Seefried. *Lieder de Mozart* [...]", *ibid.*, p. 160.

<sup>835</sup>*Id.*, "Sviatoslav Richter. *Debussy* [...]", p. 159.

<sup>836</sup>*Id.*, "Artur Rubinstein. *The Last recital for Israel*", *ibid.*, p. 160.

<sup>837</sup>*Id.*, "Sviatoslav Richter. *Debussy* [...]", p. 159.

<sup>838</sup>*Id.*, "Amilcare Ponchielli. *La Gioconda*", *ibid.*, p. 89.

pourtant vocalement, jusqu'au suraigu (c'est un détail) et au bout de la phrase (c'est essentiel dans les duos belcantistes si beaux, et si ardu)."<sup>839</sup>

Or tous les procédés que nous avons énumérés, y compris ceux qui concernent l'ellipse ou les niveaux de langue, reviennent finalement à une exhibition de la personne derrière le texte. Car sortir des normes, par le niveau de langue ou par l'insistance des figures elliptiques, est aussi une façon de rappeler au lecteur la présence de l'auteur, ni plus ni moins que la mention de l'énonciateur (par le "on" ou le "nous") ou que l'affirmation des normes et des valeurs de cette "première personne". Cet ensemble confère donc aux articles d'André Tubeuf une espèce d'insolence caractéristique, qu'un lecteur moyennement averti peut éventuellement reconnaître avant d'avoir lu la signature. Il y aurait bien là un exemple d'écriture individuelle identifiable, c'est-à-dire une situation où le critique, de fait, vaut par sa "plume" autant ou plus que par ses autres compétences.

Est-il possible, dans ces conditions, de penser que ces façons d'écrire individuelles correspondent à autant de modes distincts de décrire la musique ; et que les rhèmes se regrouperont en fonction de l'identité des journalistes qui les manient ? Que donc il existe, dans le corpus, autant de "musiques" (en tant que conception musicale construite au moyen des rhèmes) qu'il y a de journalistes, ou du moins de signatures ? Avant de répondre à cette question, présentons un dernier exemple d'écriture particulière.

### 3. La langue énigmatique de Christian Tarding

Christian Tarding a signé, en janvier 1993, des articles dans trois magazines du corpus, *Diapason-Harmonie*, *Jazzman* et *Jazz magazine*. Du point de vue des procédés formels, ces articles présentent des caractéristiques très prégantes et très récurrentes. Elles se résumeraient assez bien à l'idée d'un hermétisme précieux. Mais cette préciosité, loin d'être elliptique, est fleurie ; n'affectant jamais la familiarité, elle tend toujours à l'extrême inverse, celui d'un registre particulièrement soutenu ; enfin elle est plus descriptive que normative. Par tous ces points, la préciosité de Christian Tarding se situe à l'opposé de celle que cultive André Tubeuf.

---

<sup>839</sup>*Id.*, "Rigoletto à Toulouse", *ibid.*, p. 16.

C'est d'abord dans un lexique fait de raretés que cette recherche formelle apparaît. Sous la plume de Christian Tarding viennent des mots - ou des locutions - tels que "se délitent", "intrinsèques", "n'en peut mais", "à l'envi", "détrame", "boitement", "intransitives"<sup>840</sup> ; "fibrillé", "humoreusement", "syllogisme"<sup>841</sup> ; "déphraser", "épiphanique", "oxymore", "empathie"<sup>842</sup> ; "[le] laisser-être", "dépersonnalisation", "requérantes"<sup>843</sup>. Mais, même quand les mots sont moins rares par eux-mêmes, ils sont volontiers associés entre eux de manière si inaccoutumée que l'effet produit est finalement le même, comme dans ces quelques exemples : "seul le soliste est notre contemporain d'émotion."<sup>844</sup>, "tenir en émotion"<sup>845</sup>, "complicité étourdie"<sup>846</sup>, "leurs décisions se côtoyant"<sup>847</sup>, "langage troué"<sup>848</sup>, "toilage lacunaire"<sup>849</sup>, "fouillage herméneutique"<sup>850</sup> ou "camaïeu d'ostinatos"<sup>851</sup>. L'effet est bien sûr encore plus frappant quand toutes les raretés se combinent : "la musique se laisse entendre à l'apex de la déliasion"<sup>852</sup>. Ces formulations inattendues viennent souvent d'une préférence pour les notions abstraites : c'est le cas dans "John Patitucci a toujours mis l'écoute dans l'embarras" (au lieu de l'"auditeur")<sup>853</sup> ou dans l'évocation du "battement de diminution et suspension [...]" de Paul Bley"<sup>854</sup>. Cet amour de l'abstraction se manifeste aussi dans la description d'un disque "trop cohérent quant aux affinités, épousant la cause des influences jusqu'à

---

<sup>840</sup>TARTING, Christian, "John Coltrane. *Coltrane time*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 14.

<sup>841</sup>*Id.*, "Sept tableaux phoniques Erik Satie", *Jazz magazine*, n° 422, janvier 1993, p. 7. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>842</sup>*Id.*, "John Cage. *Atlas eclipticalis* [...]", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 106. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>843</sup>*Id.*, "La Bastille au prisme des postmodernes", *ibid.*, p. 14.

<sup>844</sup>*Id.*, "John Patitucci. *Heart of the bass*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 20. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>845</sup>*Id.*, "Rita Marcotulli. *Night caller*", *ibid.*, p. 19. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>846</sup>*Ibid.*

<sup>847</sup>*Id.*, "John Coltrane. *Coltrane time*", *ibid.*, p. 14.

<sup>848</sup>*Id.*, "John Cage. *Atlas eclipticalis* [...]", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 106.

<sup>849</sup>*Ibid.*

<sup>850</sup>*Ibid.*

<sup>851</sup>*Id.*, "La Bastille au prisme des postmodernes", *ibid.*, p. 14.

<sup>852</sup>*Id.*, "John Cage. *Atlas eclipticalis* [...]", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 106. Ici et dans les exemples qui suivent, c'est nous qui soulignons.

<sup>853</sup>*Id.*, "John Patitucci. *Heart of the bass*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 20.

<sup>854</sup>*Id.*, "Rita Marcotulli. *Night caller*", *ibid.*, p. 19.

faire sienne l'esthétique entière qui les a croisées un temps"<sup>855</sup> ou d'une séance d'enregistrement qui "aura prouvé que l'estime [...] ne fait pas forcément compatibilité"<sup>856</sup>.

Mais l'étrangeté réside aussi dans des constructions grammaticales peu ordinaires comme "risquons que la musique serait ici [...]"<sup>857</sup> ; "[Arvo Pärt] ne veut oublier que le blanc contient [...]"<sup>858</sup> ; "fascination à quoi la musique [...] conduit l'auditeur"<sup>859</sup> ; "elle qui, première des gestes dits 'post-modernes' [...]"<sup>860</sup> ; "une gravité mélancolique qui ne fait pas réellement paradoxe d'avec son appartenance à la Société Erik Satie"<sup>861</sup> ; "la rythmique est, ce jour d'automne, fort classiquement *bop*"<sup>862</sup> ; "fractures en avant d'elle"<sup>863</sup>. Elle réside encore dans une syntaxe fleurie, par exemple dans cette phrase présentant deux relatives enchaînées, elles-mêmes prises dans une incise (introduite par "quant à") et complétées d'une parenthèse énumérative, le tout retardant l'arrivée de la complétive ("que le prisme") :

"Pärt estime, quant à sa musique dont la blancheur est tout entière liée à cette qualité de tintinnablement qu'il déclare caractériser ses oeuvres depuis 1976 (grande franchise harmonique, installation d'intervalles simples, sur le modèle de petits carillons), que le prisme révélateur, instaurateur, au plus fort sens, pourrait être l'âme même de l'auditeur..."<sup>864</sup>

De fait, si les phrases de Christian Tarding sont souvent longues, cela est fréquemment dû à des énumérations. Voici une phrase unique, que rythment trois énumérations successives (numérotées par nous [1], [2] et [3] au sein de la citation) :

"[1]D'electric en akoustic bands, de ses albums en leader, d'un instrument l'autre, *string bass* et basse à six cordes, John Patitucci a affirmé son excellence, et toujours mis l'écoute dans l'embarras : [2] *drive*, son, précision, tenue harmonique, justesse et goût à l'archet doivent être mis à son crédit sur la contrebasse dont il est, sans conteste, un grand tenant aujourd'hui ; [3] dextérité surmultipliée, finalement résolue en une logique d'exercice, trop fréquente confusion entre complexité du trait et musicalité résumant ce qui le dessert, particulièrement dans les productions qu'il a signées, et quand l'électricité est branchée."<sup>865</sup>

<sup>855</sup>*Ibid.*

<sup>856</sup>*Id.*, "John Coltrane. *Coltrane time*", *ibid.*, p. 14.

<sup>857</sup>*Id.*, "John Cage. *Atlas eclipticalis* [...]", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 106.

<sup>858</sup>*Id.*, "La Bastille au prisme des postmodernes", *ibid.*, p. 14.

<sup>859</sup>*Ibid.*

<sup>860</sup>*Ibid.*

<sup>861</sup>*Ibid.*

<sup>862</sup>*Id.*, "John Coltrane. *Coltrane time*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 14.

<sup>863</sup>*Ibid.*

<sup>864</sup>*Id.*, "La Bastille au prisme des postmodernes", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 14.

<sup>865</sup>*Id.*, "John Patitucci. *Heart of the bass*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 20.

Mais ces énumérations ne sont pas d'un systématisme prévisible : elles aussi présentent un caractère sinueux, inattendu (comme le lexique ou la syntaxe le faisaient déjà), car elles comportent souvent des ruptures de construction (ou anacoluthes) : il s'en trouve une dans l'énumération [1] de l'exemple précédent, dont les deux premiers termes donnent une illusion de symétrie, fondée sur le mot "en", en réalité employé dans un sens différent la deuxième fois<sup>866</sup>. La fausse symétrie est aussi le principe organisateur ici : "L'idée de recouvrir - comme de tuilage"<sup>867</sup>, où c'est un nom qui répond au verbe à l'infinitif du premier membre de phrase. Voici une autre dissymétrie, où le déséquilibre s'accroît : "ce mode à la fois médité et d'énonciations déchirant la carrure"<sup>868</sup>.

Si c'est un désir de tout dire sur la pièce en question, ou tout au moins d'en donner l'impression, qui motive ces abondantes énumérations, cela explique aussi des constructions syntaxiques plus complexes mais non moins débordantes. Ainsi cette incise (entre les parenthèses) et ces appositions en chaîne (soulignées par nous) :

"[Risquons] que ces cartes du ciel qui ont donné à l'écriture son mouvement (la géographie stellaire faisant système de hauteurs et décidant du coeur de la partition) l'aimantent, manière et guides d'une méditation pointilliste, aiguillée dans l'idée qu'un acte est toujours un "singleton", que c'est le *souvenir de l'acte* qui fera lien, moment de récit dans la vie de qui l'a accompli."<sup>869</sup>

Une écriture aussi fantasque n'est guère en usage dans le reste du corpus étudié. Elle aboutit à un hermétisme précieux, propre à Christian Tarting. Il se traduit en particulier par un goût prononcé pour des métaphores très énigmatiques, comme celles-ci : "mouvement de *déphraser* pour s'en remettre à la chance épiphanique du sonore"<sup>870</sup>, "douceur parlée de multiples fêlures"<sup>871</sup> ou "saveur d'ombre-d'ambre dans le timbre"<sup>872</sup>.

Cependant, là où la préciosité de Tubeuf était faite d'ellipses et de superlatifs, ne dédaignant pas les ressources de la familiarité, celle de Tarting au contraire, cherche l'explétion la plus

---

<sup>866</sup>Voir les premiers mots, soulignés, de la dernière citation.

<sup>867</sup>*Id.*, "John Cage. *Atlas eclipticalis* [...]", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 106.

<sup>868</sup>*Id.*, "Rita Marcotulli. *Night caller*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 19.

<sup>869</sup>*Id.*, "John Cage. *Atlas eclipticalis* [...]", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 106.

<sup>870</sup>*Ibid.*

<sup>871</sup>*Id.*, "Meredith D'Ambrosio. *Shadowland*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 15.

<sup>872</sup>*Ibid.* Le jeu de mots sur le nom de l'artiste est une figure récurrente du journalisme musical. Ici, "D'Ambrosio" est bien évidemment mis à contribution.

complète possible et la nuance délicate, toujours appuyée sur la recherche d'une élégance qui se veut probablement poétique. Pour renforcer cette opposition, les jugements de Tarting, quoique tout à fait nets, sont nuancés et argumentés (par la description même), alors que Tubeuf évaluait d'abord, et suggérait l'aspect sonore dans un deuxième temps seulement, ou s'en dispensait purement et simplement. Ce sont deux attitudes journalistiques opposées, l'une visant à saisir la musique - en s'appuyant sur des métaphores - l'autre à estimer sa valeur, en se servant, à l'occasion de termes techniques à l'appui de son autorité. Il est essentiel de remarquer, cependant, que ni ces deux attitudes journalistiques opposées ni la veine narrative hors normes de François Renaud ne causent aucun changement dans les procédés descriptifs proprement dits.

#### 4. Le conformisme descriptif des trois journalistes

Chez Christian Tarting ou chez André Tubeuf, de même que chez François Renaud, les énoncés décrivant la musique sont les mêmes que chez leurs confrères, malgré les singularités que nous avons décrites. Cette ressemblance concerne les dérivations thématiques et tous les types de rhèmes. En effet, les dérivations thématiques, comme dans l'ensemble du corpus, reposent, chez ces trois journalistes sur les deux principes que nous avons signalés<sup>873</sup>. Le premier est le découpage diachronique conforme au découpage des enregistrements par plages, présent non seulement chez François Renaud<sup>874</sup> mais aussi chez Christian Tarting :

"Nous retiendrons plutôt le thème-titre ["Heart of the bass"], rayonnant solo de basse électrique, et *Four Hands*, en duo avec Chick Corea."<sup>875</sup>

André Tubeuf se conforme également à cette habitude :

"Et l'*Aeolsharfe* de Wolf, d'une liberté de déclamation et de rubato géniale ! Et une *Ständchen* de Strauss comme peut-être personne n'en a jamais chanté !" <sup>876</sup>

---

<sup>873</sup>Cf. *supra*, p. 280-281.

<sup>874</sup>Cf. *supra*, p. 317-318.

<sup>875</sup>TARTING, Christian, "John Patitucci. *Heart of the bass*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 20. Quoique "Four hands" soit écrit ici en italiques, il correspond bien au titre d'une plage. Les conventions typographiques ne sont pas les mêmes dans tous les magazines et nous avons respecté ces divergences dans les citations.

<sup>876</sup>TUBEUF, André, "Irmgard Seefried. *Lieder de Mozart* [...]", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 160.

Quant au deuxième procédé, synchronique, qui découpe la pièce décrite en fonction des personnes qui produisent la musique - ou des groupes de personnes - il est également présent dans les trois cas étudiés. Chez François Renaud, l'attention se porte par exemple successivement sur les saxophonistes puis sur la voix, dans le passage suivant :

"[...] avant de se perdre dans [...] les notes de sax de Maceo Parker et Pee Wee Ellis. Et cette voix, qui chantait et déclamait à la fois [...]."877

De façon similaire, Christian Tarting décline ici pour les décrire les différents interprètes du *Shadowland* de Meredith D'Ambrosio :

"Alors, que vaudrait d'écrire que ce disque, d'arrangements englués (Eddie Higgins) en lourds grapellismes - c'est un comble - de Johnny Frigo, d'une voix trahissant la fatigue soudain [...]."878

André Tubeuf ne fait pas davantage exception, comme le montre ce texte qu'il consacre à un enregistrement du *Don Giovanni* de Mozart, et qu'il organise en une liste commentée des principaux interprètes :

"Fricsay [...] fait jouer aussi bien que possible un orchestre qui n'est pas le meilleur du monde. Mais l'équipe assemblée autour de lui est bien hétéroclite ; toute la fidélité qu'il gardait à Frau Stader [...] n'en fait pas [...] une Elvire [...] ; Dieu sait si on admire et aime Mmes Jurinac et Seefried, mais celle-ci est à son plus artificiel dans Zerline [...] ; et celle-là [...] un rien époumonée et pas peu durcie en Anna. [...] M. Haefliger est à peu près le contraire d'une voix mozartienne [...]. Kreppel est un fantôme vocal, Kohn une nuisance [...]."879

On le voit, ces procédés usuels de dérivation thématique n'empêchent nullement les trois journalistes d'écrire dans leur style personnel, et nous retrouvons dans ces exemples tous leurs traits caractéristiques, insérés dans des procédés descriptifs communs qui constituent une sorte de grille. Or il en va de même pour les différents types de rhèmes : eux aussi sont présent sous les trois plumes dont il est question, sans pour autant contredire la singularité stylistique de chacun. Nous retrouvons ainsi les rhèmes sonores non comparatifs : "Ils ont arraché une corde de la vieille National Steel"<sup>880</sup> indique la nature de la guitare employée dans le *Worried spirits* de Rainer. André Tubeuf peut à l'occasion préciser le registre employé par un chanteur ("Domingo [...] trouve [...] un

<sup>877</sup>RENAUD, François, "Hans Theessink. *Call me*", *Rock sound*, n° 3, janvier-février 1993, p. 84.

<sup>878</sup>TARTING, Christian, "Meredith D'Ambrosio. *Shadowland*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 15.

<sup>879</sup>TUBEUF, André, "Wolfgang Amadeus Mozart. *Don Giovanni*", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 131-132.

<sup>880</sup>RENAUD, François, "Rainer. *Worried spirits*", *Rock sound*, n° 3, janvier-février 1993, p. 84.

falsetto<sup>881</sup>) et Christian Tarting noter une déclamation parlée ("douceur parlée"<sup>882</sup>). Les rhèmes sonores comparatifs sont également représentés chez chacun, qu'ils soient larges ou restreints : rattachement à un genre ("au choral qui sert de Trio"<sup>883</sup>), à un courant ("la rythmique [...] est [...] fort classiquement *bop*"<sup>884</sup>), à une tradition ("comme [la voix] d'un griot des anciens temps"<sup>885</sup>), à un musicien ("jonction entre Sonny Boy Williamson [...] et Little Walter"<sup>886</sup>, "grapellismes"<sup>887</sup>) ou à un compositeur ("au rythme [...] qui continue de cousiner avec celui des tziganelles d'un Brahms"<sup>888</sup>), tous ces procédés descriptifs sont pratiqués par les trois journalistes. Les rhèmes non sonores, enfin, sont, chez eux comme dans l'ensemble du corpus, les plus abondants : nous avons déjà cité des métaphores d'André Tubeuf<sup>889</sup> et de Christian Tarting<sup>890</sup>. Les rhèmes non sonores sont tout aussi présents chez François Renaud :

"Jerry McCain [...] sort de son harmonica bourrasque sur bourrasque [...]."<sup>891</sup>

Tout se passe donc comme si la description, quoique vêtue de mots et de styles différents, était cependant identique dans ses procédés, d'un journaliste à l'autre. Les articles de François Renaud, d'André Tubeuf, de Christian Tarting, tout originaux qu'ils soient du point de vue stylistique, respectent cependant dans le domaine des formes descriptives les mêmes règles que leurs confrères. Quelle que soit la façon dont ils sont façonnés par des plumes aux esthétiques diverses, ce sont bien les rhèmes familiers, massivement présents dans le corpus, que l'on retrouve sous la plume de ces trois journalistes. Quant à la dérivation thématique, elle se décline selon les

<sup>881</sup>TUBEUF, André, "Amilcare Ponchielli. *La Gioconda*", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 89.

<sup>882</sup>TARTING, Christian, "Meredith D'Ambrosio. *Shadowland*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 15.

<sup>883</sup>TUBEUF, André, "Franz Schubert. *Sonate pour piano n° 17 [...]*", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 139.

<sup>884</sup>TARTING, Christian, "John Coltrane. *Coltrane time*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 14.

<sup>885</sup>RENAUD, François, "Hans Theessink. *Call me*", *Rock sound*, n° 3, janvier-février 1993, p. 84.

<sup>886</sup>*Id.*, "Jerry McCain. *Struttin'my stuff*", *ibid.*, p. 85.

<sup>887</sup>TARTING, Christian, "Meredith D'Ambrosio. *Shadowland*", *Jazzman*, supplément du *Monde de la musique* n° 162, janvier 1993, p. 15.

<sup>888</sup>TUBEUF, André, "Artur Rubinstein. *Music of Spain*", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 159.

<sup>889</sup>*Cf. supra*, p. 321-322.

<sup>890</sup>*Cf. supra*, p. 328.

<sup>891</sup>RENAUD, François, "Jerry McCain. *Struttin'my stuff*", *Rock sound*, n° 3, janvier-février 1993, p. 85.

mêmes voies, celle de l'effeuillage chronologique des pages et celle de l'empilement combinatoire des interprètes et des effectifs. Aussi originaux qu'apparaissent les textes de certains journalistes dans l'ensemble du corpus, ils sont pourtant semblables à tous les autres dans l'organisation de leurs descriptions de musique.

## 5. Conclusion

Les rhèmes apparaissent donc comme indépendants des données stylistiques individuelles. Et surtout, les journalistes qui, dans leur style d'écriture, déploient une originalité certaine ne construisent cependant pas la musique d'une façon différente de celle de leurs confrères : si singularité il y a de leur part, ce n'est pas là qu'elle réside. On ne peut donc penser qu'il y ait autant de conceptions de la musique proposées dans la presse musicale qu'il y a de journalistes écrivant pour elle ; ni même autant que de journalistes peu conformistes - pour autant que le conformisme puisse se juger à la manière d'écrire. Si les énoncés décrivant la musique obéissent, dans leurs variations, à certains critères et se répartissent selon une certaine logique, ce n'est en tout cas pas l'identité des signataires qui la fonde. Cette idée est confirmée par l'observation des rhèmes non sonores<sup>892</sup> : les isotopies négatives les mieux représentées sont assez également réparties, au sein d'un magazine, entre des signataires différents. Il ne s'agit donc pas d'habitudes propres à l'un ou à l'autre des journalistes.

A la lecture des tableaux qui rendent compte du relevé magazine par magazine, une autre idée peut être envisagée : les rhèmes semblent assez homogènes au sein d'un même magazine, alors qu'ils diffèrent d'un magazine à un autre. Peut-être alors faut-il penser que ce sont les magazines qui constituent, en quelque sorte, le territoire de prédilection d'un type de rhème ou d'un type de dérivation thématique. Le propos des chapitres suivants est de montrer la validité de ce découpage et de vérifier que chacun des treize magazines du corpus propose effectivement une construction de la musique qui englobe l'ensemble de ses énoncés descriptifs, dans toutes leurs composantes

---

<sup>892</sup>En annexe figure un bilan des dérivations thématiques ainsi que des trois types de rhèmes relevés, magazine par magazine. Pour chaque périodique a été dressée la liste des isotopies négatives les mieux représentées et le nombre de signataires qui les ont utilisées.

(dérivations thématiques, rhèmes sonores comparatifs, sonores non comparatifs et non sonores) - cela malgré la diversité des signataires qui contribuent à la rédaction des numéros. Pour rendre compte de cette construction, nous dégagerons les tendances dominantes des descriptions au sein de chaque magazine. Nous chercherons également à établir des formes de convergence entre les différents outils descriptifs en présence. Par ce moyen, il sera possible de tracer une image de la musique, chaque fois cohérente et chaque fois différente dans les treize cas étudiés. Il sera alors avéré que le corpus des énoncés décrivant la musique se subdivise en fonction des magazines - et non en fonction des signataires. C'est aux treize magazines du corpus, et non aux multiples journalistes qui y interviennent, qu'il appartient d'édifier une construction cohérente et spécifique de la musique.

Cette construction sera présentée dans ses deux dimensions : celle de l'extension et celle de la compréhension. En effet, chaque magazine développe à la fois l'horizon musical qui lui sert de repère (construction en extension) - à travers les rhèmes sonores comparatifs, larges et restreints - et la théorie non formulée de la musique en fonction de laquelle il perçoit cet espace (construction en compréhension) - à travers les dérivations thématiques, les rhèmes sonores non comparatifs et les rhèmes non sonores. Pour chaque magazine, nous partirons d'un constat sur sa construction de la musique en extension (à partir des rhèmes sonores comparatifs larges), ce qui est fort intéressant pour les magazines qui ne la dévoilent pas d'emblée dans leur titre (*UP* par exemple) mais qui permet également d'affiner la perception de cette donnée quand elle paraît évidente (*Rock & folk, Rock sound, Jazz hot, Jazz magazine*). De quel rock, de quel jazz s'agit-il exactement ? Nous résumerons ensuite sa construction en compréhension (à partir des rhèmes non sonores), à la fois en repérant les isotopies fortes et les isotopies faibles, et en notant les différences avec les autres magazines. Enfin, pour chaque magazine, nous utiliserons les autres familles de rhèmes (sonores comparatifs restreints et sonores non comparatifs) ainsi que les dérivations thématiques afin de montrer comment tous concourent de façon convergente à la construction de la même entité musicale cohérente à travers tous les énoncés descriptifs.

# **Chapitre 11**

## ***Best* : le bruit et la fureur**

Qu'est-ce que la musique dans *Best* ? L'étude des énoncés descriptifs relevés dans ce magazine met au jour une image cohérente de la musique, dont nous tenterons de dégager les traits principaux. De plus, à travers ce premier cas, nous pourrions montrer de quelle façon se fait cette construction : il s'agit bien d'une représentation de la musique qui émane de l'ensemble des énoncés descriptifs et non de l'une ou l'autre de ses parties.

### 1. La prééminence du rock et du blues

L'extension assignée par le magazine à la musique - c'est-à-dire l'ensemble des productions musicales qui forment l'horizon comparatif de ses journalistes - est donnée par les rhèmes sonores comparatifs larges : *Best* situe les pièces décrites par rapport à quelques courants majoritaires, au premier rang desquels figurent "rock" et "blues"<sup>893</sup>. Il présente, de ce fait, ces entités musicales comme relativement voisines, puisqu'elles peuvent coexister dans le même espace de comparaison. D'autres courants au contraire, apparaissent comme plus lointains : ce sont ceux qui sont moins représentés, ou même absents. Une comparaison avec son rival historique *Rock & folk*<sup>894</sup> permet de prendre conscience de la sélection opérée par les rhèmes comparatifs larges de *Best*. Celui-ci privilégie beaucoup plus que son concurrent le "punk", l'"hymne", la "noisy" et la musique "industrielle", délaissant en revanche complètement le "funk"<sup>895</sup>. Afin de savoir si cet ensemble de courants musicaux correspond à une certaine conception de la musique ou n'est que l'agglomération aléatoire des repères des multiples collaborateurs intervenant dans la description, il faut considérer le deuxième aspect de la description de musique : comment est-elle présentée en compréhension,

---

<sup>893</sup>L'étude des rhèmes comparatifs larges nous amènera, dans chaque magazine, à employer d'innombrables noms de courants musicaux. Cependant, notre but n'est pas de comprendre ce que sont ces courants en eux-mêmes, mais seulement comment et pourquoi leurs noms sont employés dans le périodique en question et quel sens leur est assigné, de ce fait, dans ce contexte précis. C'est pourquoi nous n'en donnerons pas de définition. Nous renvoyons pour cela aux dictionnaires et encyclopédies d'usage. Pour le cas présent, cf. par exemple LEDUC, Jean-Marie, *Le Dico des musiques. Musiques occidentales, extra-européennes et world*, Paris, Editions du Seuil, 1996 et PIRENNE, Christophe, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Paris, Minerve, 1994.

<sup>894</sup>Cf. *supra*, p. 68-71.

<sup>895</sup>Dans l'analyse des énoncés descriptifs des magazines - ici et dans les chapitres suivants - nous emploierons les guillemets à chaque fois que nous citerons des mots employés tels quels dans le corpus. Nous les supprimerons en revanche quand nous déformerons légèrement les énoncés (modification de la forme verbale par exemple) pour des raisons de commodité.

c'est-à-dire quelle théorie musicale non formulée peut être dégagée de l'ensemble des énoncés descriptifs ?

## 2. La force déchaînée

De ce point de vue, les isotopies les plus présentes parmi les rhèmes non sonores de *Best* sont parlantes : ce sont, par nombre décroissant d'occurrences, la force, la blessure, l'agressivité, la guerre, la lutte, le contrôle, la maladie, les forces naturelles, la sauvagerie, la gourmandise, la haine et le caractère brut. D'une telle énumération, il ressort que le combat est une dimension essentielle dans la description de musique. Mais afin d'affiner l'analyse, il convient de préciser quelles distinctions nous avons établies entre les isotopies voisines que sont la haine, l'agressivité, la lutte, la guerre et la blessure. Voici les principes qui ont guidé la répartition des rhèmes dans ces diverses isotopies. Les caractères objectivement offensifs rendant un conflit possible et probable, mais seulement potentiel (et non actuel), relèvent de l'agressivité ; les sentiments qui préludent à un conflit (fureur, rage, hargne), ou l'accompagnent, se distinguent de l'agressivité ainsi comprise et ont été regroupés sous l'archilexème "haine" ; les conflits actualisés se scindent en conflits collectifs ("guerre") et combats singuliers ("lutte"). Enfin par "blessure" nous avons entendu les souffrances psychologiques (tristesse, nostalgie, mélancolie) ou physiques (plaie, déchirure, fracture), qui suggèrent l'idée d'un conflit passé mais insistent sur la douleur qui en résulte.

A partir de ces quelques données, la prééminence de certaines isotopies peut être interprétée avec plus de précision. Il faut d'abord noter que, du combat, ce qui prime, c'est la douleur qu'il cause : l'isotopie de la blessure est plus présente que celles de l'agressivité, de la haine, de la guerre ou de la lutte. Ainsi, telle qu'elle est présentée par *Best*, la musique rejoint le domaine des divers lyrismes de la plainte, de la déploration ou de la lamentation. Devant la blessure, cependant, se trouve l'isotopie de la force : or ces deux notions ne sont aucunement distantes. En réalité, ce qui est remarquable à l'examen des rhèmes non sonores, c'est le rapport étroit qui rattache les diverses isotopies entre elles, et la façon dont elles s'éclairent les unes les autres pour constituer finalement une entité cohérente : ainsi force et blessure sont en accord l'une avec l'autre du fait de la présence

sous-jacente de l'idée de combat, dont l'une - la force - est le moyen, l'autre - la blessure - la conséquence. De la même façon, presque toutes les isotopies très représentées dans *Best* peuvent être liées entre elles, en un parcours continu que nous nous proposons de développer ici, car il révèle au mieux cette construction de la musique qui est l'objet de l'enquête.

La "force" d'une pièce décrite est souvent évoquée, et au premier chef par l'adjectif "puissant". Elle s'enrichit parfois d'une donnée physiologique (vocabulaire du muscle, évocation d'activités sportives) et entraîne également vers l'idée d'efficacité. Une des variantes les plus notables de l'isotopie de la force est cependant l'évocation récurrente de forces naturelles (cataclysme, magma, orage) de préférence sous forme d'un déchaînement (tornade, déluge, déferlante). Ce déchaînement se colore éventuellement d'une réminiscence biblique (c'est déjà le cas avec le déluge, mais on trouve aussi le chaos et l'apocalypse). La force peut au contraire affecter des formes extrêmement passives et statiques, soit celle de la simple grandeur physique (hauteur, profondeur, ampleur) soit celles de la compacité et de la lourdeur avec des mots comme "monolithique", "dense" ou "trapu" ; soit encore celle de l'intensité et du caractère extrême (les pièces musicales sont dépeintes comme "extrêmes", comme "passant des limites" ou encore comme "allant au bout"). Non loin de la force, se rencontre l'isotopie de l'énergie. Raisonnablement représentée (six énoncés) par les mots "énergie" ou "énergique" (ou encore "énergétique"), elle est une idée centrale, surtout parce qu'elle voisine avec un très grand nombre d'autres isotopies : celle de l'énergie excessive (nervosité, soubresauts, frénésie, jubilation), désignée par l'archilèxème "excitation", celles de la tension, de l'explosion ou de l'intensité. Cette énergie est donc plus souvent déchaînée qu'elle n'est canalisée. De fait, bien que l'isotopie du calme soit assez présente, le calme dont il est question est le plus souvent de l'ordre de l'accalmie. Il s'agit de pause, d'intermède, dans un contexte général de déchaînement dans plus de la moitié des cas (b278, b310, b333, b334, b337, b338<sup>896</sup>). Du fait que l'énergie se présente généralement sous la forme d'un débordement et d'un excès, un lien étroit existe entre l'isotopie de l'énergie et celle, capitale, de la sauvagerie : l'énergie est en effet, dans son déchaînement, le refus de toute forme de régulation. Et c'est précisément ainsi - comme dérégulation

---

<sup>896</sup>Ce type d'abréviation est expliqué *supra*, chapitre 9, note 8.

première - que nous avons entendu la sauvagerie, lui rattachant par conséquent l'idée de désordre, d'absence de structure, ou d'organisation : des rhèmes comme "tribal" ou "sauvage" sont ainsi rapprochés d'"échevelé", de "fourre-tout", de "fouillis" ou de "déstructuré". Cette étroite association du sauvage et du dérégulé renvoie à l'isotopie opposée, celle du contrôle de l'énergie, toujours vu comme un carcan posé après coup sur un énergie primitive (aux deux sens du terme, c'est-à-dire "originelle" et "simple"). Très représentée par des lexèmes comme "apprivoisé", "maîtrisé", "dompté", "canalisé", "garrotté", "bridé", cette isotopie est l'une des rares à être souvent péjorative. Le déchaînement d'énergie est bien une valeur positive de la musique telle qu'elle est décrite, et construite, par *Best*.

### 3. La bestialité et la transgression

Dans ces énoncés descriptifs, le "primitif" ou le "sauvage" désignent non seulement l'absence de règles, mais aussi ce qui est premier dans le temps : ainsi l'originel est-il assimilé par *Best* à l'idée de force, amalgame qui se retrouve au sein de l'isotopie du "caractère brut". Ce ne sont plus à propos des être vivants (comme pour la sauvagerie), mais à propos des choses inanimées, qu'est affirmée, cette fois, l'existence d'une force originelle et intouchée, grossière, antérieure à tout polissage. Cette idée est suggérée soit par des lexèmes formés sur "brut" - mot qui évoque bien par lui-même l'alliance entre la force et l'originel - soit par diverses variantes comme "primaire" (b236), "abruptes" (b272), "rude" (b320), "sans nuance" (b375), "basique" (b511), "matriciel" (b517) ou "rudimentaire" (b475), qui appartiennent tous à des énoncés laudatifs. Symétriquement l'isotopie de la finition, du raffinement et de la recherche revêt plus d'une fois une valeur péjorative : la musique appréciée est plutôt dépeinte comme sauvage, non polie, ce qui fait apparaître le vocabulaire de la pulsion et de l'impulsion, c'est-à-dire de forces spontanées et irrépressibles (la musique "pulse" ou "impulse"), et quelques notions héritées de la psychanalyse telles que l'inconscient ("occultes aspirations", b130), le défoulement (b156), le plaisir (un "rock spontané, jouisseur", b569) ou le désir et la frustration (b438).

Sauvage, indompté et non poli, l'homme se fait proche de l'animal. Si les métaphores animalières parcourent l'ensemble du corpus, le bestiaire ainsi proposé par chaque magazine varie cependant de façon significative. Celui de *Best* mérite attention : à côté d'animaux exotiques ("dromadaire", b84) ou répugnants ("grouillant", b170), il compte surtout des fauves ("félin", b76 ; "lion", b282 ; "griffe", b361 et b426), ou des monstres ("mutant", b89 ; "freaks"<sup>897</sup>, b222 et b751). Il exprime donc bien les valeurs dont nous venons de parler : sauvagerie et force.

Mais il exprime aussi le refus des normes (à travers les monstres ou "freaks") : ce nouveau thème découle lui aussi de la sauvagerie puisqu'il n'est jamais qu'une variante de la dérégulation. Or il éclaire un bon nombre d'isotopies également présentes dans *Best*. Ainsi rencontre-t-on, parmi les rhèmes de ce magazine, la mention de dysfonctionnements divers - avec une orientation laudative toujours : ce peut être une musique qui ressemble à une "roue voilée" (b367), ou un éloge du dérapage (b261, b523). L'anomalie prend parfois une allure anthropomorphique : il s'agit alors de musique qui "titube" (b564) et "vacille" (b565). En allant plus loin dans cette direction du malaise, nous rencontrons tous les thèmes de la morbidité : celle qui caractérise d'ordinaire les lieux ou les choses (morceaux décrits comme "malsains", ou d'un "climat moite") ou, plus souvent, celle qui affecte en principe des personnes. C'est là que se situent les rhèmes mentionnant des malaises en tous genres, physiques (la musique suffoque<sup>898</sup>, b140 ; est asthmatique, b168 ; s'essouffle, b386 ; s'enfièvre, b431 ; frissonne, b432 ; est épileptique, b108, b281, b417) ; ou psychologiques (folie, b16, b138, b154 ; schizophrénie, b7). Ces malaises et ces maladies, on le voit, ne sont pas quelconques : souvent symptomatiques d'une nervosité extrême, ils sont, de ce fait, assez proches de l'isotopie de l'excitation et contribuent à la grande cohérence isotopique des descriptions de musique dans *Best*.

Mais c'est encore à une autre notion que ces malaises nous conduisent. A travers l'évocation de l'épilepsie, du soubresaut (b339), du spasme (b340, b322, b428), ce qui est signifié est bien plus qu'une excitation excessive ou un débordement d'énergie : c'est du vocabulaire de la convulsion, de

---

<sup>897</sup>"Freak" signifie en anglais "monstre" ou "phénomène".

<sup>898</sup>Les guillemets sont supprimés ici car nous avons conjugué le verbe autrement que dans l'énoncé d'origine, pour la commodité de la citation. Cf. *supra*, chapitre 11, note 3.

la transe, et finalement de la possession diabolique que l'on se rapproche alors. Or précisément, parmi les dérégulations fréquentes dans les descriptions de musique, celles que constituent les transgressions, et plus particulièrement les transgressions religieuses, sont présentes : c'est l'isotopie ici appelée "diable". La musique est parfois un sabbat (b330), ou encore elle est l'essence même du péché (à travers huit rhèmes d'un long article de Patrick Eudeline<sup>899</sup>, p. 39-40). Et de façon significative, l'article d'Eudeline où cette isotopie est ainsi surreprésentée est l'introduction à un dossier sur le bruit comme fondement du rock. Ce message n'est pas à dédaigner : le rock est le bruit (c'est-à-dire l'excès de son, le son fort, mais aussi le son dérégulé, sauvage, sans forme) et le bruit est le diable. Le bruit réunit donc en lui un ensemble d'isotopies caractéristiques auxquelles *Best* associe la musique.

A travers cette brève synthèse se dégage l'impression d'une grande convergence des rhèmes entre eux et d'une forte cohésion entre les principales isotopies. Les signifiés littéraux des rhèmes non sonores sont souvent assez voisins, comme le parcours que nous venons de faire de l'un à l'autre le montre. Cette proximité entre isotopies prégnantes est renforcée par la présence de nombreux rhèmes ambigus : même quand les rhèmes réfèrent à des isotopies distinctes, c'est en quelque sorte par leurs intersections qu'ils les atteignent. Car ils renvoient souvent à plusieurs isotopies à la fois, soit grâce à la polysémie d'un des mots qui le composent (cas d'amalgame) soit parce qu'un seul et même rhème articule plusieurs mots qui renvoient chacun à une isotopie différente (cas de panachage). Quelles isotopies sont, dans *Best*, rapprochées par ces deux procédés rhématiques ? Les rhèmes parlant d'apocalypse ou de déluge constituent des amalgames et réfèrent à la fois au déchaînement naturel et, par l'allusion à la Bible, à l'isotopie de la transgression religieuse (isotopie du diable). "Frappe avant d'entrer" (b394) est un cas de panachage où se combinent "frapper" (isotopie de la lutte), "entrer" (ce qui rapproche de l'agression), mais la violence maîtrisée, le poli, le régulé (isotopie du contrôle). La "chair à canons esthétiques" (b663), par un jeu sur le mot canon, rapproche deux isotopies apparemment antagonistes, celle de la guerre et celle du contrôle ("canon esthétique"), voire celle de la finition. En revanche, un rhème comme "ouvre une nouvelle voie dans

---

<sup>899</sup>EUDELIN, Patrick, "Comment l'électricité transcende l'adolescence, le sexe, le mauvais goût [...]", [Introduction au dossier "Big bang ! Mode d'emploi"], *Best*, n° 294, janvier 1993, p. 39-40.

la face nord et glacée du raffut urbain" (b385) combine par panachage des isotopies distinctes (force, froid, ville) mais compatibles entre elles.

En somme, à travers les rhèmes non sonores et les isotopies qu'ils révèlent, se construit effectivement une conception de la musique : cette conception est cohérente puisque elle est constituée par des isotopies reliées entre elles de plusieurs façons. Mais elle est aussi collective, et s'étend bien à l'ensemble du numéro, puisque les isotopies importantes sont représentées dans tout le magazine et sous toutes les plumes<sup>900</sup>. Or cette unité existant dans le domaine des rhèmes non sonores se prolonge bien au-delà, à travers les autres catégories de rhèmes. En effet, qu'ils soient comparatifs ou non, les rhèmes sonores entretiennent des liens étroits avec les isotopies négatives des rhèmes non sonores. Cela est vrai aussi des dérivations thématiques. Par conséquent, à travers tous les énoncés descriptifs, quel que soit le procédé qu'ils emploient, il semble bien qu'une seule et cohérente construction de la musique se dégage. Les rhèmes et les thèmes contribuent tous à son élaboration et se renforcent mutuellement dans cette tâche, quelle que soit la plume qui signe les articles.

#### 4. Les effets de convergence

Comment des rhèmes sonores peuvent-ils avoir un signifié proche de celui de rhèmes non sonores ? N'y a-t-il pas là une impossibilité ? Cette objection paraît encore bien plus forte en ce qui concerne les dérivations thématiques, qui ne sont même pas des procédés de caractérisation de la musique, mais de subdivision de l'objet que l'on caractérise. En réalité, les dérivations thématiques, en fournissant des données sur la théorie musicale intuitive, ou tout au moins informulée, qui est mise en oeuvre dans les articles, interviennent eux aussi dans la deuxième dimension que prend la construction de musique, celle que nous avons appelée construction "en compréhension" : ils concourent ainsi à renforcer la convergence descriptive dans *Best*.

A partir des dérivations thématiques, c'est une certaine articulation de l'entité musicale qui se dégage. Dans le cas de *Best*, l'unité thématique à décrire prend deux formes : album ou chanson. Or

---

<sup>900</sup>Cf. en annexe le détail des isotopies les plus abondantes.

une telle subdivision va au plus simple : quand un découpage est pratiqué, il est chronologique - ce qui est une première facilité - et il redouble un découpage palpable, concret, inscrit dans la matérialité de l'objet, puisqu'une chanson d'album est aussi une plage de disque - deuxième facilité. Cependant, il existe d'autres types de dérivations thématiques, qui découpent l'entité de départ selon un axe synchronique. Les éléments ainsi isolés d'autres, alors qu'ils leur sont simultanés, sont donc ceux que l'oreille du journaliste a le désir d'identifier. Ce sont ceux qui revêtent à ses yeux d'une part une pertinence musicale, d'autre part un intérêt particulier dans le cadre de son activité de journaliste ; ceux, donc, qu'il est important pour lui de décrire, quitte à les privilégier par rapport aux autres, dans la description. Or les éléments ainsi mis en valeur dans *Best* sont principalement la voix, et dans une moindre mesure, la guitare. Pour résumer la construction opérée à travers les dérivations thématiques de *Best*, la musique est donc vue comme un ensemble d'albums, eux-mêmes composés d'un certain nombre de chansons ; quant aux constituants de ces chansons, ce sont, principalement, une partie chantée et une partie de guitare.

L'étude des rhèmes sonores non comparatifs permet de compléter cette théorie musicale implicite dont les premiers éléments ont été révélés par les dérivations thématiques. En effet, ces rhèmes montrent, ou plutôt confirment, l'absolue prééminence de la guitare : car tel est le plus fréquent élément d'instrumentation fourni pour décrire un morceau. Mais le relevé de ce type de rhèmes présente un autre point saillant : parmi les caractères généraux les plus signalés figure en effet la simplicité, mais aucunement son contraire, la complexité.

En somme, la théorie implicite de la musique qui se dégage des énoncés descriptifs de *Best* est pour ainsi dire inexistante. Elle se limite à une combinatoire de quelques éléments synchroniques, formant des chansons et des albums ; et un caractère volontiers noté de ces objets musicaux est la simplicité. Ce constat montre bien comment les dérivations thématiques et les rhèmes sonores non comparatifs peuvent confirmer les tendances dégagées par les isotopies négatives. Ici, comme dans les rhèmes non sonores, le caractère de la simplicité domine : il est loué par les rhèmes non sonores, signalé par les rhèmes sonores non comparatifs. Et surtout, à travers son refus de la théorie, le journaliste le pratique lui-même. Dans sa façon de décrire, c'est encore le refus du raffinement, de la

nuance ou de la subtilité qui est mis en oeuvre, un peu comme si une musique prétendant au rudimentaire (considéré comme une qualité) ne devait être pensée et décrite que de façon rudimentaire.

D'autres rhèmes sonores non comparatifs renforcent la convergence entre les caractères sonores de la musique et les isotopies non sonores les plus importantes. Celle du rudimentaire, du caractère brut est par exemple renforcée aussi par l'un des rhèmes sonores mentionnant les accords. Celui-ci consiste en effet à signaler qu'ils sont en petit nombre : ce sont "trois accords répétés" (b136). Par le même processus, d'autres rhèmes sonores renvoient à quelques-unes des isotopies évoquées plus haut. Ainsi les rhèmes indiquant la forte intensité (au sens du volume sonore) sont-ils souvent proches des idées de force ("cela cogne toujours fort", b44), d'agressivité ("fracas", b196)<sup>901</sup>, de désordre ("raffut", b654) ou d'intensité - au sens non sonore - ("100% abasourdissant", b152). Il s'agit donc de rhèmes fonctionnant par amalgame (ambiguïté indiscernable tenant au signifié du ou des mots en cause). Ce sens produit par amalgame s'enrichit d'ailleurs encore, dans ce cas précis, de ce que nous a appris l'article de Patrick Eudeline mentionné plus haut : c'est aussi l'isotopie du diable et de la transgression qui est indirectement mise en jeu à travers les rhèmes sonores de la forte intensité.

Nous pourrions citer bien d'autres amalgames qui renforcent cette relation entre les rhèmes sonores non comparatifs et les isotopies non sonores de *Best*. Ainsi, pour les sons instrumentaux, saturation et larsen sont très présents, ce qui évoque les isotopies du dysfonctionnement, de la sauvagerie et du caractère brut (ce sont des sons déchaînés, dérégulés). Pour la voix, il est fait mention à plusieurs reprises, de timbres "rauques" : cela renvoie à l'isotopie non sonore de l'agressivité (le rauque est proche de l'âpre ou du rugueux). Les occurrences répétées du "cri" établissent, quant à elles, un lien avec les isotopies non sonores de l'énergie, de l'excitation, voire de la blessure, qui est aussi celle de la souffrance.

---

<sup>901</sup>Rappelons que dans l'isotopie de l'agressivité sont incorporés les lexèmes évoquant une agression des sens (piquant, tranchant, aveuglant, âpre). L'agression de l'ouïe est donc à l'exacte frontière entre rhème sonore non comparatif et rhèmes non sonores de l'agressivité.

Si ce lien étroit entre rhèmes sonores et non sonores se tisse par le biais des amalgames, il le fait tout aussi souvent à travers ce que nous avons appelé plus haut les panachages : jouant sur le potentiel sémantique d'un des mots, le journaliste le fait suivre ou précéder d'un autre, apparemment proche mais relevant d'une autre catégorie rhématique. Le rhème b44, déjà cité, en est un bon exemple : dans "cela cogne fort", "fort" renvoie à la forte intensité sonore, mais autorise aussi l'emploi de "cogne", qui lui confère alors un deuxième sens (les coups sont "forts", sont "puissants") et rapproche le rhème b44 des isotopies de la lutte et de la force. Amalgames et panachages sont de ce fait essentiels pour montrer comment les rhèmes sonores non comparatifs peuvent renforcer la cohérence isotopique de la description de musique. Ainsi, "plaquer rageusement les accords" (b109) panache la notion d'accord avec celle de haine ("rageusement") et l'amalgame avec la lutte ("plaquer"). "Plaque des accords au vitriol" (b796) joue du même amalgame et le panache cette fois avec l'agressivité (vitriol). Parler d'accords "répétés comme une tête qui se cogne contre les murs" (b137) amalgame en "répété" le sens sonore de la réitération et le sens non sonore du dysfonctionnement (la répétition est aussi un symptôme de panne pour un appareil, ou d'émotion excessive et de déraison chez une personne). Ce deuxième sens est, de fait, immédiatement confirmé et précisé par un panachage ("comme une tête qui se cogne contre les murs") qui oriente le rhème vers les isotopies de la lutte et de la folie. Innombrables sont ainsi les liens qui entretiennent les isotopies entre elles (elles convergent mutuellement) mais aussi avec les dérivations thématiques et avec les rhèmes sonores.

Il en découle une nécessaire prudence dans l'interprétation des énoncés descriptifs : un rhème sonore doit toujours être soupçonné de receler un sens non sonore, de renvoyer à l'une des isotopies non sonores prégnantes du magazine. Mais l'inverse est également vrai : certains rhèmes non sonores réfèrent peut-être à des réalités sonores banales. Ainsi, les innombrables notations de puissance doivent-elles aussi être vues comme une façon élégante de dire que l'intensité - au sens purement sonore - est forte. De même, l'électrique est moins un rhème non sonore (isotopies de l'énergie ou de la tension) qu'une façon de dire que les instruments sont amplifiés (comme la "guitare électrique") : il appartient donc aux rhèmes sonores non comparatifs. La plupart du temps,

cependant, les deux interprétations semblent s'équilibrer et renvoyer indéfiniment l'une à l'autre. Quand Patrick Eudeline parle des "lourdes scansions électriques du 'I Want You' des M.C.5" (b119), c'est d'abord à l'amplification des guitares qu'il faut penser, même si le journaliste exploite ensuite l'isotopie négative en parlant d'"orage" (b121) - manifestation électrique naturelle (isotopie de la force naturelle) - et de "tension sans nom" (125), où l'isotopie de la tension est peut-être appelée par l'association linguistique usuelle de la "tension électrique". Le même procédé, où le sonore et le non sonore s'entremêlent, se produit plus loin dans l'article, avec "suffoquaient littéralement d'électricité" (b140) ; les accords sont-ils, métaphoriquement, malades ? Ne doit-on pas, avant tout, comprendre qu'ils sont "trop électrofiés", donc trop amplifiés, c'est-à-dire tout simplement que le son est saturé ? Mais ce mot de "saturé", à son tour, renvoie à l'isotopie du dysfonctionnement et à celle de l'intensité, de sorte que l'entrecroisement du sonore et du non sonore se redouble. Par ces jeux de miroirs du sens, par ces reflets croisés, les descriptions de musique s'entretissent, contribuant à la cohésion de la construction de la musique par *Best*, et diluant la frontière entre le sonore et le non sonore.

##### 5. Les liens entre compréhension et extension

Il apparaît donc, à travers l'analyse des divers éléments de la description, une grande cohésion qui affecte les isotopies négatives (rhèmes non sonores), à la fois entre elles et dans leur relation avec les rhèmes sonores : la cohésion de la construction de musique par *Best*, grâce surtout à des procédés d'amalgame et de panachage, est très forte, au point de transcender les frontières du sonore et du non sonore. Faisant fi des incompatibilités de principe entre le sensoriel et le non sensoriel, la musique ainsi décrite par le magazine est une entité hybride, diverse, mais convergente et finalement cohérente. C'est là ce que *Best* entend par "musique" du point de vue de la compréhension, ou théorie implicite. Il ne faut pas négliger cependant l'autre dimension de la construction, celle de l'extension. Comment l'ensemble des productions et des artistes envisagés implicitement comme "la musique" dans *Best* (construction en extension) s'articule-t-il sur

l'ensemble des conceptions et des associations qui organisent cette même notion (construction en compréhension) et dont nous venons de rendre compte ?

A ce deuxième point de vue aussi, des relations se tissent. La musique telle qu'elle est construite par le magazine est donc hybride à un double titre : entité à la fois sonore et non sonore, nous l'avons vu, elle mêle en outre une sélection de productions musicales (extension) et un choix de postulats (compréhension). Pour illustrer cette connexion supplémentaire, quelques exemples suffiront : ainsi, l'emploi de techniques informatiques n'est pas mentionné dans *Best*, alors qu'on le rencontre dans *Rock & folk* ou *Rock sound*. Or ces faits, qui relèvent de la construction en compréhension sont à rapprocher de la construction en extension : la *dance*, la *techno* (courants utilisant beaucoup les techniques de composition informatiques), occupent une place restreinte parmi les rhèmes comparatifs larges de *Best*. Il en va de même pour la *country* ou le *folk-rock* (absents de *Best* alors qu'ils sont assez présents dans *Rock & folk* et surtout dans *Rock sound*). Ces deux derniers courants utilisent volontiers le son acoustique (non déformé par l'amplification), rhème qui, en bonne logique, est assez présent dans *Rock & folk*, très abondant dans *Rock sound*, mais ne figure pas dans *Best*.

Des liens s'établissent donc entre toutes les dimensions de la construction, extension et compréhension, sonore et non sonore, comparatif et non comparatif : un rhème non sonore (comme "puissant") renvoie à une donnée sonore (forte intensité) puis à un ou plusieurs styles eux-mêmes nommés de façon imagée (le "heavy-punk" (b651) est *heavy* donc lourd ; le hardcore est *hard*, donc dur). Ces axes transversaux sont nombreux : le "free rock" (b378) est un courant qui réfère aussi à la liberté, comme notion non sonore. Quant à la liberté, elle renvoie à son tour à des matériaux sonores particuliers : les "cuivres free" (b402) suggèrent un courant (le jazz *free*) et des procédés musicaux (l'improvisation), tout en voisinant avec une autre isotopie, celle de la sauvagerie, qui est le refus des règles. Les rhèmes musicaux non comparatifs que sont "syncopé" ou "swing" sont en même temps des allusions au jazz et suggèrent - peut-être est-ce même leur seul sens - que la pièce musicale en question se rattache à ce courant. Des phénomènes similaires se produisent avec "métal" (isotopie non sonore et courant appelé *death metal*), "cold" ou "froid" (allusion possible à la

musique dite *cold wave*), ou les mots comme "noisy", et sa traduction "bruyant", qui sont à l'intersection d'un courant musical, d'un rhème sonore non comparatif (forte intensité) et de l'isotopie de l'agressivité.

## 6. Conclusion

*Best* propose donc bien une construction de la musique homogène (puisque dispersée dans l'ensemble du numéro) et unitaire (puisque dotée d'une forte cohésion qui relie tous ses éléments). L'entité musicale ainsi construite est profondément hybride, car elle revêt des dimensions diverses, sonores et non sonores, extensives et compréhensives. En quelque sorte, ce qui se dégage ainsi est la musique "de" *Best*. Cette construction peut se résumer en quelques notions clés, non sonores mais recouvrant étroitement des réalités sonores : ce sont les notions de douleur, de force, de sauvagerie, de simplicité, de folie et de transgression. Ainsi, la musique "de" *Best* s'inscrit-elle dans la lignée de deux types de lyrismes : celui de la fureur et celui de la douleur. Pour achever, nous pourrions condenser ces données en une formule brève : la musique "de" *Best* est une chanson de rock, qui sonne comme le hurlement agressif d'un fauve blessé - accompagné de guitares électriques.

## **Chapitre 12**

### ***Chorus* : le charisme et le caprice**

Si *Chorus* est bien un magazine consacré à la chanson, c'est en un sens tout à fait particulier. Les aspects instrumentaux et musicaux y sont négligés au profit du texte et de la personnalité du chanteur : tels sont les deux points qui concentrent toute l'attention et tout l'effort descriptif des journalistes.

### 1. L'absence de la chanson

La construction de la musique en extension réserve dans *Chorus* une surprise : on attendrait en effet la chanson, comme rhème descriptif omniprésent. Or ce mot est presque absent des énoncés relevés. Faut-il en déduire que *Chorus* n'est pas un magazine consacré à la chanson ? Cela n'est pas possible étant donné ce que nous savons des ambitions du directeur de la publication, Fred Hidalgo, ambitions maintes fois exprimées dans le périodique lui-même :

"Pour la seconde fois en l'espace de douze ans, me voici donc 'contraint' de lancer un support de presse 'spécialisé' dans la chanson. [...] Les objectifs de *Chorus* ? Donner à la chanson vivante (francophone surtout) la tribune publique qui, à l'évidence, lui fait terriblement défaut [...]"<sup>902</sup>

Il faut donc considérer *Chorus* comme un magazine consacré à la chanson et se revendiquant tel, mais qui ne recourt presque jamais à cette notion dans ses descriptions de musique. Cette absence a des raisons non liées au domaine d'intérêt du magazine : l'analyse des énoncés descriptifs dans le magazine permettra de les comprendre.

Les rhèmes sonores comparatifs de *Chorus* sont aussi remarquables par la présence assez forte du rock (en tant que comparant). Pourtant, à quelques exceptions près (par exemple l'intégrale d'Alain Bashung), les pièces musicales décrites dans *Chorus* ne sont pas celles qui font l'objet d'articles dans *Rock & folk*, dans *Best* ou dans *Rock sound* : on ne peut pas du tout envisager l'idée que *Chorus* soit un magazine consacré au rock. Par conséquent, cette présence assez forte du rock tendrait à révéler que ce courant joue le rôle de référence dans des pratiques musicales très diverses : peut-être faut-il penser que ses caractéristiques sonores se répandent dans tous les domaines de la création musicale. Il serait alors devenu un idiome musical commun.

---

<sup>902</sup>HIDALGO, Fred, "Paroles et musiques de l'espace francophone" [éditorial], *Chorus*, n° 1, octobre-novembre-décembre 1992, p. 4.

L'extension de *Chorus* étant difficile à repérer à travers les rhèmes comparatifs larges, il est tentant de se tourner vers les rhèmes comparatifs restreints, c'est-à-dire vers ceux qui procèdent en comparant le thème à une oeuvre singulière. Or ces rhèmes sont rares également. L'appauvrissement des données ainsi fournies sur la façon dont le magazine construit la musique est considérable : car les rhèmes comparatifs ont l'avantage de se présenter comme un repère où les modèles se dessinent, et où le nombre de références à une production permet de hiérarchiser l'importance des différents courants et artistes mentionnés. Cette approche est restreinte dans le cas de *Chorus*. Cependant, cette lacune même peut faire sens et être considérée comme révélatrice : il convient de se demander pourquoi les comparaisons avec d'autres pièces musicales sont aussi peu nombreuses dans *Chorus*. Un premier élément de réponse se dessine une fois que l'on constate le fait suivant : les rhèmes comparatifs ne sont pas les seuls à être rares dans *Chorus*, mais tous les procédés descriptifs le sont. La description de musique est donc moins fréquente dans *Chorus* que dans les autres magazines du corpus et c'est ce fait plus général qu'il faudrait expliquer, grâce à l'analyse du reste du relevé, et par l'observation de la construction en compréhension.

## 2. A l'opposé de *Best*

Les isotopies les mieux représentées dans les rhèmes non sonores de *Chorus* sont, de façon frappante, antagonistes de celles qui caractérisent *Best*. Alors que le rock est l'un des courants de référence, il s'avère là, de façon indubitable, que la musique telle que *Chorus* la conçoit est en réalité à l'opposé de ce qu'en fait le magazine à "extension rock" qu'est *Best*. En effet, l'isotopie la mieux représentée dans *Chorus* est la douceur. Or dans le relevé des rhèmes non sonores, nous avons regroupé sous cet archilexème précisément tout ce qui s'opposait à l'agressivité, isotopie prégnante de *Best* : la douceur est à comprendre ici comme psychologique (respect, déférence, soumission appartiennent à cette isotopie) ou physique (caresse, souplesse, fluidité) voire sensorielle (ouaté, feutré) puisque l'agressivité revêt aussi une dimension sensorielle dans le relevé tel que nous l'avons effectué. Après la douceur, vient dans *Chorus* l'isotopie de la gaieté, qui est elle aussi directement opposée à l'une des isotopies essentielles de *Best*. Car, de même que la douceur a été construite ici comme l'opposé de l'agressivité, la gaieté a regroupé tout ce qui s'oppose à la haine : sous cet archilexème se trouvent donc les mots qui indiquent des dispositions psychologiques positives de toutes sortes, depuis la générosité jusqu'à l'humour, depuis la bienveillance jusqu'à l'amitié. Nous y avons même englobé la chaleur, par connexion avec l'idée de "chaleureux" (rhème fréquent). En donnant ainsi la priorité à la douceur et à la gaieté, *Chorus* s'oppose donc très nettement à *Best*, où agressivité et haine sont des isotopies fortes. L'antagonisme se poursuit avec la finition qui est toujours méliorative dans *Chorus*, alors que le caractère brut (son opposé) y est une fois sur deux péjoratif.

L'isotopie de l'énergie, commune aux deux magazines, ne les rapproche pas pour autant, car elle regroupe chez l'un et chez l'autre des mots assez différents pour renvoyer à deux constructions de la musique bien distinctes. L'énergie dont il est question dans *Chorus* est toujours modérée et relève de la vitalité et de la santé<sup>903</sup> : "vitalité" (c96), "ardeur" (c102), "animée"(c140), "montée comme sur ressorts" (c149), suggèrent tous l'idée d'une force vitale. Au contraire, nous l'avons dit,

---

<sup>903</sup>Et dans le cas contraire, le rapport avec le rock est clairement exprimé, comme pour l'"énergie brute" dont il est question ici (SANDOZ, Jean-Marc, "Le Soldat Inconnu. *La Ronde des papillons*", *Chorus*, n° 2, janvier-février-mars 1993, p. 44) : "Tout en ayant conservé l'énergie brute et l'efficacité des compositions héritées du rock, leurs ballades chaleureuses et tranquilles [...]".

l'énergie mentionnée dans *Best* tendait à s'exacerber en excitation nerveuse, voire spasmodique, et versait finalement dans le morbide de la convulsion. L'énergie de *Chorus*, donc, s'inscrit bien dans le contexte des autres isotopies en vigueur dans ce magazine, en particulier celle de la gaieté. Dans les deux cas - *Chorus* et *Best* - on ne peut donc interpréter l'isotopie sans prendre en compte les effets de la convergence isotopique : celle-ci est assez forte pour orienter dans des sens presque opposés une isotopie en apparence identique.

### 3. La voix et les paroles

Ce n'est pourtant pas l'analyse des isotopies qui éclaire le mieux la façon dont *Chorus* construit la musique en compréhension. Le fait décisif est plutôt à chercher du côté des dérivations thématiques. Celles-ci sont au premier abord peu surprenantes : le thème premier de la description est le plus souvent décomposé, comme dans les autres magazines, en chansons (d'un album ou d'un concert). Cependant, l'un des découpages diachroniques existants est particulier à *Chorus* : la décomposition peut porter sur des extraits de chansons cités au moyen de leurs paroles. C'est un premier point révélateur, puisque la chanson semble bien, dans ce cas, être considérée comme une entité non pas musicale mais verbale. La deuxième, et presque unique grande articulation, est celle qui oppose les arrangements à la voix : c'est le type de dérivation le plus abondant après le découpage en chansons. Les accompagnements peuvent être nommés de multiples façons, parfois impropres. Ainsi, "harmonies", "rythmes" ou "rythmiques" et même "musique" (c208) sont employés parfois dans le sens d'"accompagnement". Ce vocabulaire technique ne saurait donc être l'indice d'une théorisation poussée de la musique dans le magazine. En revanche, cette opposition presque systématique entre voix et accompagnement est tout à fait révélatrice : la chanson est dans *Chorus* une entité duelle. Or les deux pôles ainsi définis ne sont pas tels que l'on pourrait le croire. Il ne s'agit pas d'opposer un musicien qui s'exprime par le chant et des musiciens qui usent d'un instrument ; mais d'opposer des "musiciens" - les instrumentistes qui accompagnent - à une "personne" qui, certes, chante, mais n'est jamais appelée "musicien". Un exemple révélateur de cette dichotomie surprenante est fourni par un article de Noël Balen : la chanson "En souvenir de toi..." y

est décrite comme "une chanson d'amour nostalgique", rhème qui réfère uniquement aux paroles et à leur sens. C'est dans un deuxième temps que l'auteur s'exprime sur l'autre aspect de la chanson, son "traitement musical" - et par celui-ci il faut entendre l'arrangement instrumental uniquement, et non la façon dont la mélodie chantée porte le texte ni un quelconque autre aspect du matériau musical confié au chanteur :

"Avec 'En souvenir de toi...', les choses commencent à se gâter. Chanson d'amour nostalgique et recueillie, le traitement musical débute dans la sobriété d'un piano acoustique entouré de violons pour s'achever dans un méli-mélo de chœurs féminins comme on croyait ne plus devoir en entendre."<sup>904</sup>

Dans une telle conception de la musique, les musiciens s'opposent donc aux chanteurs, ce qui sous-entend apparemment que les chanteurs ne sont pas à proprement parler des musiciens. Et parallèlement, la musique s'oppose, jusqu'à un certain point à la chanson. S'il est vrai, comme nous l'avons vu plus haut, que la chanson est, au regard du magazine, d'abord un texte, peut-être est-ce là l'explication : le chanteur est un diseur et l'usage qu'il fait de sa voix n'est pas celui que l'instrumentiste fait de son instrument. Certes, sa voix n'est pas une voix parlée, elle n'est cependant pas non plus exactement de la musique.

Voilà sans doute la raison pour laquelle la chanson ne figure pas, ou si peu, parmi les rhèmes sonores comparatifs larges : elle ne peut guère en faire partie puisqu'elle n'est ni un courant ni un genre musical, mais est autre chose que de la musique. Ainsi se résout la première difficulté rencontrée dans l'étude de l'extension musicale de *Best*. Mais la rareté des énoncés descriptifs, deuxième de ces difficultés soulevées plus haut, trouve elle aussi son explication ici : si *Chorus* décrit aussi peu la musique, c'est que l'objet dont il rend compte, la chanson, n'est pas à son sens exactement de la musique. Le matériau sonore n'est donc pas, loin de là, au premier plan des préoccupations du journaliste. Voilà aussi pourquoi les énoncés descriptifs qui sortent des critères que nous avons déterminés plus hauts (ceux qui font qu'un énoncé était considéré comme décrivant la musique et pouvait à ce titre figurer dans le relevé) en sortent souvent pour la même raison : parce qu'ils rendent compte du texte, des paroles chantées, et non de la façon dont elles sont chantées. C'est le texte qui prime.

---

<sup>904</sup>BALEN, Noël, "Charles Trenet. *Mon coeur s'envole*", *Chorus*, n°2, janvier-février-mars 1993, p. 51.



#### 4. Le personnage du chanteur

L'observation des rhèmes sonores comparatifs et des dérivations thématiques permet donc un premier aperçu de ce qu'est la chanson pour *Chorus* : une entité largement verbale d'une part, et duelle d'autre part, faite d'un chanteur et d'une musique qui l'accompagne. Pour cette dernière, le procédé descriptif majoritaire est simple : il consiste en l'énumération des instruments utilisés (voir l'abondance des rhèmes d'instrumentation parmi les rhèmes sonores non comparatifs). Mais la description de la première de ces deux parties, le chanteur, mérite d'être précisée : car un autre caractère important de la construction de la musique par *Chorus* s'en dégage. La partie de la description qui concerne le chanteur porte plus souvent sur lui, en général, que sur ce qu'il est dans la chanson décrite (ou dans l'album), en particulier : l'énoncé sort alors de nos critères par la présence d'un thème trop large. De plus, cette description du chanteur, même quand elle se restreint à un thème suffisamment précis, rend compte de données concernant sa personnalité (ses opinions ou son caractère) plus souvent que son timbre ou ses intonations : autre façon de sortir des critères ici appliqués, puisqu'alors ce n'est pas la dimension sonore de la chanson qui est alors évoquée. Quelques exemples éclaireront ce constat. Voici la description de *Tous métiers* de Joël Favreau<sup>905</sup> :

"Voix douce, plaintes-fables en demi-teintes, mélodies finement dessinées et rythmées, [Joël Favreau] s'impose en humaniste qui appelle un mouton un mouton, l'humour en garde-fou permanent."

En dehors des énoncés "voix douce" et "mélodies finement dessinées et rythmées", la description porte sur les textes ("plaintes-fables en demi-teinte", "l'humour en garde-fou permanent") soit sur la personnalité et les opinions du chanteur ("humaniste qui appelle un mouton un mouton") - l'un se confondant du reste avec l'autre, puisque "appeler un mouton un mouton" peut fort bien être une démarche des textes et "l'humour" un trait de personnalité du chanteur. De la même façon, quand Francis Chenot annonce et présente le spectacle de Claude Semal, après quelques notations d'instrumentations (c24 à c29), il poursuit avec des considérations sur les paroles et les thèmes de chansons, la citation du dernier couplet de l'une d'elles, enfin des considérations idéologiques qui commencent par une comparaison avec Jacques Brel :

---

<sup>905</sup>PANTCHENKO, Daniel, "Joël Favreau. *Tous métiers*", *ibid.*, p. 68.

"Avec huit nouveaux titres, mais aussi d'heureuses reprises comme 'Madame pipi' [...] ou ce temps fort des 'Odes', 'Noble B', véritables 'amaenitates semalenses' qui retrouvent les accents imprécatoires d'un Brel pour exprimer l'amour-haine du 'Pays petit' qui peut l'être également par l'esprit."<sup>906</sup>

Non seulement, donc, la chanson est verbale et duelle, non seulement la description de son pôle vocal se fonde volontiers sur les paroles et les textes, mais encore, lorsque ce n'est pas le texte qui est décrit, c'est le caractère du chanteur ainsi que ses options idéologiques. Nous pouvons, à partir de ces faits, préciser davantage la façon dont *Chorus* construit la chanson : il s'agit d'un texte chanté, accompagné par des musiciens, mais d'un texte qui vaut surtout par ses dimensions psychologiques et idéologiques. Une chanson est en quelque sorte l'expression d'une personnalité, et la musique n'y joue guère que le rôle d'entourage et de décor.

Cela explique une autre caractéristique importante de la description de musique dans *Chorus* : les rhèmes descriptifs sont souvent des caractérisations psychologiques. Même pour décrire l'aspect sonore des pièces musicales, le journaliste est tenté d'utiliser le vocabulaire des sentiments et des humeurs : c'est en effet celui-là qui est déjà en usage dans la description de la première moitié (pour ainsi dire) des chansons, celle que constitue le chanteur. Ainsi du "piano-solo" de Romain Didier qui "sait aussi être plein d'entrain et de malice"<sup>907</sup>. Non seulement, donc, la dimension sonore est aisément délaissée, dans la description, au profit de la personne ; mais même quand ce n'est pas le cas, ces aspects sonores peuvent être entièrement décrits comme une personne, dotés d'un caractère psychologique et transformés en personnage. Le journaliste alors procède moins à une description qu'à un portrait de la musique, comme le fait ici Rémy Le Tallec, à propos du premier album de Romain Didier :

"Une voix séduisante, un piano ensorceleur, des mélodies qui coulent naturellement ou qui balancent avec facilité selon le climat recherché ('Anvers' ou 'Piano') ; vulnérable et romantique, sensible et lucide, des textes pleins d'images et de trouvailles de langage, que d'atouts pour un premier album !"<sup>908</sup>

## 5. Le goût de l'insolite

---

<sup>906</sup>CHENOT, Francis, "Claude Semal. La chanson toute nue", *ibid.*, p. 34.

<sup>907</sup>MORILLON, Annie, "A la une", in "Le Dossier. Romain Didier", *ibid.*, p. 82.

<sup>908</sup>LE TALLEC, Rémy, "D'hier à deux mains. Dans ce piano tout noir...", *ibid.*, p. 88.

Il s'avère donc que pour *Chorus* la chanson est le fait d'un personnage, central et focalisant l'attention. Ce caractère central, cette primauté du chanteur comme personne, se traduisent encore d'une autre façon : il est souvent donné comme "unique". Ainsi "chaque concert de Graeme (et chacun est à nul autre pareil) est un événement en soi"<sup>909</sup> ; il en va de même pour Jean-Roger Caussimon, dont le "langage" est "irremplaçable"<sup>910</sup> ; ou pour Môrïce Bénin, qui chante avec "ces élans magnifiques dont [il] a le secret" (c129). L'unicité est donc l'une des vertus cardinales d'un interprète dans les articles du magazine. On comprend alors mieux encore la rareté des énoncés comparatifs. Si le chanteur prime sur la chanson - qui n'est que sa production - c'est par sa singularité qu'il est digne d'intérêt : il est, au sens propre, incomparable.

Voilà pourquoi l'originalité est l'un des caractères les plus notés et les plus prisés de la musique, dans *Chorus*. Les journalistes apprécient qu'une pièce de musique "échappe aux poncifs rythmiques et harmoniques" (c34), qu'elle soit inattendue (c57), rare (c84), inventive (c124) ou seulement différente d'une autre (c3) ; toutes les formes du renouvellement sont à tour de rôle consignées et louées dans les descriptions de musique. Si donc la chanson est le fait d'un personnage central, ce personnage se doit d'être singulier, remarquable. Mais il est possible de préciser en quoi consiste ce caractère remarquable. La singularité des chanteurs et des chansons semble fondée souvent sur une même caractéristique : l'appartenance à un lieu lointain. La rareté musicale, si prisee, tient alors à un caractère d'exotisme. Par exemple les rhèmes sonores non comparatifs, parmi les instruments qu'ils énumèrent très volontiers, comportent un grand nombre d'instruments eux aussi singuliers et remarquables, en ceci qu'ils sont d'ailleurs ou d'un autre temps : ce sont la valiha malgache (c22), le dulcimer (c25), le psaltérion (c58), le banjo (c108), la mandoline (c110) ou l'énumération complaisante des divers instruments employés par tel ensemble de la Réunion (c135 à c138). Dans l'originalité, ce qui est prisé est donc la surprise, l'inattendu, d'une musique étrange parce qu'elle est étrangère. Le personnage chantant lui aussi s'aurole parfois de cette étrangeté, sur un plan simplement géographique (c'est l'accent "indéfinissable (américain ?)"<sup>911</sup>) de Graeme

---

<sup>909</sup>HIDALGO, Fred, "Graeme Allwright. Comme un vrai gamin", *ibid.*, p. 27.

<sup>910</sup>BARBRY, François-Régis, "Jean-Roger Caussimon. *L'intégrale 1970:1980*", *ibid.*, p. 53.

<sup>911</sup>HIDALGO, Fred, "Graeme Allwright. Comme un vrai gamin", *ibid.*, p. 28.

Allwright, qui ajoute au charme de ses chansons, ainsi plus "colorées"<sup>912</sup>. De façon moins ancrée dans les réalités géographiques, c'est l'étrangeté de Jean-Roger Caussimon : "une voix de barde qui donne l'impression de n'être que de passage" (c161). Le chanteur est issu, semble-t-il, d'une terre moins lointaine (celte) mais d'un passé légendaire, où il est apparemment prêt à retourner : lui non plus n'est en quelque sorte pas d'ici.

Cette singularité repose aussi sur l'aptitude à mêler, d'une façon unique, précisément, en une formule personnelle, propre au seul chanteur en question, des éléments imprévus : cet imprévu ne vient plus, comme pour les éléments exotiques, de ce qu'ils sont inconnus, mais de ce que, quoique connus et familiers, ils ne sont pas réunis d'ordinaire. C'est pourquoi la diversité, l'hétéroclite, sont des qualités musicales essentielles dans *Chorus*. Cette diversité s'exprime bien sûr en tant que telle, par des rhèmes sonores généraux : on note la variété stylistique (c52), loue l'éclectisme du répertoire (c76), apprécie un mélange d'origines ("rumeurs composites, bien sûr, mi-arabes, mi-françaises", c89) ou une "voix multiforme" (c202). Mais ce goût pour la diversité s'exprime aussi dans le procédé descriptif si présent qu'est l'énumération d'instruments : ils ne sont pas toujours exotiques, mais ils sont bien souvent abondants, et les combinaisons instrumentales sont détaillées de façon à donner l'impression que le charme de la musique réside dans son art de l'addition des timbres. Voilà pourquoi le vocabulaire des instruments est plus divers que dans *Best* - ce que peuvent masquer, dans le relevé tel que nous le présentons en annexe, les catégories regroupant les cordes ou les cuivres. En effet, parmi les rhèmes instrumentaux de *Chorus* apparaît un souci de la spécification : parmi les cordes sont nommés le violoncelle, le violon ou la contrebasse et, parmi les cuivres, le tuba (c113), la trompette (c162) ou le trombone (c180). La musique vaut donc par la surprise de sons et de timbres variés. Cet effet s'obtient souvent dans l'emploi de sons non instrumentaux, fort bien représentés : claquements de doigts (c40), verres (c59), "bruits de la forêt" (c122), etc. Il est vrai que des bruits de cette sorte étaient également mentionnés dans *Best*. Mais, moins nombreux, ils sont aussi d'une autre nature : rot (b4), chasse d'eau (b6), sirènes (b175), foules

---

<sup>912</sup>*Ibid.*

(b176), cris de corbeaux (b405), ils renvoient à d'autres caractéristiques musicales (celle de l'agression en particulier).

En somme, *Chorus* attribue donc à la chanson une aptitude tout particulière à l'emprunt : si la chanson, nous l'avons vu, n'a pas de caractères sonores spécifiques, et ne constitue de ce fait pas un courant musical, en revanche c'est sa diversité même, son éclectisme stylistique, qui pourraient bien la caractériser en propre, sur le plan du matériau sonore. La faculté ici mise en évidence est celle qui consiste à intégrer des influences multiples pour en tirer une formule (au sens chimique d'un mélange de particules) unique. Voilà pourquoi les caractères de diversité et d'originalité sont parmi les plus notés dans *Chorus* (au contraire de la reproduction de modèle ou de l'unité) et pourquoi les rhèmes comparatifs larges y déploient une panoplie incroyablement hétéroclite : on y trouve pêle-mêle "blues", "valse", "reggae", "folk", "salsa" ou "chanson régionaliste".

Mais parmi ces emprunts innombrables et revendiqués comme autant de richesses, il s'en trouve un qui mérite une attention toute particulière : que ce soit dans les instruments, avec le violon et le violoncelle, ou par les comparaisons restreintes (à des artistes), *Chorus* semble, dans ces métissages qui lui plaisent, accorder une relative faveur au domaine de la musique savante. Il est frappant que parmi des artistes comparants assez rares figurent un Stravinski ou un Satie (c210 et c211). Ce fait ne serait peut-être pas significatif à lui seul, mais il est encore étayé par certains emprunts faits dans le domaine des rhèmes sonores non comparatifs : *Chorus* emploie des expressions comme "a cappella" (c82), "contrepoint" (c123, c179), "réponse" (c180). Et ces mots semblent bien être là pour l'effet par évocation de milieu<sup>913</sup> qu'ils réalisent, plus que pour leur sens technique : il n'est en général pas nécessaire de comprendre ce qu'ils désignent pour interpréter la phrase où ils apparaissent. Ils sont d'ailleurs souvent employés dans une acception non technique : "voix" (c132) est ainsi synonyme d'"artiste", "nuance" (c160) de "raffinement", "dissonant" autant que nous ayons pu en juger, de "poignant" (c225)<sup>914</sup>. Par ces divers procédés descriptifs, *Chorus*

---

<sup>913</sup>Cf. *supra*, p. 281.

<sup>914</sup>BIGOT, Pascale, "Marcel Kanche. *Henriette*", *Chorus*, n°2, janvier-février-mars 1993, p. 55 : "Entre trompette charnue et accordéon mélancolique, songeuse clarinette et guitares dissonantes, Marcel Kanche pratique une dérision volontiers surréaliste, tendre et violente, à l'image de son affection pour la vache Henriette qui illustre la pochette". La logique de l'énumération invite à interpréter "dissonantes" dans un sens figuré (tous les adjectifs précédents le sont) et à valeur plus probablement psychologique (comme dans tous les termes de la liste excepté le premier).

semble donc en quelque sorte se recommander de la tradition savante, s'en vouloir proche. Le rapprochement se fait aussi de façon plus indirecte : la catégorie nouvelle de l'adéquation ou de la conformité (parmi les rhèmes sonores non comparatifs) sont en usage également dans le domaine de la musique savante, comme le montrera l'étude de *Diapason-Harmonie* ou du *Monde de la musique*. Cette idée de conformité consiste à penser la musique écoutée dans son rapport à une norme que le journaliste a en tête. Absente de *Best*, elle est ici bien représentée.

## 6. Conclusion

La position de la chanson telle que *Chorus* la construit est donc certes voisine de la musique savante (choisie comme une caution) et du rock (promu au rang de langue commune). Mais de la première - dont elle reprend certaines valeurs - elle ne cherche à tirer qu'un prestige assez lointain ; de l'autre - dont elle est parfois voisine par le répertoire - elle refuse en revanche certains aspects non musicaux centraux. Pour résumer en une phrase ce qu'est la chanson à travers le magazine *Chorus*, il faudrait écrire : la chanson est le fait d'un diseur étrange, d'un personnage au caractère d'exception, accompagné d'une escorte instrumentale abondante, exotique et insolite.

**Chapitre 13**  
***Hard force et Hard rock magazine :***  
**les solos de guitare et les *riffs* saignants**

*Hard force* et *Hard rock magazine*, si semblables par leurs titres, se présentent comme des variantes de *Best* et se ressemblent également entre eux. Ils gardent cependant leur singularité, le premier construisant l'image d'une musique pour spécialistes, le second visant apparemment davantage à la vulgarisation.

### 1. *Hard force* : le riff en étendard

D'une façon générale, *Hard force* construit la musique comme le fait *Best*, mais à quelques nuances près. Cette nouvelle construction peut être considérée comme une variante de la première, avec des caractéristiques plus spécialisées et plus accusées à la fois. Nous allons donc dégager les similitudes entre ces deux magazines ; puis montrer, d'une part, le rétrécissement de champ qu'opère *Hard force*, et, d'autre part, la façon dont ce rétrécissement souligne de façon insistante certaines caractéristiques musicales et accuse certaines tendances de la construction.

Ces faits se vérifient tout d'abord dans l'extension donnée par *Hard force* à la musique, à travers les rhèmes sonores comparatifs larges. Parmi les dénominations les plus employées dans ce type de rhèmes se retrouvent en effet "rock", "pop" et "blues", c'est-à-dire trois des principaux rhèmes comparatifs larges utilisés par *Best*. C'est bien, approximativement, des mêmes repères musicaux qu'il s'agit dans les deux magazines. Cependant, la suite de la liste module cette extension d'une façon beaucoup plus étroite et spécifique que *Best* : l'éventail des courants utilisés comme comparants est en effet moins abondant et surtout moins éclectique que dans *Best*. Le même constat peut être dressé à partir des rhèmes comparatifs restreints, car, bien qu'ils reprennent certains des artistes cités dans *Best*, ils le font de façon plus discrète (Jimi Hendrix ou les Stooges sont cités chacun trois fois, mais, l'un comme l'autre, deux fois dans un même article) et n'insistent pas tout à fait sur les mêmes tendances : les Stooges, représentants du *punk rock* américain<sup>915</sup>, étaient cités une seule fois par *Best*. Inversement, Nirvana, connu du plus large public en 1993, était un comparant récurrent de cette publication et n'apparaît qu'une fois ici.

---

<sup>915</sup>Selon Philippe Bouchey, ce groupe "fut d'une grande importance dans la genèse du mouvement punk, à qui il fournira nombre de références (*I Wanna Be Your Dog*, *I Feel Alright*, etc.)" (*Le Guide du rock*, Paris, Syros, 1989, p. 141).

La construction de la musique en compréhension présente les mêmes caractéristiques. D'une part, bien des traits de la musique vue par *Best* se retrouvent sous la plume des journalistes de *Hard force*. Ainsi les deux isotopies les plus représentées parmi les rhèmes non sonores sont, de façon particulièrement accusée, l'agressivité et la force, qui faisaient aussi partie des caractères musicaux essentiels dans *Best*. Elles sont illustrées par un lexique tout à fait similaire, puisque sous l'archilexème "force" se trouvent en abondance "puissance" et "muscle", tandis que sous celui de l'agressivité figurent les mêmes lexèmes que pour *Best* : la notion de "pimenté" est ici très présente, ainsi que d'autres notations de l'agression des sens ("rugosité", "tranchant", "aigrettes"), en particulier du sens de l'ouïe (grincement, sifflement, claquement, stridence), à côté de notations psychologiques plus quelconques (menaçant, agressif, méchant). De plus, agression et bruit, en se conjuguant ici, offrent une conception de la musique toute proche de celle de *Best*. En voici un exemple parlant : "Le groupe dompte les bruits et s'en sert afin de créer une vision malsaine du monde" (hf218) présente (avec le mot "dompte") les isotopies du contrôle, de la sauvagerie et de l'animalité, appliquées au bruit (celui-ci est ainsi assimilé à une bête sauvage et agressive), tout en les rattachant à celle de la morbidité ("vision malsaine du monde"). Par tous ces traits, un tel énoncé aurait pu être tiré de *Best*.

Parmi les isotopies communes aux deux magazines figure aussi la maladie, qui retrouve ici les caractères que nous lui avons remarqués : elle est maladie du souffle ("asphyxiant", hf1) et de la convulsion ("apoplexie", hf248). Communes aux deux magazines également, la lutte, les déchaînements de force naturelle - y compris cette variante "diabolique" qu'est l'"apocalypse" -, la sauvagerie et l'énergie. Le point de convergence de toutes ces données est fort voisin de celui de *Best*, même si quelques nuances distinguent les deux (ainsi le vocabulaire de la blessure présente à plusieurs reprises dans *Hard force* le mot "saignant", absent de *Best*).

Mais l'éventail descriptif déployé par *Hard force* est plus étroit. Plusieurs isotopies bien représentées dans *Best* ne sont qu'esquissées ici : c'est le cas de l'animalité, de la violence ou du dysfonctionnement. Pour préciser la différence entre les deux ensembles descriptifs, celui de *Hard force* et celui de *Best*, il faudrait dire que les descriptions sont ici plus sommaires, plus

rudimentaires, moindres en somme (la densité des énoncés descriptifs est moins grande, et ils sont moins divers). Elles ne sont pas pour autant moins instructives. Car leur imprécision même a pour résultat qu'elles insistent davantage sur certains points, qui peuvent ainsi être approfondis et précisés.

L'imprécision est l'une des caractéristiques récurrentes des descriptions de musique par *Hard force*. Il semble que ce magazine cherche moins que les autres à donner, à travers les mots, une idée de la façon dont sonne ce dont il parle. Cette attitude se remarque en plusieurs points du relevé. L'instrumentation des morceaux, par exemple, est rarement évoquée et se concentre sur trois points seulement (guitare, claviers, présence de "*chorus*", terme souvent employé à la place de "solo"). Pour ce qui est des rhèmes non sonores, la même étroitesse s'observe : les isotopies sont en nombre limité, bien plus qu'ailleurs, et se déploient de façon déséquilibrée, l'agressivité et la force occurring deux à trois fois plus souvent que n'importe quelle autre. Les isotopies restantes ont encore moins de poids du fait qu'elles se compensent généralement entre elles (on rencontre de façon assez équilibrée la gaieté et la blessure - qui est aussi la tristesse -, la légèreté et la lourdeur, le caractère brut et la finition). La description de musique dans *Hard force* est donc grossière - au sens strict - et ne donne que quelques informations, à la fois rares et redondantes : il semble que ce soit un peu toujours les mêmes choses qui sont dites, et cela par un rejet du détail. De fait, bien des énoncés descriptifs ont dû être écartés du relevé parce qu'ils prenaient un thème trop flou : ils parlaient de la musique d'un groupe en général et non de l'un de ses enregistrements ou de ses concerts.

Pourtant, ce goût de l'approximation et ce refus du détail ne diminuent pas nécessairement l'information fournie. Car il constitue aussi un des modes de ce que nous avons appelé jusqu'ici la "convergence" dans la construction de musique. Si le magazine ne dit de la musique que peu de choses, s'il tourne dans un cercle étroit de rhèmes indéfiniment ressassés, cette redondance n'est pas pour autant vide de sens. Au contraire, elle rend ces quelques rhèmes incontournables, et les constitue en principes primordiaux et permanents de ce qu'est la musique selon lui. Si le procédé est plus grossier, il est en cela même plus net et plus affirmé, car certaines lignes de force se dégagent mieux. La description, au lieu de fonctionner comme une accumulation de données fines, se fait à

travers quelques étiquettes générales et sans nuance, qui ont en quelque sorte la fonction d'étendards : elles sont grossières mais investies, par leur répétition même, d'une force de signification toute particulière - nous serions tentée de parler à leur propos de charge symbolique.

Systematique et révélatrice est par exemple la valeur systématiquement péjorative de l'isotopie du calme, qui était à la fois assez présente et toujours positive dans *Best* (quoique ce fût souvent sous la forme atténuée d'une accalmie passagère, d'une pause). Le trait qui s'accuse ici est donc, à l'inverse, celui de l'excitation. La musique, telle qu'elle est construite par *Hard force* n'est jamais calme si elle est bonne : cela constitue une surenchère sur la construction de *Best*, qui allait déjà dans ce sens. En quelque sorte, il s'agit de la même idée de la musique, mais encore moins "calme". Parmi les rhèmes insistants au point de devenir obsessionnels se trouve également le "*riff*" : utilisé en un sens probablement élargi, celui d'idée musicale<sup>916</sup>, il devient un mot dont le sens importe peu mais dont l'emploi par le journaliste est essentiel. Ce mot perd sa signification technique ponctuelle pour désigner un aspect sonore de la musique plus flou et tout à fait global, dont l'effet est d'assigner aux pièces décrites une appartenance stylistique générale : cela est très clair dans des énoncés tels que "[l'album] 'Swandive' sera une furieuse ode aux riffs" (hf5) ou "Les [Poorboys] sortiront un album pimenté, joyeux et riffeur" (hf38). Ce faisant, le mot "*riff*" devient l'équivalent d'un signe de ralliement, à valeurs multiples : le journaliste rallie ses lecteurs autour de la connaissance du mot, autour de la connaissance de la musique qui l'utilise, et le *riff*, mot étendard, sert ainsi à identifier et à regrouper les utilisateurs du mot qui sont aussi des utilisateurs de certains instruments (dans ce contexte, le *riff* sous-entend la guitare - et éventuellement la basse - électrique). Ecrivant ce mot, le journaliste rattache aussi la pièce musicale décrite à l'ensemble de la bonne musique (ou de celle qu'il estime telle) : le *riff* intervient toujours dans des énoncés descriptifs laudatifs, aucun "mauvais *riff*" n'étant jamais signalé. Le *riff* remplit donc trois fonctions essentielles de l'étendard : il représente, par un support matériel arbitraire, une valeur abstraite, il se place en évidence, de façon à

---

<sup>916</sup>Dans le blues, le *riff* est un motif répété tout au long de la grille, malgré les changements d'harmonie (cf. BAUDOIN, Philippe, *Jazz mode d'emploi*, Paris, Philippe Baudoin, 1/1986, p. 73). Mais il prend pour les musiciens de rock un sens différent, celui d'idée musicale - souvent sous forme d'un motif instrumental récurrent. Ce glissement de sens est signalé par Richard Middleton : "la plupart des musiciens de rock utilisent 'riff' comme un synonyme, presque, d'"idée musicale" ("most rock musicians use 'riff' as a synonym, almost, for 'musical idea'" ("Editor's introduction", *Popular music*, 2 (*Theory and method*), 1982, p. 3).

être clairement perceptible (ici c'est la répétition qui crée l'évidence), enfin il réunit les individus qui reconnaissent cette valeur. C'est peut-être ainsi qu'il faut voir aussi les autres rhèmes répétés avec insistance : l'agressivité et la force, si présentes auraient alors une fonction de ralliement s'ajoutant à leur sens. Ne guère signaler que la guitare dans une instrumentation (qui contient au moins également une voix, une batterie et une basse) contribue aussi à charger cet instrument d'une force de ralliement. Il en va de même pour l'idée du *chorus* (ou solo). Mais parmi les rhèmes sonores non comparatifs, l'un des plus répétés est celui du caractère mélodique de la pièce décrite. Comment expliquer une telle présence ?

Avare de rhème descriptifs, décrivant peu la musique et la décrivant de manière peu variée, *Hard force* n'accorderait pas une telle place à une notation descriptive si elle ne s'inscrivait pas au centre de sa construction de la musique. Il peut pourtant paraître surprenant que le caractère mélodique soit ainsi placé au premier plan. En réalité la guitare, surtout quand elle propose un solo - matériau sonore récurrent dans les comptes rendus du magazine - constitue bel et bien un élément mélodique (voir par exemple "soli mélodiques bien construits", hf138). Peut-être aussi l'agressivité et la force n'empêchent-elles nullement le caractère mélodique : il est possible de concevoir une mélodie agressive, ou qui exprime la force (la mélodie est de fait, ici, liée au diable<sup>917</sup>, comme si c'était la condition à laquelle on la tolère). Ce ne sont pourtant pas là, à notre sens, les meilleures explications à la présence fréquente du caractère mélodique dans les descriptions de musique de *Hard force* ; la clé nous semble être ailleurs. La plupart du temps, le caractère mélodique est signalé au sein d'un balancement rhétorique qui l'oppose à une autre caractéristique musicale. Ainsi, "les guitaristes Munoz et Barrett alternent joyeusement riffs-matraques et soli mélodiques bien construits" (hf137 et hf138) ; ou encore "Mention spéciale pour le titre 'House Of Love' où les passages mélodiques et légers alternent avec des parties nettement plus lourdes et électriques" (hf174 à hf177). Plus schématique enfin, l'opposition est clairement formulée quelques pages plus loin : "Nightfall sait jouer sur cette double alternance lenteur/rapidité et force/mélodie" (hf199 et hf200). Le caractère mélodique est donc pris dans plusieurs couples oppositifs qui se superposent : à

---

<sup>917</sup>Ainsi des rhèmes "mélodies endiablées" (hf29) ou "mélodique en diable" (hf108).

la mélodie s'associent la "construction" (isotopie de l'ordre et du contrôle), le solo, la légèreté, et s'opposent le *riff*, la lutte, la lourdeur, le son amplifié et la force. Il se produit à travers ces quelques énoncés un amalgame multiple et général qui organise pratiquement tous les éléments descriptifs de *Hard force* en deux zones musicales distinctes et également appréciées. Ce qui est construit ici est donc l'axe principal le long duquel le magazine tend à repérer les pièces musicales qu'il décrit.

Mais dès lors, nous pouvons soupçonner une polysémie sous d'autres énoncés apparemment sans ambiguïté. Car le mot "mélodie" signale non seulement la notion musicale de mélodie mais aussi, fort probablement les autres éléments de sa zone d'appartenance : la légèreté, l'organisation, la présence de solos. Inversement le *riff*, dont le sens nous paraissait bien imprécis reprend ici une signification : il renvoie à l'amplification, au déchaînement, à l'agressivité et au caractère rythmique. Les énoncés où ces termes apparaissent ne prennent peut-être pleinement leur sens que si l'on tient compte de cette logique sous-jacente<sup>918</sup>.

La restriction qui pèse sur les descriptions de musique dans *Hard force* n'engendre donc pas seulement l'approximation. Elle permet de repérer certains rhèmes utilisés à la façon d'étendards et de prendre ainsi nettement conscience des quelques faits musicaux qui cristallisent l'attention des journalistes et se chargent d'une valeur toute particulière. Bien plus, comme c'est le cas pour le caractère mélodique, cette espèce d'avarice descriptive permet finalement de préciser certaines conceptions musicales bien mieux que ne faisait l'abondance plus nuancée de *Best*. Grâce à elle, il est possible de dégager nettement le sens à donner à la notation du caractère mélodique, par exemple. Mais plusieurs autres amalgames bénéficient du même éclairage : celui qui montre l'assimilation entre électricité et accessibilité ("Nightfall [...] cré[e] un climat à la fois violent et éthéré, électrique et ésotérique", hf201 à hf204), ajoutant ainsi encore un élément aux deux zones musicales que nous venons de définir ; ou celui qui confirme l'assimilation du dysfonctionnement, de la folie et de l'amplification électrique du son (dont le rapprochement était seulement suggéré par la convergence isotopique de *Best*) dans l'énoncé "guitare disjonctée" (hf212).

---

<sup>918</sup>Nous retrouvons ici confirmation de l'un des aspects de la description journalistique étudiés plus haut (cf. *supra*, p. 304-306) : les couples d'oppositions notionnelles jouent dans le cas présent un rôle fondamental, organisant une grande partie de la construction de la musique en compréhension. Telle qu'elle est construite par *Hard force*, la musique est en effet presque entièrement un jeu d'oppositions entre ces deux pôles.

L'un de ces amalgames qui, entrevus dans *Best*, se trouvent ici confirmés porte sur le vocabulaire de la viande : plusieurs lexèmes du type "carné" ou "charnu" se rencontraient dans *Best*. Mais ils se retrouvent ici, mis en valeur par la rareté relative des énoncés descriptifs, et permettent d'avancer l'idée d'un nouvel amalgame, tendant à rapprocher la force (de ce qui est charnu) avec la sauvagerie (qui contient le rhème "orgie musicale", hf215) à travers l'idée de la glotonnerie et de la dévoration. Ainsi plusieurs rhèmes dispersés dans des isotopies distinctes se regroupent-ils - *Hard force* utilise aussi le rhème étonnant du "joufflu" - pour constituer une nouvelle isotopie peut-être plus intéressante car plus spécifique : la musique selon *Hard force* serait, plus encore que dans *Best*, une musique d'"ogres", ce qui jette un jour nouveau sur l'adjectif "saignant", propre à *Hard force* et dont nous notions plus haut la récurrence.

Avant de conclure sur la construction de la musique telle qu'elle s'opère dans *Hard force*, il nous paraît important de souligner un point : les rhèmes de l'originalité sont ici laudatifs, ceux de la reproduction d'un modèle existant péjoratifs. Ce point, qui peut paraître étonnant dans un magazine où la redondance semble reine (dans les énoncés et dans les procédés musicaux qu'ils décrivent), est déjà vrai dans *Best*. Il y a là une attitude critique légèrement paradoxale, que les journalistes résolvent apparemment par la nuance suivante : cette reproduction de modèle qui est blâmée est plus précisément l'absence d'"évolution" du groupe. Ce qui est constitué en valeur positive est donc moins l'originalité que le fait de ne pas reproduire deux fois le même enregistrement : un "deuxième album saignant" (hf41) du groupe des Dusters a, nonobstant cette qualité primordiale, le défaut d'être "un soupçon trop proche du premier" (hf42). Il est possible que cette prise de position des journalistes soit en réalité assez originale et atypique. Car *Hard force*, par sa trajectoire<sup>919</sup>, est encore proche du fanzine\*. De plus, les articles sont rédigés par quatre signataires à peine<sup>920</sup>, à de rares exceptions près. A ce double titre, le magazine exprime peut-être plus que les autres titres du

---

<sup>919</sup>"Issu d'une association (Hard Force association), créée par des animateurs de radio libre, le premier numéro de *Hard Force* sort en octobre 1985, sous la forme d'un fanzine (magazine amateur pour des fans). Le numéro 6 rompt avec le fanzine amateur et sort en mars 1987 édité par la Sarl de presse CLE (Christian Lamet Editions)" (R. R., "Appellation hard rock (non) contrôlée", *L'Echo de la presse*, supplément mensuel n° 4, décembre 1989-janvier 1990, p. 48). Au contraire, *Hard rock magazine*, créé un an plus tôt, en 1984, est issu de l'expérience d'éditeur de Paul Putti et n'a jamais adopté la forme d'un fanzine\* associatif (à propos de Paul Putti, cf. *supra*, chapitre 3, note 67).

<sup>920</sup>Henry Dumatray, Christian Lamet, Alain Lavanne, Emmanuel Potts.

corpus la position personnelle - éventuellement peu partagée - de ses journalistes. Il est possible que des critères très individuels y acquièrent ainsi une importance quantitative qui peut être trompeuse : cela se produit par exemple quand Alain Lavanne signale, dans deux articles différents, que des groupes ont, heureusement selon lui, évité le "défoulement cacophonique" (hf95 et hf133). Il serait bien difficile de dire dans quelle mesure cela exprime une valeur collective ou un avis personnel contesté.

La façon dont *Hard force* construit la musique se présente donc ainsi : proche de celle de *Best*, elle constitue cependant l'approfondissement de certaines directions que ce dernier magazine intégrait dans un cadre plus large. Ainsi, il semble que s'opère un repli sur un ensemble de productions assez étroit pour que leur description soit inutile - les présentations étant faites, en quelque sorte - et se fasse plus rare. Plus étroit, le domaine musical de *Hard force* est aussi plus accusé dans ses caractéristiques. La musique est pour lui un rock lourd, regroupé autour de quelques procédés musicaux (solos de guitares, *riffs*) qui sont autant d'expressions symboliques de la force et de l'agressivité, les musiciens étant assimilés à des ogres dévorants.

## 2. *Hard rock magazine* : l'initiation au *hard rock*

A première vue, la construction de la musique par *Hard rock magazine* ressemble fort à celle qui est effectuée par *Hard force*. Cela pourrait infirmer l'idée formulée plus haut, selon laquelle chaque magazine propose une construction personnelle et unique. Cependant, si cette ressemblance est réelle, quelques variantes distinguent bien les deux positions : nous nous attacherons à montrer la spécificité de *Hard rock magazine* malgré la proximité indéniable qu'il entretient avec *Hard force*.

Les points de similitude entre les deux publications sont nombreux : les isotopies principales sont les mêmes, puisque les plus importantes sont dans *Hard rock magazine* aussi l'agressivité et la force. Les deux magazines privilégient tous deux lutte et sauvagerie. Un autre point rapprochant leurs données isotopiques est l'équilibre qui se produit ici entre gaieté et haine. De plus, ce magazine-ci, pas plus que le précédent, n'accorde la moindre importance au calme ni à aucune idée

voisine dans ses descriptions de musique ; en cela, ils se distinguent tous deux clairement de *Best*, qui établit ainsi sa spécificité isotopique.

Outre cette ressemblance des isotopies privilégiées, *Hard force* et *Hard rock magazine* se ressemblent aussi dans la façon un peu surprenante de placer l'originalité au nombre de leurs valeurs et de déprécier souvent la redite et la duplication d'un modèle. Parmi ces critères peu prévisibles peut être également rangée la finition - et tout ce qui signifie qu'un raffinement a été apporté à une matière musicale considérée comme première, voire primaire : ils affectent tous deux cette isotopie d'une valeur positive bien plus souvent que négative. Enfin, l'approximation dans le choix des termes importe aussi peu à *Hard rock magazine* qu'à *Hard force* : encore plus pauvre que son concurrent en énoncés descriptifs, celui-ci néglige tout aussi souvent le sens des mots employés au profit de leur effet d'évocation. Prenons-en pour exemple l'image du musicien "ogre", continuée dans le présent magazine (avec en particulier la présence du mot "saignant", déjà signalé dans *Hard force*). Elle connaît ici un développement intéressant avec le mot "anthropophage" (hr220). Or elle présente un cas d'approximation tout à fait révélateur : il s'agit de l'énoncé "Comme si [...] le Floyd et le Zep avaient bouffé de la vache enragée" (hr180). En effet, le contexte incite à comprendre "comme si le Floyd et le Zep [étaient] enragés" (rhème relevant donc de l'isotopie de la haine), sans tenir compte de la "vache" (apparemment mise ici pour son effet inattendu, pittoresque et peut-être aussi animal) ni du sens ordinaire de l'expression : il ne s'agit pas ici, à notre sens, de la musique que le Pink Floyd et Led Zeppelin auraient pu produire s'ils avaient connu des heures difficiles et vécu un moment dans la misère, c'est-à-dire, précisément "bouffé de la vache enragée". Pourquoi alors le journaliste a-t-il choisi cette formulation approximative ? Peut-être parce qu'elle permet d'intégrer le mot "bouffer", donc de reprendre l'image de la dévoration<sup>921</sup> et l'assimilation des musiciens à des ogres. La ressemblance avec l'expression "avaient mangé du lion" n'est sans doute pas à négliger non plus, car elle intègre un fauve félin ; cependant, cette dernière expression aurait présenté un inconvénient par rapport à celle qu'a choisie le journaliste : elle ne comporte pas le mot "enragé", si prégnant dans ces magazines. En somme, si notre interprétation est juste, l'expression

---

<sup>921</sup>Elle-même deux fois présente dans l'isotopie de la sauvagerie, avec "vorace" (hr21) et "dévorer" (hr258).

"bouffer de la vache enragée" n'est pas utilisée ici pour son sens ordinaire mais parce que c'est elle qui regroupe, de la façon la plus dense possible, plusieurs isotopies importantes : dévoration, haine et animal. C'est de la même approximation à valeur évocatrice que nous paraît relever la formulation suivante :

"'Dog Pound', 'Outhouse Quake' ou la reprise métamorphose de 'Love Rollercoaster' des funky 70 Ohio Players, autant d'hymnes qui tiennent la route sans pourtant mettre vraiment le riff."<sup>922</sup>

La fin de cette phrase peut laisser perplexe, quant au sens à attribuer à "hymne" et surtout à "riff" (qui serait ici, apparemment synonyme d'"ambiance" ou de "dynamisme communicatif"). Le texte s'éclaire en revanche si l'on prend en compte le pouvoir évocateur très fort de ces deux mots : le premier fait partie des rhèmes privilégiés de *Best* - il évoque le regroupement viril ainsi que le champ de combat ou de victoire - et le second est celui-là même que nous avons analysé comme l'"étendard" de *Hard force* - et qui y était fortement lié aux notions de déchaînement et d'agressivité.

Tous ces points, communs aux deux magazines, sont à interpréter de la même façon qu'ils l'ont été dans *Hard force*. La musique telle qu'elle apparaît dans l'un comme dans l'autre de ces deux publications est proche de celle que construit *Best*, mais moins diverse et moins subtile : beaucoup de traits y sont gommés et certains d'entre eux sont, au contraire, plus affirmés, parce qu'ils sont en petit nombre et très récurrents. Ici comme dans *Hard force*, par exemple, la guitare et les solos sont importants dans la description de l'instrumentation des pièces (il ne faut pas surestimer la présence des cuivres parmi ces rhèmes, car les énoncés concernés sont en fait issus de deux articles seulement, tous deux signés par Xavier Bonnet). Or ces deux rhèmes sonores non comparatifs sont plus significatifs qu'il n'y paraît : car ils assignent aux deux magazines une extension bien identifiable : celle du *hard rock*<sup>923</sup>. En quoi la présence insistante de la guitare et des solos dans *Hard rock magazine* et dans *Hard force* peut-elle être comprise ainsi ?

---

<sup>922</sup>DUJEAN, Dominique, "Bootsauce. Bull", *Hard rock magazine*, n° 98, janvier 1993, p. 85. C'est nous qui soulignons.

<sup>923</sup>Nous emploierons ici la dénomination de "*hard rock*", qui est en usage en France et dans nos magazines. En anglais ou en américain, le courant dont nous allons parler est désigné par la formule "*heavy metal*". Pour les anglophones en effet, "*hard rock*" désigne de façon très large - et métaphorique - tout *rock* perçu comme "dur", à quelque période que ce soit (cf. JULIEN, Olivier, *Le Son Beatles*, thèse, Université de Paris IV, 1998, p. 240-243). Précisons en outre que dans l'usage français, "*heavy metal*" désigne parfois une entité musicale distincte et restreinte : c'est ainsi que Philippe Bouchev entend par "*heavy metal*" certains groupes des années soixante-dix, et en particulier Black Sabbath (*op. cit.*, p. 158). Mais cette subdivision est ici inutile.

Le *hard rock* est un type de rock particulier, qui a commencé à se développer dans la deuxième moitié des années soixante, en Grande-Bretagne. De ce moment, plusieurs groupes ont accordé aux solos de guitare un rôle de premier plan, développant la virtuosité instrumentale en même temps qu'ils recherchaient un très gros volume sonore et utilisaient les sons saturés ; ces traits devinrent la signature de quelques groupes dont le plus célèbre fut Led Zeppelin. Cette situation est ainsi décrite par Philippe Bouchev :

"Les Kinks, les Who et surtout les Yardbirds avaient magnifié l'écriture en riffs, héritée de la tradition noire ; les grands guitaristes de blues et, au premier chef Hendrix, avaient accepté, voire recherché la saturation [...] ; le premier des supergroupes, Cream, avait mis la virtuosité au goût du jour."<sup>924</sup>

Selon lui, ces trois caractéristiques musicales sont, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, réunies avec deux autres (les "volumes élevés" et les "rythmes puissamment martelés") pour constituer le *hard rock*, "genre [qu']il revint aux Anglais de Led Zeppelin de consacrer"<sup>925</sup>. Or, parmi ces cinq caractéristiques du *hard rock* qu'isole Philippe Bouchev, il est intéressant de constater que nous retrouvons plusieurs des points cardinaux de la musique telle qu'elle est décrite aussi bien par *Hard force* que par *Hard rock magazine* ; c'est le cas, en particulier, de ces deux procédés musicaux, primordiaux dans leurs énoncés descriptifs, que sont le *riff* et le solo de guitare. En cela ils reprennent donc bien les traits fondamentaux du *hard rock*, comme ils le font dans leur titre même - où "*hard*" figure ostensiblement - et dans les rhèmes comparatifs restreints : si Led Zeppelin est le seul artiste à être cité plus d'une fois par *Hard rock magazine*<sup>926</sup>, *Hard force* présentait en regard un certain nombre de groupes emblématiques de ce même courant des années soixante-dix avec Aerosmith, ZZ Top ou Alice Cooper. Tous deux centrent donc bien leur approche sur le *hard rock*, constitué en une variante et en une spécification de ce que proposait *Best*.

Mais c'est précisément à travers l'observation de ces rhèmes comparatifs que se profile la distinction entre la musique construite par *Hard force* et celle de *Hard rock magazine*. Led Zeppelin n'est pas seulement un groupe de *hard rock* des années soixante-dix : il est le plus célèbre d'entre

---

<sup>924</sup>BOUCHEY, Philippe, *op. cit.*, p. 157. En ce qui concerne la virtuosité, voir WALSER, Robert, "Eruptions : heavy metal appropriations of classical virtuosity", *Popular Music*, 11/3, October 1992, p. 263-308.

<sup>925</sup>BOUCHEY, Philippe, *op. cit.*, p. 157.

<sup>926</sup>Les trois mentions de Black Sabbath se trouvent dans un seul et même article.

eux. Au contraire, les groupes cités comme références et points de comparaison dans *Hard force* sont beaucoup plus nombreux et, souvent, d'une notoriété bien inférieure. De sorte qu'il faut peut-être considérer *Hard rock magazine* comme un magazine qui propose une image moins savante de la musique et s'adresse à un lectorat à peine initié : l'érudition musicale est moins grande dans ses pages. Le parcours du magazine doit, là aussi, être pris en compte. Alors que *Hard force* est encore proche du fanzine\*, *Hard rock magazine* utilise depuis plus longtemps la distribution nationale la plus large<sup>927</sup> : il jouit d'une plus grande notoriété, à laquelle semble faire écho la notoriété des artistes qu'il cite.

Cette impression se renforce à l'examen des rhèmes comparatifs larges : tandis que *Hard force* mentionne à plusieurs reprises les différents aspects mesurables du son (durée, intensité, hauteur), *Hard rock magazine* est très réticent devant ce type de rhèmes, ne mentionnant que très peu les faits de durée et aucunement ceux de hauteur ou d'intensité. Le vocabulaire spécifiquement musical en est donc plus systématiquement exclu, et les connaissances musicales de ses lecteurs encore moins sollicitées que dans *Hard force*. Ce dernier présente en outre une certaine disparité quantitative entre les courants musicaux les mieux représentés et ceux qui sont les plus rarement nommés, donnant ainsi un relief accusé à son repérage musical ; au contraire, *Hard rock magazine* déploie un éventail peu différencié quantitativement (quoique presque aussi large que chez son confrère), présentant de ce fait une extension aux choix nettement moins affirmés et propres, de ce fait, à séduire un lectorat plus large. Cette indifférenciation des choix descriptifs se retrouve dans les isotopies (pour les isotopies les plus représentées, le nombre d'occurrences est moins distant de celui des autres). Enfin, dans *Hard rock magazine*, le nombre d'énoncés décrivant la musique est encore plus faible que dans *Hard force* : cela renforce encore l'impression d'un magazine destiné à un lectorat moins initié, c'est-à-dire d'une publication qui exige de ses lecteurs le moins de connaissances possibles.

Moins érudit, *Hard rock magazine* est donc aussi un magazine qui utilise peu de termes "étendards" au sens où nous l'avons entendu pour *Hard force*. La musique construite ici, quoique tout à fait semblable à celle de *Hard force*, s'en distingue donc par une plus grande diversité, issue

---

<sup>927</sup>Cf. *supra*, chapitre 13, note 5.

de cette indifférenciation générale. Dès lors, il n'est pas étonnant que les rhèmes notant - et généralement louant - la diversité soient ici très présents.

### 3. Conclusion

La musique telle qu'elle est construite par *Hard rock magazine* peut donc être dépeinte à peu près de la même façon qu'elle l'avait été dans le cas de *Hard force*. Mais alors que le premier faisait de l'approximation descriptive un instrument de ralliement, dans le second, celle-ci sert plutôt à faciliter la vulgarisation.

**Chapitre 14**  
***Jazz hot, Jazz magazine, Jazzman :***  
**la liberté et l'intériorité**

Les constructions de la musique proposées par *Jazz hot*, par *Jazz magazine* et par *Jazzman* ont bien des points communs : même extension et même repères musicaux, même goût pour la retenue, même exigence dans le vocabulaire descriptif, choisi avec soin et parfois savant. Mais ces aspirations sont modulées par chacun à sa façon. Le premier les réalise à travers une accumulation de détails descriptifs, le second tend à employer des formulations volontairement absconses, alors que le dernier, au contraire, cherche à équilibrer le raffinement et la simplicité.

### 1. *Jazz hot* : la nuance et le détail

L'extension de la musique proposée par *Jazz hot*, pour l'essentiel, ne saurait surprendre, si l'on considère les rhèmes comparatifs larges : au jazz, qui vient en tête, s'ajoutent des courants qui font partie de ses origines ("blues") ou de son évolution ("bebop", "free", "jazz cool", etc.). L'association à la musique latino-américaine est elle aussi ancrée dans le passé du jazz, et la présence du "tango", de la "rumba" - ou de Cuba pour ce qui concerne les lieux - parmi ces rhèmes ne fait qu'entériner des pratiques compositionnelles passées. Les rhèmes qui peuvent surprendre sont seulement le "reggae", dont la présence localisée à quelques articles n'est pas nécessairement significative ; et le "funk", qui du reste fait également partie de l'extension de *Jazz magazine* et de *Jazzman*. En dehors de cela, l'extension musicale de *Jazz hot* est donc tout simplement le jazz : elle confirme le projet clairement affiché par le magazine dès son titre et enraciné dans les origines de cette publication<sup>928</sup>. Cependant, la musique telle qu'elle apparaît dans les énoncés descriptifs de *Jazz hot* n'est pas exactement le jazz, mais plus précisément une certaine façon de construire le jazz. Quelles sont les caractéristiques de cette construction ?

Tout d'abord, elle est composée de quelques traits extrêmement répandus, qui relèvent d'une conception courante du jazz et même de lieux communs concernant celui-ci. Ainsi, le jazz - tel que le voit *Jazz hot* - repose, à en croire les rhèmes d'instrumentation, sur une utilisation préférentielle du piano et de divers instruments de la famille des cuivres. Notons seulement que les noms de ces cuivres sont donnés avec précision, qu'il s'agisse de spécifier l'instrument (trompette, bugle), la

---

<sup>928</sup>Cf. *supra*, p. 53-56.

tessiture d'un saxophone (alto, ténor), ou de désigner un instrument d'invention récente, comme la "flompette" issue du bugle et de la trompette (jh161) : nous sommes loin de l'appellation désinvolte ("section de cuivres") que *Best*, par exemple, réserve à l'évocation de cette famille instrumentale. Elle est ici, en quelque sorte, choyée par le biais de formulations exactes et soigneuses. En outre, dans *Jazz hot*, le jazz décrit est aussi une musique de solos (ou de *chorus*, les deux appellations coexistant ici). Le magazine semble donc résumer de façon assez efficace la vision la plus ordinaire du jazz et ce n'est pas là que nous trouverons trace d'une construction particulière de cette entité musicale.

La présence abondante du rhème "swing" produit le même effet : d'ordinaire considéré comme la signature stylistique de la musique de jazz, il n'est pas surprenant qu'il figure en bonne place parmi les rhèmes sonores non comparatifs. Ce détail prend encore plus de relief si l'on considère les aspects isotopiques. Car une nouvelle isotopie apparaît ici, celle de la mobilité : elle nous a permis de regrouper des rhèmes que nous n'avions pas encore rencontrés dans d'autres magazines et qui ne se laissaient ranger dans aucune des isotopies déjà constituées. Nous y trouvons "roulis" ("roulis de basse", jh43) et "balancer" ("une musique [...] qui balance", jh155) : on le voit, l'un et l'autre sont fort proches du sens de "swing" dont le second est d'ailleurs la traduction française ordinaire. La notion de "swing" est donc, comme l'on pouvait s'y attendre, extrêmement présente dans cette construction de la musique. Aux deux amalgames renforçant l'extension que nous venons d'évoquer avec "roulis" et "balancer", il faut en ajouter un autre, renforçant cette fois l'extension au blues : celui-ci est associé par amalgame à la tristesse dans le rhème "blue", employé par Michel Grenier pour décrire le *Moods* de Philip Catherine (jh118). Tous ces énoncés renforcent les lieux communs concernant le jazz, dans lesquels *Jazz hot* puise visiblement son répertoire descriptif.

En revanche, l'isotopie de la liberté, bien représentée, nous paraît un peu moins prévisible : *Jazz hot* pose de façon assez affirmée que le jazz est une musique libre. Et cette notion de liberté est ici à la fois beaucoup plus présente et beaucoup plus modulée (elle contient les mots "escapade", "échappée", "évasion") que dans *Diapason-Harmonie* par exemple, où elle apparaît aussi. Or, prise dans son ensemble, cette isotopie constitue ici un double amalgame : elle renvoie au procédé

musical de l'improvisation et du solo d'une part<sup>929</sup>, mais au courant de jazz appelé "*free*" (cela est explicite quand Romain Grosman parle des "escapades *free*" de Steve Potts, jh18). Bien qu'elle soit répandue, cette idée de liberté dans l'improvisation ne doit pas donner l'illusion d'une évidence ou d'une lapalissade : la façon dont *Jazz hot* contribue ici à la fixer et à la renforcer est bel et bien une prise de position et cela constitue de sa part l'adoption et la diffusion d'une convention, c'est-à-dire ce que nous avons appelé une construction.

Ainsi *Jazz hot* construit-il le jazz d'une façon qui peut apparaître comme convenue et peu originale. Cependant d'autres caractéristiques importantes, à la fois moins apparentes et plus inattendues se révèlent à l'analyse de ses énoncés descriptifs. Elles revêtent un triple aspect : l'omniprésence des idées de douceur et d'atténuation, la coloration volontiers psychologique des rhèmes, enfin le goût pour des niveaux de langues élevés et pour des mots choisis avec un soin qui confine parfois au maniérisme. Ainsi la musique apparaît-elle dans ce magazine comme quelque chose de doux, d'essentiellement personnel (l'émanation d'une personne) et de nuancé (dans les signifiés comme dans les signifiants).

Tout d'abord, la douceur est très présente ici : en cela *Jazz hot* ressemble à *Chorus*. Mais le lexique de la douceur diffère nettement de l'un à l'autre : dans *Chorus*, elle est douceur tactile (caresse, mousse, feutré) ou modestie (respect, déférence, service). Ici, elle est souvent souple, flexibilité, fluidité. La douceur musicale notée par *Jazz hot* est associée à l'onde (on trouve dans l'isotopie "ondoyant", jh352) et à la courbe ("rondeur", jh439). Cependant, la douceur est souvent un défaut pour *Jazz hot*, ce en quoi il se rapproche de *Diapason-Harmonie* : chez celui-ci, elle est quelquefois une défaillance, que ce soit par timidité (d26), par mollesse (d231) ou par manque de mordant (d233) et, dans *Jazz hot*, elle stigmatise de même certaines des pièces dépeintes comme "gnan-gnan" (jh315), insipides (jh255) ou sans aucun goût (jh424). C'est donc moins la douceur que, plus précisément, la souplesse de la musique, qui est notée comme une qualité du jazz tel qu'il est construit par *Jazz hot*.

---

<sup>929</sup>En cela, elle fonctionne à peu près comme dans *Hard rock magazine*, où les solos de Nuno Bettencourt sont appelés "aires de liberté" (hr103).

Mais, si souplesse il y a, elle se traduit aussi par une atténuation générale des caractères. Là où *Best*, par exemple, peignait volontiers toutes sortes de débordements et d'excès, en particulier traduits par des idées de force et d'agressivité extrêmes, de violence, d'explosion et de cataclysmes, ou encore, sur un plan psychologique, d'excitation (exacerbée en spasmes, en hystérie ou en épilepsie), et sur le plan physiologique, de douleur devenue torture ou souffrance intolérable, *Jazz hot* adopte un parti inverse. Il reprend bien toutes ces isotopies de la douleur, de l'agressivité, de la force, qui peuvent appeler un lexique de l'intensité extrême. Mais chez lui, elles sont au contraire toujours alliées à un vocabulaire de l'atténuation et de la rétention. La blessure, par exemple, n'est plus sanglante ni saignante ; elle est même rarement physique et des qualificatifs comme "torturé" ou "écorché" sont absents. Nous rencontrons plutôt ici des douleurs diffuses et toutes morales, dont l'exemple le plus caractéristique est sans doute la "fêlure au coeur" (jh119) : la fêlure est, parmi toutes les cassures possibles, celle qui est masquée et retardée, puisqu'elle est un bris en puissance, non en acte. Les idées qui peuplaient cette isotopie dans *Best* (défoncé, déchiré, étranglé) laissent donc la place à des formes atténuées : celles de la nostalgie (jh11), de la mélancolie (jh29) ou de la désillusion ("désabusée" jh117). Il en va de même pour l'agressivité, qui est ici tenue, presque ludique : on en lit une trace dans des énoncés tels que "Mitch Watkins [...] sait tirer la note à soi au bon moment" (jh138) et peut-être même dans cette "basse [...] teintée" (jh195) de Marc Johnson, "teinte" que nous avons comprise comme une coloration personnelle du son, c'est-à-dire une affirmation de soi et, en ce sens, l'ébauche d'une agressivité. Cette affirmation, qui est en somme la forme passive de la force, figure du reste dans l'isotopie du même nom, avec des mots comme "s'affirmer" (jh140) ou d'autres qui notent la capacité non pas à vaincre, mais simplement à résister : solidité (jh93), assise (jh133 et jh149), soutien (jh150), assurance (jh211). Agressivité, force ou blessure ne sont donc nullement ici rattachées à l'évocation de la guerre et de la lutte : il s'agit, pourrait-on dire, de force pacifique - la paix figure d'ailleurs dans le vocabulaire relevant du calme (jh192). Tout aussi atténuée est l'énergie, contenue, même quand elle devient violence : ce sont la "puissance contenue" de Greg Gisbert (jh184), la "véhémence contenue des Texans" (jh109), le feu intérieur de l'"incandescence" (jh240) ou encore, dans une intéressante alliance de mots, les

"répétitions lancinantes [...] qui explosent en arabesques violentes" (jh235) dans le jeu du pianiste John Medeski. Enfin dans l'isotopie de la gaieté, se rencontre à plusieurs reprises l'adjectif chaleureux (jh71, jh107, jh113) : "chaleureux" évoque cependant l'idée d'une gaieté elle aussi adoucie, car tout intérieure, rayonnant sans éclat, un peu à la façon de cette incandescence que nous relevions plus haut (et d'où l'idée de chaleur n'est d'ailleurs pas absente).

Ainsi donc, les descriptions de musique dans *Jazz hot* sont faites de nuances, s'accordant à un objet lui-même considéré comme "tout en nuances" (jh198). C'est une musique souple que le jazz selon *Jazz hot*, et les formules pour la rendre sont elles aussi sinueuses, suivant des directions élégamment contradictoires et dessinant courbes et contre-courbes. De ce jazz, comme de ces énoncés descriptifs, l'excès et la débauche d'énergie sont absents. Mais cet adoucissement se double d'un autre procédé insistant : la plupart des descriptions sont abordées sous l'angle de la psychologie. Cette présence obsédante de rhèmes à valeur psychologique se marque d'abord dans les isotopies négatives les plus représentées : la tristesse et la gaieté y figurent en très bonne place. En effet, l'isotopie de la blessure contient pour l'essentiel des mots désignant la tristesse et constitue ainsi le symétrique de l'isotopie de la gaieté. Par conséquent, il semble que la musique soit décrite par *Jazz hot* comme un sentiment, la couleur de ce sentiment - positive dans la gaieté, négative dans la tristesse - important finalement assez peu. Or les autres isotopies confirment cette première impression. Ainsi la force, qui se trouve ailleurs illustrée par le muscle, la pierre (marbre ou granit), ou des notions assez générales (force, puissance, dureté) est ici - nous l'avons vu - affirmation de soi ou assurance. Ainsi la douceur est-elle illustrée à travers la "discrétion" et la "pudeur" (jh126 et jh127). Quant à la lourdeur, elle est marquée par cette double prédilection pour l'atténuation et pour la subjectivité : elle se fait plénitude (jh15, jh67, jh207) - qui peut se comprendre entre autres comme un sentiment - ou consistance (jh14, jh139), notion que l'on peut concevoir comme ébauche de lourdeur, c'est-à-dire une lourdeur atténuée et adoucie.

Ainsi, la multiplication de procédés d'atténuation et de caractérisation psychologique conduit à l'idée d'une intériorité que nous pourrions aussi appeler intimisme. Or il existe une isotopie correspondant à cette notion. Formée sous l'archilexème de l'"obscurité" elle regroupe les rhèmes

ayant trait à l'opacité, au secret et, précisément, à l'intériorité et est ici assez développée. La musique telle qu'elle est construite par *Jazz hot* est donc le jazz, en tant que musique souple, libre et exprimant les mille nuances d'un intimisme raffiné.

Mais la construction en compréhension de la musique par *Jazz hot* présente un autre caractère saillant : c'est la façon dont elle présente les instrumentistes et les instruments. Au sein des articles, les thèmes des énoncés descriptifs sont souvent les musiciens, désignés par leur prénom et leur nom, sans précision de l'instrument dont ils jouent :

"[...] on y entend assez bien Jon Faddis, excellent, Bob Malach, agréable ; et Louie Bellson, plus discret qu'à l'accoutumée, accompagne bien d'autant que Milt Hinton est là."<sup>930</sup>

Ce genre d'énumération, assez fréquent, n'est pas tout à fait un appel à la connivence érudite du lecteur ni une affectation de familiarité de la part du journaliste, comme l'on pourrait le penser au premier abord. En effet, la liste des instrumentistes et de leurs instruments est toujours donnée en tête d'article, en dessous du titre. Il n'en reste pas moins que le détour nécessaire par cette liste préliminaire complique un peu la lecture et renforce l'impression d'un magazine qui préfère la méthode et la précision à la facilité et à l'immédiateté.

Mais le plus intéressant ici, c'est que la musique, ainsi présentée, semble se faire directement du musicien à l'auditeur, sans l'intermédiaire d'un instrument. Elle est comme issue de la seule présence de l'interprète, dont les outils apparaissent transparents, simples conducteurs contingents. Cela est peut-être à joindre au fait d'aimer le "souffle" dans le son, ce souffle qui figure parmi les notations de timbre : tout se passe comme si la musique était la mise en relation, sans intermédiaire instrumental, du musicien et de l'auditeur, le plaisir de celui-ci s'augmentant quand la présence de celui-là se manifeste par le souffle qu'il imprime au son. Souffle et souffleur sont en effet assimilés l'un à l'autre, dans la mesure où le souffle est donné comme la matérialisation sonore du sentiment musical. Ainsi, le souffle dans le son est associé à "des aigus parfois douloureux" (jh62) ; ou bien il est manifestation de vitalité ("une sonorité chaude, où l'on entend le souffle et la véhémence contenue des Texans dans un discours concis", jh107 à jh110).

---

<sup>930</sup>SPORTIS, Félix W., "Hank Jones. *The Incredible Hank Jones meets Louis Bellson & Ira Sullivan*", *Jazz hot*, n° 496, janvier 1993, p. 43.

Ces observations sont confirmées par l'analyse des dérivations thématiques. D'une part le découpage par plage de disque est relativement rare, au contraire de ce qui se passe dans les autres magazines ; les autres découpages de nature chronologique sont d'ailleurs également négligés, au profit d'un découpage synchronique en fonction des instrumentistes (il s'agit bien des "instrumentistes" et non pas des "instruments"). D'autre part, les quelques dérivations thématiques qui s'articulent sur le matériau sonore sont le plus souvent centrées sur la notion de sonorité (de l'un des instrumentistes, précisément). Quand le journaliste ne décrit pas l'album dans son entier, c'est donc pour se concentrer sur l'un des musiciens, et quand il délaisse à son tour ce thème dérivé, c'est pour isoler la sonorité de ce musicien, sonorité dans laquelle il retrouve volontiers les quelques isotopies favorites du magazine : plénitude, souplesse, chaleur ou mélancolie. En quelque sorte, la musique est pour *Jazz hot* l'émanation presque directe - sans détour par l'instrument - d'états psychologiques, incarnés en une personne et en la sonorité de cette personne. Voilà en quoi elle se distingue, par exemple, de la musique vue par *Chorus*, qui se résume parfois à une énumération d'instruments capables, à eux seuls semble-t-il, de produire les pièces entendues, comme les balais sans maître de l'apprenti sorcier. Voilà également qui l'oppose à un certain fétichisme de l'instrument, qui émerge parfois dans *Best*, où les marques et les types de claviers ("grappes d'Hammond B3", b515 ; "Farfisa [...] en ostensor", b649) ou de guitares sont dotés d'un pouvoir de suggestion tel qu'il semble suffire à la description musicale :

"Mais il y a ces guitares, Stratos Hendrixienne, dobros, Les Paul façon Peter Green, tout le fond commun sixties qui gorge chacune des chansons."<sup>931</sup>

Par comparaison, le jazz dans *Jazz hot* paraît être un désert instrumental. Une telle construction se retrouve à travers les rhèmes comparatifs restreints : la description du jeu d'un musicien se fait souvent par le rapprochement avec d'autres instrumentistes, et se transforme parfois en une véritable litanie de noms - là où *Chorus* préférerait les litanies instrumentales. Par exemple, le saxophoniste Jerry Bergonzi "a choisi [comme modèles] John Coltrane, Sonny Rollins, Dexter Gordon, Joe Henderson" (jh67 à jh100, article signé par Yves Sportis), et la contrebassiste Patricia Lebeugle est l'héritière de "Jimmy Blanton, Oscar Pettiford et Ray Brown" (jh146 à jh148, article de

---

<sup>931</sup>EUDELIN, Patrick, "Paul Personne. *Racines*", *Best*, n° 294, janvier 1993, p. 12 (b51 à b54).

François Vernier). La musique est bien vue par *Jazz hot* comme une activité personnelle (d'où l'importance des noms) et psychologique (d'où la coloration psychologique des rhèmes).

Tout cela éclaire d'un jour nouveau l'isotopie de la lourdeur, avec ses formes atténuées que sont la densité et la consistance : celles-ci sont des qualités parce qu'elles traduisent la présence de l'instrumentiste, son aptitude à faire sentir sa personnalité à travers les sons qu'il produit : c'est le *chorus* qui est "consistant" (jh14), la sonorité qui est "pleine" (jh15, jh67) et le jeu qui est "dense" (jh81). Il s'agit donc toujours de la patte individuelle d'un instrumentiste, et non de l'effet général produit par l'ensemble. Lourdeur et présence ont ici partie liée et constituent l'un des critères importants de l'évaluation.

De plus, la tendance à l'abondance et à la diversité des noms de musiciens renforce l'impression de nuances délicates déjà rencontrée à propos des isotopies non sonores. Elle rappelle également le soin avec lequel sont notés les noms des cuivres, ou encore la discipline rigoureuse par laquelle la liste complète des interprètes est consignée en tête de la critique, en-dessous de la listes des titres de pièces : dans tous ces cas, la description de musique passe par un soin méticuleux et le goût de la nuance se transforme en plaisir du détail exact. A l'opposé des approximations efficaces rencontrées dans *Hard force* et dans *Hard rock magazine*, la musique de *Jazz hot* repose sur la capacité à isoler et à transmettre des unités fines.

Ce souci de justesse et de précision se reflète également dans le choix des mots : le niveau de langue dans les énoncés descriptifs est assez élevé, conséquence du choix d'un vocabulaire lui aussi nuancé et soigné. Nous avons déjà mentionné la "véhémence", formulation à la fois soutenue, nuancée et adoucie de la violence, et l'"assise", plus d'une fois chargée de signifier une nuance de l'idée de force ; ajoutons-y la "sérénité" pour exprimer le calme, ou des tournures telles que "sans artifice" (jh152) pour le dépouillement ou "à armes égales"(jh134) reprenant la notion de lutte. Dans le domaine de l'agressivité également, figurent des "duels" "décapants" (jh135), et dans celui de la blessure, à plus d'une reprise, le "tragique". Cette langue châtiée peut se teinter de préciosité, quand Romain Grosman, par exemple, peint une musique qui "trace ses propres échappées" (jh202) ; elle aboutit alors à des tournures légèrement obscures, où, sous l'exhibition lexicale, affleure peut-être

une tendance à la complexité gratuite. Quand Claude Colpaert écrit qu'un musicien "explor[e] un large registre de l'instrument" (jh90), il semble qu'il exprime de façon un peu inutilement savante (par le mot de "registre", qui n'a pas ici son acception technique) la diversité de son jeu. Et il est assez difficile de comprendre ce qu'Yves Sportis entend par "musique de culture" (jh249), tournure qui, tout en ressemblant à "musique de haute culture" signifie peut-être ici simplement "musique de personnes cultivées" : dans les deux cas, un certain élitisme semble s'exprimer ici en filigrane.

Or, de façon intéressante, ces tournures où la recherche devient complexité gratuite comportent souvent un terme dont l'emploi est usuel dans le domaine de la musique occidentale savante. Ainsi en est-il du mot "registre" employé - nous l'avons vu plus haut - par Claude Colpaert. Mais ce n'est pas un cas isolé. L'idée de gaieté peut être évoquée par l'adverbe "allègrement" (jh203) - qui évoque le terme *allegro* ; ou encore, Serge Baudot écrit que des instrumentistes ont un "phrasé post-bop" (jh228) où "phrasé" nous semble superflu, dans un énoncé qui exprime simplement l'idée d'une "influence" du be-bop. Un bel exemple de cette espèce de contamination lexicale par la musique savante est fourni par Michel Grenier : *Moods* de Philip Catherine, selon lui, "sonne comme une promenade dans les jardins d'Aranjuez" (jh120), description d'un hermétisme volontaire, mais pour laquelle quelques explications peuvent être avancées. En effet, Philip Catherine est guitariste, et "Aranjuez" peut de ce fait être une allusion au concerto d'Aranjuez pour guitare et orchestre de Rodrigo. Comme de plus la première pièce de l'album en question s'appelle "Côté jardin" et qu'Aranjuez est également célèbre pour ses jardins à la française, un amalgame se forme, de la guitare et des jardins aux parcs à la française et au répertoire musical savant. Le raffinement très apparent des mots dans le magazine sert donc un double propos, puisqu'il est à la fois moyen de nuancer la description et occasion de montrer une érudition qui concerne, entre autres le domaine de la musique savante.

Mais ce raffinement du vocabulaire et des tournures est également à rapprocher d'un autre trait propre à la musique telle qu'elle est construite dans *Jazz hot* : la "poésie" y occupe une place réelle, bien difficile à rattacher à une quelconque isotopie. Si la poésie est présente comme isotopie - ainsi, nous l'avons vu, que dans le style des journalistes - c'est sans doute qu'elle apparaît comme un art

verbal libre, doux, nuancé et expressif, de sorte qu'elle réunit ainsi la plupart des axes que nous venons de dégager, et présente les qualités que *Jazz hot* aime à attribuer à la musique. Le jazz selon *Jazz hot* n'est donc pas seulement une musique qui présente toutes ces caractéristiques ; il est aussi une musique "savante", à la fois parce qu'il est musique d'érudits et parce qu'il se réfère au modèle de la musique dite "savante". Il est bien présenté dans le magazine, pour reprendre la formule énigmatique d'Yves Sportis, comme une "musique de culture".

Il n'est alors pas surprenant de retrouver ici des caractères importants rencontrés, par exemple, dans *Diapason-Harmonie* : comme dans celui-ci, l'adéquation à des règles extérieures (voir le thème sonore non comparatif de la conformité) est présente ici. Comme dans *Diapason-Harmonie* également, le mot "discours" revient à plusieurs reprises pour désigner la musique - mais toujours sous la plume de Félix W. Sportis, chez qui il s'apparente à un tic d'écriture (jh73, jh110, jh211) ; le fait est d'autant plus frappant que le même auteur emploie également le mot "relecture" (jh220), aussi rencontré dans *Diapason-Harmonie* et qui, comme "discours", assimile la musique à une activité verbale.

*Jazz hot* traite donc de la musique de jazz, et propose d'y voir une musique à la fois nuancée et savante, libre et érudite, forte et souple ; le rôle de la musique est selon lui d'exprimer, sur le plan sonore, la présence et l'état d'esprit d'une personne qui est moins un instrumentiste - confronté à un matériel et aux contraintes techniques de son emploi - qu'un musicien livré à la liberté poétique d'un "discours" improvisé.

## 2. *Jazz magazine* : l'hermétisme et la méditation

Parmi les courants musicaux auxquels *Jazz magazine* fait le plus souvent référence, le jazz occupe une place relativement modeste. Contrairement à ce qu'annonce son titre, le magazine semble plus préoccupé de blues que de jazz, et les thèmes comparatifs larges dégagent un éclectisme stylistique certain : si le *be-bop* est un type de jazz, en revanche le *funk* et la ballade ne lui sont associés que d'assez loin. L'extension musicale de *Jazz magazine* n'est donc pas définie avec la même évidence que celle de *Jazz hot* : elle paraît moins clairement hiérarchisée, ce qui traduit une

attitude générale que nous retrouverons à travers l'analyse isotopique. Cependant, même s'il est légèrement en retrait en tant que référence explicite, le jazz est bien au centre de l'ensemble des énoncés descriptifs de *Jazz magazine*, et cela de plusieurs façons. Le blues, par exemple, n'est pas ici le blues électrique des villes qui a, à plusieurs reprises, alimenté l'inspiration des musiciens de rock et que *Hard force* ou *Hard rock magazine* résument à quelques rares procédés tels que *riffs*, ou carrures de douze mesures. Les journalistes de *Jazz magazine* traitent le blues avec un souci de précision et de perspective historique qui le leur fait prendre en compte également dans ses composantes plus anciennes (y compris le blues dit "rural"), que l'on range parmi les racines historiques du jazz : si donc *Jazz magazine* est, entre autres, un magazine de blues - comme ses rhèmes comparatifs larges portent à le croire - c'est en tant que cette entité musicale apparaît comme un berceau, voire une composante, du jazz. Cette position est assez bien résumée quand Jean-Claude Quéroy écrit à propos de Charles Tyler et des "multiples racines qui ont engendré son oeuvre"<sup>932</sup> : parmi elles il cite "tout le spectre du jazz, du blues au free"<sup>933</sup>, situant ainsi le premier aux origines et le second à l'aboutissement de l'histoire du jazz. Les références répétées au "bebop" ou "bop") et celles, un peu moins fréquentes, au "free", sont également une façon de décliner divers courants du jazz et finalement de désigner celui-ci, quoique de façon légèrement indirecte.

L'extension musicale du magazine est également construite à travers les artistes servant de comparants (Thelonious Monk apparaissant comme particulièrement révéralé ici), ou à travers le rhème sonore non comparatif "swing", qui est ici aussi utilisé que dans *Jazz hot*. L'extension musicale de *Jazz magazine* est donc, de façon implicite, le jazz, mais celui-ci est souvent mentionné de façon indirecte.

Quant à la compréhension que *Jazz magazine* propose de la musique, elle est proche, en bien des points, de celle que révélait *Jazz hot*. Par exemple l'aspect retenu des élans musicaux apparaît ici aussi avec une grande fréquence (voir l'isotopie du contrôle), ainsi que le goût du raffinement et de la nuance. Comme son confrère également, *Jazz magazine* prend apparemment comme modèle et comme référence le répertoire savant ; comme lui, il use du vocabulaire descriptif, des normes et

---

<sup>932</sup>QUEROY, Jean-Claude, "Charles Tyler. *Folly fun music magic*", *Jazz magazine*, n° 422, janvier 1993, p. 31.

<sup>933</sup>*Ibid.*

des méthodes qui sont associés à ce répertoire. Quelques variantes dans le traitement de la description de musique distinguent cependant les deux magazines.

La musique telle qu'elle est décrite par *Jazz magazine* est souvent de l'ordre de l'impulsion contenue ou de l'élan contrôlé. C'est ainsi que les isotopies les plus développées traduisent à la fois l'énergie d'un mouvement - qu'il soit physique (un élan) ou psychologique (une émotion) - et la modération, voire la régulation rigoureuse de ce mouvement. Le premier de ces deux aspects se traduit dans le vocabulaire de l'émotion (où reviennent de façon insistante les mots "lyrique", "lyrisme", pris au sens d'"exalté" et d'"exaltation") et dans celui de la légèreté, où nous avons rangé le vocabulaire de l'envol et qui note donc assez souvent un mouvement et un élan : y figurent par exemple "sautillant" (jmg104), "ricochets" (jmg180) ou "ascensionnel" (jmg306). Le caractère "jubilatoire" (jmg309) peut aussi être considéré comme un élan d'ordre affectif. Ce mouvement rencontre cependant presque toujours des forces modératrices, qui apparaissent dans les isotopies, elles aussi très présentes, du contrôle ou de la douceur : "retenu" et "contenu" - généralement appliqués à des notions comme "lyrisme" (jmg202, jmg304, dont les signataires sont distincts), "souffle" (jmg297) ou "vigueur" (jmg280) - sont des mots très employés dans *Jazz magazine*, qui exprime aussi cette réticence sur un plan moral, avec des mots tels que "policé" (jmg203), "discipline" (jmg269) et même "rigueur" (jmg283 et jmg351).

Liée à cette première tendance, et elle aussi présente dans *Jazz hot*, la deuxième caractéristique musicale dégagée ici par les rhèmes non sonores est celle de la douceur (opposée à l'agressivité et valant sur le plan moral comme sur le plan sensoriel). Dans les deux magazines, cette association de la modération et de la douceur semble combinée dans l'idée d'une musique souple, voire sinieuse. Or, ici, le terme même de "sinieux" est présent (jmg107, jmg154), et d'autres idées voisines viennent alimenter l'importante isotopie de la finition. Car la finition est l'isotopie qui s'oppose au caractère brut dans la mesure où il y a élaboration du matériau initial : elle comporte donc ce qui est raffinement ("sophistication", jmg285), élaboration, recherche, artifices ("boutures", jmg207 ; "art de la disposition", jmg209 ; "ajustement", jmg210 ; "recherche" jmg227 ; "triturations", jmg237), mais aussi ce qui apparaît comme luxe décoratif. Nous y avons de ce fait

rangé le vocabulaire des motifs ornementaux : "entrelacs" (jmg103), "volutes" (jmg472, jmg654), "circonvolutions" (jmg621) ou "enluminures" (jmg185) reprennent et varient l'idée de sinuosité, vue comme mouvement contrôlé et caressant.

Ces courbes musicales peuvent être comprises comme un usage dynamique mais contrôlé de ce qui serait un "espace" sonore. Ainsi s'explique l'apparition dans *Jazz magazine* d'une isotopie nouvelle et originale, celle de l'émiettement : la musique, non contente d'être assez souvent assimilée à un étirement dans l'espace (c'est le "sinueux") est parfois décrite comme un éclatement. Par exemple, la musique est "puzzle" (jmg23) pour Christian Tarting, "sinuosité hachée" (jmg154) ou "découpage" (jmg177) pour Xavier Daverat quand il cherche à rendre compte de l'activité du collectif M-Base, ou encore, quand Philippe Carles décrit *Impressions of Jimmy Giuffre* de Joe McPhee, elle "multipli[e] plans, points de vue et axes" (jmg328), à la façon, en somme, d'une toile cubiste. La sinuosité décorative de la musique en vient donc, dans *Jazz magazine* - et non dans *Jazz hot* - à subvertir son unité et sa cohésion dans une attitude esthétique hardie. Cela se confirme à l'observation de l'isotopie de l'extrémisme : l'outrance n'y est pas dépassement des normes admises ou du supportable, comme dans *Best*, mais jeu avec les limites d'une esthétique. C'est ainsi que dans cette isotopie, nous rencontrons pour *Jazz magazine* les expressions "pousser jusqu'en ses dernières conséquences l'art du song négro-américain" (jmg213), "porte [l'idée] à son terme" (jmg543) ou "s'aventure aux confins du jazz" (jmg643). Le risque pris est purement esthétique.

Ainsi, *Jazz magazine*, avec des énoncés descriptifs généralement proches de *Jazz hot*, aboutit cependant à construire la musique de façon nettement différente. Le constat vient d'en être fait à propos de la douceur et de la modération qui caractérisent la musique dans les deux magazines mais qui se voit dans *Jazz magazine* prolongée et théorisée sur un plan proprement esthétique. Or il en va de même en ce qui concerne l'emploi raffiné - et parfois précieux - de la langue française dans les énoncés descriptifs : *Jazz magazine*, avec des usages descriptifs très comparables à ceux de son confrère, aboutit à une construction musicale plus ambitieuse, à visées théoriques.

Le vocabulaire descriptif de *Jazz magazine*, comme celui de *Jazz hot* appartient à un niveau de langue soutenu : dans l'isotopie de la blessure figure "pathétique" (jmg70) - nous trouvons

"tragique" dans *Jazz hot* -, "suggéré" (jmg299) ou "esquisse" (jmg255) dans celle de la légèreté, "déraison" (jmg352) dans celle de la folie ou "jubilatoire" (jmg309) et "ludique" (jmg265) dans celle de la gaieté. Toujours comme dans *Jazz hot*, cette recherche lexicale a parfois pour résultat une obscurité du sens, ce en quoi elle est assimilable à de la préciosité : nous renvoyons ici aux articles de Christian Tarting (étudiés plus haut) et en particulier à celui qu'il consacre à *Sept tableaux phoniques Erik Satie*<sup>934</sup>, dont voici le début :

"Portrait-puzzle, mais sans intention d'exactitude, hommage-fleur japonaise ne se souciant que des ressemblances du coeur, l'écoute les déployant-révéland dans tout l'éventail coloré qu'elles induisent, croquis visant au trait juste du sentiment, du caractère, tableautins affectueux [...]."

De même le sens se devine et se pressent bien plus qu'il ne se comprend, lorsque Philippe Méziat commence ainsi son article sur *It's not about the melody* de Betty Carter : "La mélodie à bout, à fleur et à boutures." (jmg205 à jmg207) ou lorsque, à propos du collectif M-Base, Xavier Daverat parle de "travail sur le temps" (jmg111) ou invente l'expression "fa[ire] écrin processionnel à"<sup>935</sup> (jmg187). Or, dans l'un comme dans l'autre magazine, cette recherche use entre autres des ressources lexicales de la musique savante. A plusieurs reprises, en effet, des termes très employés pour la description analytique de la musique savante apparaissent sans nécessité dans *Jazz magazine*, comme si leur présence garantissait à la fois la richesse et la précision de l'expression, indépendamment de leur signifié technique : ainsi des "modulations très souples" (jmg77) de Rushing, qui dans le contexte nous semblent renvoyer au caractère général de son jeu et à des nuances de timbre plus qu'à des changements de tonalité (sens technique du mot "modulation"), mais qui bénéficient cependant de l'"effet par évocation de milieu"<sup>936</sup> que produit ce terme de "modulations". Un usage également flou mais suggestif nous paraît être fait des mots "contrepoint" et "contrechant" (jmg299, jmg300, jmg53) et peut-être même - mais nous ne saurions ici être affirmative - le mot "affect", dans "ces disques ne sont pas vidés d'affects" (jmg183), s'auréole-t-il du souvenir de la "théorie des affects" baroque.

<sup>934</sup>TARTING, Christian, "*Sept tableaux phoniques Erik Satie*", *Jazz magazine*, n° 422, janvier 1993, p. 7.

<sup>935</sup>"Lorsque le saxophoniste [Steve Coleman] enregistre 'Rhythm in mind', nul doute que [...] *Vet Blues* fasse écrin processionnel type *The Oracle* à Von Freeman" (DAVERAT, Xavier, "Round about M-Base", *ibid.*, p. 23).

<sup>936</sup>Cf. *supra*, p. 287.

Ce n'est pas seulement au lexique technique de la musique savante que les journalistes ont recours, mais c'est aussi aux oeuvres qui constituent son répertoire ou aux compositeurs qui l'ont illustrée. Sont ainsi convoqués les *Gurrelieder* de Schoenberg :

"Une tentation de l'extrême, de la limite, poussant jusqu'en ses dernières conséquences l'art du 'song' négro-américain. L'au-delà exigerait de repasser par la parole, ou le cri, comme le fit Schoenberg en ses 'Gurrelieder'."<sup>937</sup>

D'autres sont évoqués dans cette phrase qui n'appartient cependant pas à notre relevé à cause de son thème trop général :

"Le quartette du pianiste anglais Julian Joseph, c'est une petite lueur qui vacille entre innocence et maturité, Ellington et Prokofiev, frappe randy-westonienne et transparence ravélienne."<sup>938</sup>

Et l'on retrouve, parmi les rhèmes comparatifs restreints, les noms de Robert Schumann ou de Kurt Weill.

Le magazine ne se contente pas de reprendre des mots ou des noms au répertoire savant. Ses procédés descriptifs sont plus souvent qu'ailleurs proches des usages de la musicologie universitaire. Tout d'abord, il recule moins que ses confrères devant la description technique - c'est-à-dire celle dont la compréhension exige des connaissances musicales théoriques préalables : les notations concernant durée et hauteur sont plus fréquentes ici qu'ailleurs, au contraire de celles qui concernent l'intensité ou le timbre (*a priori* plus accessibles). Nous y rencontrons des notions relativement théorisées, comme celles de contretemps, de syncope (jmg145, jmg146) ou d'*after-beat* (jmg52) ; des rhèmes qui seraient à leur place dans un mémoire musicologique ("tempo vif", jmg84, "figures rythmiques", jmg138) et même le nom d'une échelle mélodique tonale ("en ré mineur", jmg92). Significativement, ce dernier rhème apparaît à propos d'une oeuvre du répertoire savant, la *Neuvième symphonie* de Mahler, et de la citation de "Frère Jacques" qui s'y trouve. A ces rhèmes qui sortent du vocabulaire courant pour emprunter au domaine musicologique, il faut ajouter un goût pour des procédés d'écriture apparentés à ceux des mémoires universitaires : nous pensons en particulier au long article, déjà cité ici à plusieurs reprises, que Xavier Daverat consacre au collectif M-Base. A un souci de précision, de logique et d'exhaustivité qui rappelle les normes académiques,

---

<sup>937</sup>MEZIAT, Philippe, "Betty Carter. *It's not about the melody*", *ibid.*, p. 27.

<sup>938</sup>HALUK, Sophie, "Julian Joseph. *The Language of truth*", *ibid.*, p. 29.

l'auteur ajoute une technique d'exposition également caractéristique : il ne cite de disques que par le biais de numéros mis entre crochets et qui renvoient à une abondante discographie numérotée placée en fin d'article.

Le modèle académique nous paraît également présent dans la faveur accordée aux rhèmes de la "conformité". Cela mérite explication. Nous avons, dans le corpus, rangé parmi les rhèmes de conformité (eux-mêmes inclus dans les rhèmes sonores non comparatifs) ceux qui exprimaient l'idée d'une adéquation ou d'un juste rapport soit entre la musique décrite et une norme supposée connue et lui préexistant, soit entre deux éléments de cette musique : dans ce deuxième cas, il peut s'agir d'un simple équilibre dynamique entre pupitres, mais aussi d'une cohésion liant deux timbres ou deux interprètes (rapport synchronique) ou deux moments (rapport diachronique) de la pièce décrite<sup>939</sup>. Or, dans *Jazz magazine*, ces rhèmes sont assez nombreux. Par exemple, l'"absence de toute propension à pousser la voix"<sup>940</sup> (jmg58) se réfère à une norme vocale qui est respectée ("pousser" serait "forcer", donc "enfreindre") ; "un groupe vocal exceptionnel de musicalité" (jmg277) ou "dégagée de la démonstration au profit de la pertinence" (jmg43) font référence à des normes plus générales, la "musicalité" étant ce qui est conforme à l'essence de la musique, la "pertinence" signifiant qu'il y a rapport juste, alors même que l'objet de ce rapport n'est pas précisé. D'un autre type de conformité, celui de l'adéquation entre deux éléments sonores de la musique décrite, relèvent des rhèmes tels que "équilibre entretenu à tout moment avec l'orchestre et les solistes" (jmg59), "un sens rare de la place d'une voix dans la dynamique d'ensemble" (jmg65), "l'orchestre 'répond' au chanteur" (jmg72), ou encore "[le triangle] trouve son juste prolongement [...] dans le verbe" (jmg246).

Or beaucoup de ces rhèmes de conformité figurent dans un article historique à visée apparemment didactique sur les "*blues shouters*" de Philippe Bas-Rabérin<sup>941</sup> ; ils s'insèrent donc

---

<sup>939</sup>C'est en cela qu'ils se distinguent des rhèmes de cohésion ou d'unité : ces derniers affectent l'ensemble de la pièce décrite, sans spécifier quels sont les éléments reliés par une telle cohésion.

<sup>940</sup>Il s'agit bien d'une norme - au sens d'une règle socialement et historiquement construite - et non d'une donnée naturelle, comme on pourrait le penser (puisque pousser la voix c'est aussi se faire mal au larynx, violemment, en quelque sorte, l'organe, donc la nature). En effet, nous avons vu comment, dans *Best*, une valeur particulière était au contraire associée à l'utilisation de la voix qui est ici appelée "poussée" : le cri, le hurlement, le timbre rauque, voire l'"éruption" y étaient évoqués comme qualités, c'est-à-dire, bien sûr, érigés en une autre norme.

<sup>941</sup>BAS-RABERIN, Philippe, "Passage du blues", *Jazz magazine*, n°422, janvier 1993, p. 9.

dans un article qui, lui aussi, s'apparente à la littérature pédagogique ou musicologique. De plus, cette catégorie de la conformité, qui désigne le juste rapport entre deux éléments musicaux, est caractéristique des magazines traitant du répertoire occidental savant (*Diapason-Harmonie, Le Monde de la musique, Opéra international*). Le lien entre textes didactiques et répertoire savant ne peut du reste vraiment surprendre dans un contexte national où les cours de musique dépendant du Ministère de la Culture (ou d'autres instances culturelles locales) ainsi que ceux qui ont pour cadre l'Éducation Nationale (de l'école à l'université) prennent pour objet, de façon très majoritaire, ce répertoire<sup>942</sup>. Ainsi donc, les rhèmes notant ce que nous avons appelé la "conformité" sont, dans le corpus, associés d'une part à ce répertoire (puisqu'ils sont présents dans *Diapason-Harmonie, Le Monde de la musique, Opéra international*), et d'autre part à un souci didactique et musicologique, puisqu'ils émergent tout particulièrement dans des textes qui ont ce souci. Et nous aurions tendance à penser que le lien entre cette notion (la conformité) et ce domaine (la musique savante et son enseignement institutionnel) est encore plus étroit : il nous semble en effet que la conformité est un critère d'évaluation propre aux aspects les plus théoriques de l'enseignement musical, qu'il s'agisse de cette notion si caractéristiquement "classique" d'équilibre<sup>943</sup>, ou des variantes les plus générales et abstraites de la conformité, celles de la pertinence, de la musicalité, voire de la justesse<sup>944</sup>. Il n'est dès lors pas surprenant que l'isotopie de la vérité, dont l'importance n'est pas négligeable dans *Jazz magazine*, compte, à côté de mots tels que "originel" ou "franc", plusieurs occurrences de "juste" : "trait juste" (jmg26), "pulsation juste" (jmg316) ou "inventaire juste" (jmg380). Équilibre, justesse, pertinence, musicalité : toutes ces notions qui appartiennent de fait au vocabulaire descriptif de *Jazz*

---

<sup>942</sup>C'est peut-être en cela que cette dénomination de "musique savante" est le moins contestable, car les autres domaines musicaux requièrent eux aussi un "savoir", mais un savoir qui fait l'objet d'une transmission beaucoup moins institutionnalisée.

<sup>943</sup>Rappelons que, en français courant, c'est le répertoire savant dans son entier qui est appelé "musique classique".

<sup>944</sup>Il ne s'agit pas ici de la justesse au sens d'intonation exacte. Cependant, même dans ce sens, cette notion traduit bien elle aussi le rapport à une norme, en l'occurrence à l'échelle tempérée en usage en Europe depuis le dix-huitième siècle. Et, de manière tout à fait significative, cette autre "justesse", elle aussi, n'apparaît que dans des magazines consacrés à la musique savante occidentale ; pourtant, rappelons-le, c'est bien cette même échelle qui est utilisée par l'immense majorité des pièces musicales décrites dans le corpus, ne serait-ce qu'à cause de l'usage très général des claviers acoustiques ou électriques dont l'accord est fondé sur elle. La justesse pourrait donc parfaitement être entendue et décrite dans la plupart de ces pièces : si elle ne l'est pas, c'est que cela n'entre pas dans les préoccupations du journaliste, et non pour une quelconque autre raison.

*hot* et de *Jazz magazine*, les rapprochent de *Diapason-Harmonie*, du *Monde de la musique* et d'*Opéra international*.

De même, comme dans *Diapason-Harmonie* et, dans une moindre mesure, dans *Jazz hot*, la musique est de nouveau désignée dans *Jazz magazine* comme discours, ou tout au moins comme activité verbale : Xavier Daverat, particulièrement friand de ce genre de formulation, parle ainsi de "thème-énoncé" (jmg118)<sup>945</sup>, de "discours" (jmg109, jmg164), de "relecture" (jmg127), de "contexte" (jmg132) ou d'"idiome codé" (jmg181). Mais il n'est pas isolé, puisque Bernard Aimé décrit un disque comme une "déclaration enflammée de liberté" (jmg327) tandis que, pour Philippe Carles, Joe McPhee est capable de "dire et swinguer l'émotion" (jmg332 et jmg333). Cependant, la musique revêt plus souvent ici un caractère logique (autre aspect du discours), avec des termes parfois surprenants : "jeux dialectiques" (jmg257), "sylogismes" (jmg42), "faces [...] heuristiques" (jmg274) dans divers articles de Christian Tarting, "enluminures codées" (jmg185) pour Xavier Daverat, "lyrisme paradoxal" (jmg302) chez Jean-Louis Comolli, "paradoxe" également présent dans cette phrase de Bernard Aimé : "Ces Ours-là forcent le paradoxe et le réduisent à rien"<sup>946</sup>. Là encore on le voit, les mêmes textes où figuraient volontiers les valeurs savantes sont ceux qui recèlent la plupart de ces rhèmes.

En revanche, ce n'est pas, comme dans *Jazz hot*, l'idée de poésie qui semble rendre le mieux compte de cette façon de voir la musique. Certes, la poésie n'est pas absente des énoncés descriptifs des journalistes de *Jazz magazine*, mais elle se résume à quelques tournures d'une rhétorique très construite, qui dénotent de la part des journalistes des intentions poétiques : ainsi tel chiasme de Jean-Louis Comolli ("Joueurs qui retiennent leur souffle, souffleurs qui retiennent leur jeu", jmg297 et jmg298) ou telle hypallage<sup>947</sup> de Frédéric Goaty ("la douceur pneumatique d'Haden"<sup>948</sup>, jmg340).

---

<sup>945</sup>Ici et dans les exemples qui suivent, c'est nous qui soulignons les mots qui illustrent cette conception discursive de la musique.

<sup>946</sup>Cette phrase figure dans AIME, Bernard, "The Lonely Bears. *Injustice*", *Jazz magazine*, n°422, janvier 1993, p. 30. Elle n'appartient pas à notre relevé.

<sup>947</sup>Selon Littré, l'hypallage consiste à "attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase, sans qu'il soit possible de se méprendre au sens" (cité dans DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, p. 235). Parmi d'autres exemples donnés à la page suivante, voici une hypallage de R. Ducharme, dans *L'Avalée des avalés* : "Larguez les continents. Hissez les horizons".

Hermétisme des formulations, idéal d'une "justesse" du matériau musical et conception de la musique elle-même comme discours se combinent pour former une image de la musique tout à fait particulière à *Jazz magazine*, bien que tous ces matériaux se rencontrent également dans d'autres publications. Il se dégage en effet ici ce que nous pourrions appeler un mysticisme<sup>949</sup> de la musique. Mysticisme puisque il y a discours, un discours à la fois hermétique et ambitieux ; et puisque cet hermétisme vise précisément à ne pas en trahir les ambitions théoriques. Mysticisme aussi par l'idéal de justesse, de conformité à un modèle transcendant. Mais mysticisme surtout parce que certains thèmes isotopiques évoquent des thèmes cosmogoniques et religieux comme celui de la fécondité : "tension luxuriante" (jmg166) de Dave Holland, "déferlement d'énergie féconde" (jmg222) de John Coltrane et "souffle générateur de vie" de Tamia. La musique, à travers ces descriptions issues de trois journalistes différents (Xavier Daverat, Eric Le Maître et Xavier Matthyssens) paraît capable de créer, au sens divin du terme, puisqu'il s'agit de donner la vie. Les descriptions prennent également une coloration religieuse : la musique peut tenir du miracle, par exemple lorsque Christian Tarning parle de "faces [...] presque inespérées" (jmg275) ; ou de la célébration religieuse quand un album de Marc Johnson est décrit par Lucien Giraudou comme "une musique ascensionnelle totalement ritualisée par les trois officiants" (jmg306 et jmg307). Plus intéressant encore nous paraît être le texte suivant, car il touche au coeur même de la notion de mysticisme, en donnant l'impression que la musique est susceptible de révéler des vérités cachées :

"Pourquoi ? [...] Parce que la liberté. De penser autrement (de révéler la face cachée) des standards."<sup>950</sup>

La musique dans *Jazz magazine* apparaît donc entièrement opposée à l'immédiateté blessée et hurlée de *Best*. Mais elle est aussi bien différente de la souplesse sonore et de l'expressivité dont la paraît *Jazz hot*. Elle ressemble assez ici à une méditation métaphysique : elle est spiritualisée ("transcendée", jmg254), discursive mais hermétique, proposant la surprise des courbes et des

---

<sup>948</sup>C'est en effet Haden qui souffle mais, dans la formulation de Frédéric Goaty, c'est la "douceur" qui est "pneumatique".

<sup>949</sup>Par mysticisme, nous entendons une théorie du divin qui récuse la raison au profit de l'intuition, considérant qu'en religion l'on atteint la vérité non par une argumentation organisée mais dans l'immédiateté de l'extase. Dans ce cadre, les vérités religieuses sont des mystères qui ne sauraient faire l'objet d'explications, mais seulement d'exposés hermétiques (l'hermétisme tenant précisément son nom de la doctrine antique ésotérique inspirée par le dieu Hermès Trismégiste).

<sup>950</sup>GOATY, Frédéric, "Paul Motian. *On Broadway volume III*", *Jazz magazine*, n°422, janvier 1993, p. 30.

entrelacs, mais la poussant jusqu'à l'illogisme des espaces à plusieurs perspectives, jusqu'au mystère des miracles. Cette rigueur et cette discipline qui entravent en elle l'expression effrénée des sentiments sont donc peut-être une ascèse, c'est-à-dire une privation à valeur initiatique : elle mène à des vérités insoupçonnables autrement. Comme Stan Getz dans cette description de Jean-Robert Masson, la musique et son auditeur, pour *Jazz magazine*,

"sans se retourner vers les éclats du passé ni prêter attention aux ombres menaçantes du futur, [...] s'avance[nt] sur le chemin d'une beauté sereine et forte, épurée et comme transcendée, qui atteint la perfection."<sup>951</sup>

Et si les articles et les descriptions sont souvent énigmatiquement poétiques, c'est que le code - le "chiffre" - paraît le moyen le plus adéquat pour rendre cet indicible, pour dépeindre des musiques elles-mêmes perçues comme chiffrées, comme des "idiomes codés". Ce n'est pas seulement la musique de Jimmy Giuffre, mais toute cette conception de la musique dans *Jazz magazine*, que résument ces quelques mots de Christian Tarting :

"Monde d'esquisses, de décision, jeux dialectiques, d'attente et confirmations, de suspens, silences posés, silences résolus en ballet de timbres, conversation aiguë, grave et ludique [...]. C'est une ode de souplesse et d'exigence, discipline en actes, un chant discret à l'amour du chant qui s'entend ici. [...] caresse d'embruns, de journées finissantes : poétiques, heuristiques, presque inespérées."<sup>952</sup>

### 3. *Jazzman* : l'hédonisme distingué

De par son titre, *Jazzman* se proclame magazine consacré au jazz : ses rhèmes comparatifs larges confirment cette extension, puisqu'on y rencontre au premier rang "jazz", "bop" et "blues", trois courants également favorisés par *Jazz hot* et *Jazz magazine*. De fait, *Jazzman* présente avec les deux magazines précédents bien des ressemblances, outre celle du titre. En réalité, si sa façon de construire la musique se distingue de celle de ses deux confrères, c'est tout au plus par des variantes, que nous présenterons après avoir, dans un premier temps, énuméré les similitudes fondamentales entre ces trois constructions.

Tout d'abord les dérivations thématiques s'opèrent ici comme chez les deux précédents magazines : les pièces musicales décrites se décomposent bien plus souvent en une série

---

<sup>951</sup>MASSON, Jean-Robert, "Stan Getz. *Spring is here*", *ibid.*, p. 28.

<sup>952</sup>TARTING, Christian, "Jimmy Giuffre. *Fusion, thesis, 1961*", *ibid.*

d'instrumentistes - désignés par le nom ou par l'instrument - que par un découpage chronologique (qu'il s'agisse des plages ou d'un autre type de division diachronique). Les albums, de ce fait, apparaissent plutôt comme une superposition de musiciens ou d'instruments que comme une succession de pièces instrumentales ou vocales. De plus, la plupart des caractéristiques prégnantes des deux précédents magazines se rencontrent également ici. En effet, *Jazzman* prend en plusieurs manières modèle sur la musique savante ; la douceur, la gaieté et l'émotion y sont des caractéristiques très récurrentes des pièces décrites ; enfin, de même que dans *Jazz magazine*, la musique est présentée comme dépositaire d'une vérité qu'elle communique à l'auditeur.

Le modèle savant qui est ici à l'oeuvre s'inscrit dans les énoncés descriptifs exactement comme il le faisait dans les deux autres publications : nous retrouvons le niveau de langue élevé, l'assimilation de la musique à un discours, l'utilisation du vocabulaire musicologique en usage dans le répertoire savant, les références aux oeuvres et compositeurs de ce répertoire, enfin les valeurs que nous avons dénommées "conformité" et "présence". En ce qui concerne le niveau de langue, nous rencontrons par exemple "détresse" (jmn122), "luminescent" (jmn123) et "aigus imbriqués autour du groove" (jmn125), expressions toutes tirées d'un article d'Andrea Petrini ; c'est lui également qui emploie "tannique" (jmn272). Mais d'autres rédacteurs aiment eux aussi les mots rares : ainsi Pascal Anquetil tente-t-il de caractériser les enregistrements d'Ella Fitzgerald à l'aide de termes tels que "jubilatoire" (jmn223), "allégresse" (jmn216) ou "primesautière" (jmn230), tandis que Jean Buzelin mentionne les "incandescentes [...] improvisations" d'Ayler (jmn252). De façon caractéristique, ce niveau de langue élevé s'enracine souvent dans le vocabulaire de disciplines universitaires, ce qui rappelle les nombreux emprunts que fait *Jazz magazine* aux principes et aux méthodes en usage dans ce domaine. Nous rencontrons par exemple ici un vocabulaire d'historien de l'art, sous la plume de Christian Tarding, évoquant les "*sfumati*" (jmn166) et les "moments turnériens du chant" (jmn167) de Meredith D'Ambrosio ; ou encore une lointaine allusion à la théorie nietzschéenne de la tragédie dans la "fulgurance quasiment dyonisiaque" dont parle Andrea Petrini (jmn251). Celui-ci aime aussi à convoquer la linguistique, et parle de la "pertinence polysémique" (jmn261) de Mike Gibbs ou de procédés musicaux aux "lourdes retombées

sémantiques" (jmn62). La linguistique s'insère d'ailleurs parfaitement dans cet ensemble d'énoncés qui, une fois de plus, assimile aisément la musique à une activité discursive et logique : si l'on en trouve encore des exemples chez Andrea Petrini ("logique orchestrale", jmn126), il en existe également chez d'autres journalistes, par exemple chez Alain Tercinet (le "discours" de Joe Henderson, jmn283 ; ou celui de Buddy DeFranco, jmn196).

Cette référence implicite à l'université s'incarne aussi dans un lexique musicologique, utilisé pour son "effet par évocation de milieu"<sup>953</sup> sans doute, autant ou plus que pour son sens exact : ce sont les "évanescences chromatiques" de David Darling (jmn180, Andrea Petrini), une "intro *a cappella*" (jmn282, Alain Tercinet), ou encore "l'alchimie gagnante d'un tempo intérieur" (jmn113, Andrea Petrini), où le sens du mot "tempo" est pour le moins énigmatique. L'influence de la musique savante transparait encore dans la mention de compositeurs ("Bach [...] autant de références", jmn187, Andrea Petrini ; "relents de Stravinsky", jmn416, Alex Dutilh) et dans les normes de la conformité et de la présence ("la pertinence déployée par Alain Jean-Marie", jmn195, Alain Tercinet ; ou "la basse de Dominique Bertram est toujours *dedans*", jmn37, Klaus Basquiz).

Autre trait déjà rencontré précédemment, le lien entre musique et vérité est dans *Jazzman* très présent, comme il l'était dans *Jazz magazine* : la musique de Joe Henderson est ainsi, pour Alain Tercinet, "quête de l'essentiel" (jmn277) et "traque exigeante de la beauté"<sup>954</sup>. Ce lien prend ici, parfois, la même dimension religieuse dont nous avons repéré l'émergence dans *Jazz magazine* (alimentant l'isotopie que nous avons appelée "foi"). Pascal Anquetil parle de "puissante houle d'urgence spirituelle" (jmn157) à propos d'un enregistrement de John Coltrane ; et le *Cello* de David Darling propose, selon Andrea Petrini, des "extases sidérales"(jmn185) d'une certaine "ampleur spirituelle" (jmn191).

Enfin, de la même manière que *Jazz hot* et *Jazz magazine*, *Jazzman* décrit souvent la musique comme empreinte de douceur, de gaieté ou de chaleur. Car douceur et gaieté sont les isotopies les mieux représentées dans ses rhèmes non sonores, place privilégiée qui était déjà la leur (ou peu s'en

---

<sup>953</sup>Cf. *supra*, p. 287.

<sup>954</sup>TERCINET, Alain, "Joe Henderson. *The Standard Joe*", *Jazzman*, supplément gratuit au *Monde de la musique* n°162, janvier 1993, p. 16.

faut) dans les deux autres publications. Ce sont des journalistes très divers qui signent ces rhèmes : ainsi, pour la douceur, Alex Dutilh, Bernard Joyeux, Gilles Tordjmann s'ajoutent à Christian Tarding, Andrea Petrini, Alain Tercinet et Pascal Anquetil, que nous avons déjà cités plusieurs fois. Et, pour la gaieté, la signature de Claude Carrière complète cette liste déjà longue. Il y a donc une large dispersion de ces isotopies à travers le numéro et l'ensemble de ses signataires. En revanche, les autres caractéristiques analysées jusqu'ici étaient souvent le fait des trois mêmes journalistes : Christian Tarding, Andrea Petrini et, dans une moindre mesure, Alain Tercinet. La ressemblance entre *Jazzman*, *Jazz magazine* et *Jazz hot* repose donc beaucoup sur la présence de ces trois personnes et sur leur utilisation partagée de procédés descriptifs caractéristiques et fréquents. La présence de Christian Tarding, également rédacteur d'articles pour *Jazz magazine* et pour *Diapason-Harmonie* le même mois, vient en quelque sorte matérialiser cette ressemblance et l'accentuer. Il ne la cause cependant pas entièrement : il faut souligner qu'en revanche, Andrea Petrini et Alain Tercinet ne signent pas d'articles dans ces deux autres magazines et que, de ce fait, il s'agit bien de tendances intégrées au magazine *Jazzman* et ne découlant pas de la seule présence de Christian Tarding parmi les journalistes.

Mais cette première tendance descriptive de *Jazzman*, qui fait de lui une espèce de réplique des deux précédents magazines, est contrariée par la présence de divers énoncés descriptifs dont l'orientation est radicalement différente. Par exemple, la lourdeur est généralement ici une critique, ce qui n'était nullement le cas dans *Jazz hot*, où elle était assez présente sous la forme d'une densité, d'une épaisseur vues comme autant de qualités à rapprocher de l'idée de "présence" (et où, inversement, la légèreté, quand elle s'assimilait à l'absence, à la transparence, devenait parfois un défaut). Dans *Jazz magazine* également, la lourdeur était une donnée positive. Cette divergence entre *Jazzman* et ses deux confrères se remarque aussi dans l'usage une fois négatif de la notion de retenue ("l'incompréhensible retenue de Tom Harell", jmn97) par Gilles Tordjmann : nous sommes ici dans une construction des valeurs musicales opposée à celle de *Jazz hot* ou de *Jazz magazine*. Voyons comment la musique, telle qu'elle apparaît dans *Jazzman*, diffère de ce qu'elle était dans ces deux autres titres.

Une des principales divergences introduites par *Jazzman* réside en réalité dans un certain éclectisme : là où le modèle de la musique savante semble solidement ancré chez *Jazz hot* et surtout chez *Jazz magazine*, *Jazzman* semble en fait se construire en fonction d'un modèle pluriel, qui comporte, par exemple, à côté de Bach, d'autres éminences issues de traditions musicales bien différentes. L'énoncé où Bach apparaît est, significativement, le suivant :

"Bach, Johann Campbell, Veljo Tormis, Monk (Meredith) et Eno, les psaumes et les chants folk de l'Indiana, autant de références et de paysages introspectifs saisis [...]"<sup>955</sup>

Dans le même ordre d'idée, des allusions à James Brown (jmn115) et à Kraftwerk (le premier comme référence positive, le deuxième au contraire comme exemple de musique peu appréciée) élargissent l'éventail des comparants utilisés par les journalistes de *Jazzman*. Cet éclectisme est sans doute à rapprocher de la façon dont la rédaction conçoit ce magazine, plus récent que ses deux concurrents : d'après Arnaud Merlin, il draine un lectorat lui aussi plus jeune, qui par conséquent n'a pas une connaissance très approfondie du jazz<sup>956</sup>. Ses connaissances musicales incluent en revanche des courants récents, encore inexistant à l'époque de la création de *Jazz magazine* et surtout de *Jazz hot*. Cet éclectisme de *Jazzman* peut donc être compris comme une réponse à un lectorat lui-même perçu, par la rédaction, comme éclectique : Arnaud Merlin nous confiait également qu'à son avis, le cloisonnement des goûts musicaux du public tendait à se diluer<sup>957</sup>. Mais il peut aussi être vu comme le refus d'un approfondissement excessif du domaine musical choisi par le journal, comme le refus d'une érudition du détail ou d'une promotion du méconnu. *Jazzman* semble par là éviter la voie du magazine de connaisseurs pour s'adresser à un public moins initié.

Cette deuxième orientation se confirme dans la rareté des rhèmes comparatifs restreints : contrairement aux deux précédents magazines, *Jazzman* évite toute litanie de noms et s'en tient la plupart du temps à des artistes d'une notoriété très assise, tels que Miles Davis, Chet Baker, Bill Evans, etc. Cela est très évident si l'on considère les quelques noms cités deux fois, dont la célébrité est incontestable : Paul Bley, Keith Jarrett, John Coltrane et Thelonious Monk. La comparaison entre les listes d'artistes utilisés comme comparants par *Jazz magazine* et par *Jazzman* est elle aussi

---

<sup>955</sup>PETRINI, Andrea, "David Darling. *Cello*", *Ibid.*, p. 15.

<sup>956</sup>Entretien avec Arnaud Merlin, le 24 septembre 1997.

<sup>957</sup>*Ibid.*

éclairante à cet égard. *Jazzman* semble donc proposer une vulgarisation du jazz, au contraire de *Jazz hot* et de *Jazz magazine* qui en construisent, chacun à sa façon, une vision de spécialistes.

Or cette vision plus accessible du jazz, *Jazzman* refuse de la confondre avec une image galvaudée : c'est à un équilibre entre facilité et hermétisme que le jazz, tel qu'il est construit par *Jazzman*, peut se résumer. Le jeu des niveaux de langue traduit de façon claire cette opposition. En effet, face au niveau de langue élevé que nous avons déjà signalé, nous rencontrons, sous la plume d'autres journalistes et dans le même numéro, des tournures nettement moins soutenues, donc exprimant une familiarité avec la musique décrite elle-même : ainsi les adjectifs "mastoc" (jmn108) et "sympa" (jmn109), utilisés par Claude Carrière à propos d'enregistrements de Nat "King" Cole. Aucun rhème comparable ne se rencontre le même mois dans *Jazz magazine* ni dans *Jazz hot*. Mais le souci de *Jazzman* est de ne pas verser dans l'excès de familiarité. Cette tendance apparaissait déjà dans les propos de son secrétaire de rédaction, qui nous confiait corriger dans ce sens les chroniques rédigées par les journalistes :

"Nous ne voulons pas de 'jeunismes'. A la relecture, je corrige les abréviations, comme 'intro' ou 'matos'."<sup>958</sup>

Il y a donc ici un souci de bien distinguer deux types de facilité : une facilité louable, que nous serions tentée d'appeler accessibilité, et que le magazine revendique pour le jazz ; et, à l'opposé, une autre facilité, excessive et blâmable. Cette seconde conception de ce qu'est la "facilité" d'une musique, facilité viciée et de mauvais aloi, est bien rendue dans la critique sévère que Bernard Joyeux fait d'un album de Carmen Bradford :

"De l'autre côté de l'Atlantique [...], cet album, par sa mièvrerie 'variéteuse', devrait plaire à la majorité. Musique oscillant entre la qualité 'orchestre professionnel pour spectacle télé' (*Rough Ridin'* ou *Chicago Hello*) et 'soap comédie musicale', voire 'Rhythm and Blues McDonald' (*I Believe to My Soul*)."<sup>959</sup>

C'est véritablement un inventaire des vulgarités à fuir qui est ici dressé. Comme on le voit, les ingrédients en sont les Etats-Unis, le grand public ("la majorité") et quelques pratiques qui cumulent ces deux tares, étant à la fois très courantes et d'origine américaine : la télévision et les restaurants

---

<sup>958</sup>*Ibid.*

<sup>959</sup>JOYEUX, Bernard, "Carmen Bradford. *Finally yours*", *Jazzman*, supplément gratuit au *Monde de la musique* n°162, janvier 1993, p. 13.

McDonald. Le souci de se distinguer est ici très visible et prend plusieurs sens : il s'agit de marquer à la fois la supériorité de certaines pièces musicales (celles qu'aime le signataire et, à travers lui, *Jazzman*) sur d'autres (celles qui sont ici critiquées), et la rareté de ce qui est bon face à la banalité de ce qui est mauvais. Enfin, trait tout à fait remarquable, un des signes de cette facilité honnie est sa "mièvrerie", c'est-à-dire sa douceur exagérée : la distinction que *Jazzman* établit entre le jazz aimé et la mauvaise musique (classée dans l'ensemble ignominieux de la "variété") le pousse à faire de la douceur une faiblesse. En cela aussi, le jazz tel qu'il est construit par *Jazzman* diffère radicalement de celui qui transparaît dans les énoncés descriptifs de *Jazz magazine* ou de *Jazz hot*. C'est que *Jazzman*, dans la mesure même où il refuse de voir dans le jazz une musique réservée aux connaisseurs, se voit confronté à une urgence nouvelle : marquer la distance entre cette musique, qu'il tient à donner pour accessible, et les autres courants musicaux appréciés du grand public.

C'est à la lumière de cette remarque que nous interprétons deux isotopies caractéristiques des rhèmes non sonores de *Jazzman*. Bien plus que ses confrères en effet, ce magazine développe les isotopies de la vérité et de l'obscurité. Or ces deux notions nous paraissent concilier de façon tout à fait efficace le caractère accessible et le caractère distingué : vérité, authenticité (jmn40), fraîcheur (jmn3) et spontanéité (jmn224) sont autant de caractéristiques qui donnent l'impression au lecteur d'une proximité (il n'y a pas de masque, pas de code à déchiffrer, au contraire par exemple de ce que suggérerait volontiers *Jazz magazine*), mais, dans le même temps, d'une exigence (il n'y a pas de conventions, de concessions aux usages en vigueur). De même, les rhèmes regroupés dans l'isotopie de l'obscurité indiquent à la fois le confort de la proximité, de l'intimité ("intérieur", jmn113, "introspectif", jmn187) et la difficulté de l'énigme ("ambiguïté", jmn148, "brumeux", jmn177). Le jazz, tel qu'il est vu par *Jazzman* est donc certes une musique accessible à tous, mais qu'il importe aussi de définir contre le grand nombre et ses divertissements.

#### 4. Conclusion

Les trois magazines ont une même extension : le jazz. Mais il construisent en quelque sorte trois jazz distincts, *Jazz hot* y soulignant la multitude nuancée des détails, cependant que *Jazz*

*magazine* y voit l'infinie complexité d'une musique extatique et que *Jazzman* y trouve une jouissance qui ne sombre jamais dans la vulgarité.

## **Chapitre 15**

***Diapason-Harmonie, Le Monde de la musique,  
Opéra international :  
la logique expressive***

*Diapason-Harmonie*, *Le Monde de la musique* et *Opéra international* se ressemblent par l'importance qu'ils attachent au respect des règles. A cela se combine l'idée que la musique exprime une émotion, comme pourrait le faire un discours. En ce sens, tous trois s'accordent sur une conception rhétorique de la musique. Mais chacun combine cependant à sa façon ces deux principes de base : même s'il ressemble beaucoup à *Diapason-Harmonie*, *Le Monde de la musique* s'en distingue par la façon dont il cultive l'idéal d'un ordre naturel et sain. Quant à *Opéra international*, il propose une vision très particulière de la musique, où l'exécution se doit de combiner spectaculairement l'émotion et l'agilité d'un chanteur virtuose.

### 1. *Diapason-Harmonie* : l'expression dans les règles

Comme dans le cas de *Chorus*, *Diapason-Harmonie* ne présente guère d'indices de construction de la musique par extension à travers les rhèmes comparatifs, larges ou restreints. Quelques indices laissent cependant percer une légère prééminence du romantisme et de l'Europe, à travers les rhèmes comparatifs larges (romantisme, divers pays d'Europe tels que l'Allemagne ou l'Italie) que viennent renforcer les rhèmes comparatifs restreints (les deux artistes cités plus d'une fois étant Chopin et Schumann). Mais ces données restent maigres. C'est pourquoi, comme précédemment, nous en laissons en suspens l'interprétation : une vue globale du magazine et même, dans une certaine mesure, du corpus, permettra d'en proposer une analyse un peu plus loin.

Pour ce qui est de la construction en compréhension, ce qui frappe d'abord est la présence abondante des isotopies de l'énergie ou de la force parmi les rhèmes non sonores. Ces isotopies, que nous avons proposé de considérer comme caractéristiques de *Best* et de son extension spécifique seraient-elles, de façon inattendue, partagées par *Diapason-Harmonie* ? Y aurait-il par conséquent, dans ces deux magazines, une compréhension semblable de la musique et de sa nature, malgré une extension distincte ? Il n'en est rien. Car le lexique qui représente ces deux isotopies à travers les deux magazines en question est tout à fait différent. Cela est très clair par exemple dans le cas de la force. La "force" musicale, dans *Best*, était exprimée par des mots tels que "puissant", "musclé" ou tout simplement "fort" ; dans *Diapason-Harmonie* ce sont l'"assurance" (d35), l'"aplomb" (d1200),

la "monumentalité" (d197), la "fermeté" (d1151). Ce lexique se diversifiait dans *Best* par l'évocation du sport ("marathon", "body-buildé", "ouvrir une nouvelle voie dans la face nord"). Dans *Diapason-Harmonie* l'ouverture se fait plutôt en direction de l'architecture : la "monumentalité" (d197) citée plus haut évoquait déjà les qualités de ce qui est "bien construit" (d1897), solidement structuré, rigoureusement charpenté ou posé sur une base ferme ("une assise rythmique solide", d1185) et l'image peut se faire assez précise, à propos d'un final de Beethoven qui est "tel un bloc à l'impérieuse architecture" (d1256). De plus, si le minéral symbolisant la force est chez *Best* le granit (b648), pierre rugueuse et difficile à travailler, il est le marbre - pierre privilégiée de la sculpture - dans *Diapason-Harmonie* : une sonate peut ainsi être "taillée dans un marbre sonore un peu glacé" (d1938). Le niveau de langue était souvent dans *Best* un peu familier ("costaud", "coups de reins", "fort en gueule"), ou rendu tel par des tournures néologiques d'un usage surtout oral ("surpuissantes") ; au contraire, dans *Diapason-Harmonie* il s'élève vers le soutenu ("robustesse", d2022, "carrure imposante", d2130, "impérieusement", d2750). Enfin la force chez *Best* entrait en résonance avec d'autres isotopies importantes dans le magazine, proposant un amalgame avec le caractère brut ("granit"), ou avec l'agressivité ("labourent en profondeur"). Dans *Diapason-Harmonie* au contraire, elle rejoint plutôt le domaine du construit (d'où le vocabulaire de l'architecture) et renvoie dans un deuxième temps à d'autres isotopies prégnantes qu'il convient de déterminer. Une fois de plus donc, on ne peut analyser les isotopies à travers leur seule représentation statistique : c'est dans leurs rapports entre elles qu'il faut les interpréter, et ce rapport est souvent celui d'une étroite convergence, au sein d'un magazine donné. Comprendre comment chaque magazine construit la musique revient donc à identifier ce point de convergence, et non à additionner chacune des caractéristiques isolables de cette construction. Dans le cas présent, il est important d'étudier le sens spécifique que revêtent l'énergie ou la force dans *Diapason-Harmonie*, et de dégager les autres isotopies avec lesquelles celles-ci entrent en résonance et à travers lesquelles elles doivent être lues.

Un premier constat s'impose : de façon remarquablement récurrente, la musique est désignée par le mot "discours". C'est "l'harmonie puissante [...] qui sous-tend [...] [le] discours musical" de

Debussy dans *Pelléas et Mélisande* (d9), le "discours très aéré" de l'interprète (d2621) ou l'"intimisme du discours qui fait l'originalité de Schubert" (d2842). Cela nous ouvre la voie de diverses isotopies importantes. D'une part le discours est verbal, d'où le terme de "lecture" (d2795) pour référer à l'interprétation, et celui de "langage" (d4310) pour désigner des procédés compositionnels ; mais le discours est aussi une activité logique. En tant que tel, il requiert l'intelligence : une direction d'orchestre peut être "intelligente" (d1829), une interprétation peut être menée "avec beaucoup d'esprit" (d2719), ou, au contraire, "manquer de subtilité" (d2817). D'autre part, si la musique est discours, c'est qu'elle formule quelque chose : implicitement, *Diapason-Harmonie* postule donc l'existence d'un signifié de la musique. Ce signifié peut faire l'objet d'une traduction verbale assez précise par le journaliste, comme dans cette description, par Philippe Andriot, de mouvements de Schubert interprétés par Paul Badura-Skoda :

"Ce qui n'empêche évidemment pas les *Andantes* d'aller jusqu'au bout du lyrisme le plus pur, mélange de détresse incommensurable et de sourires d'enfant."<sup>960</sup>

Mais, plus souvent, l'existence d'un signifié musical se traduit simplement par la notion d'expression - ce qui implique bien qu'à travers la musique c'est autre chose qui, exprimé, doit être compris. Voilà qui explique pourquoi l'isotopie de l'émotion est très fortement orientée, dans ce magazine, vers la notion d'expression. Proche de l'énergie ("lyrisme aplani jusqu'à la morne passivité", d1733 ; "chaleur d'un jeu naturellement expressif", d2578), l'expression communique à l'auditeur l'intériorité de l'artiste ("quelques pièces qu'il fait chanter de toute son âme", d3658) et doit faire preuve de justesse, de sincérité et de vérité - c'est-à-dire de fidélité au contenu ainsi transmis : le journaliste peut parler de "justesse inaltérable de l'expression" (d216) et même d'"évidence expressive" (d2707).

Ainsi conçue comme un discours expressif, la musique peut être mise en parallèle avec toutes les situations d'énonciation verbale. De là des formulations assez énigmatiques, comme ce "violoncelle d'Ageet Zweistra, le plus émotif, le plus verbal que j'aie jamais rencontré dans ce répertoire" (d49 et d50, c'est nous qui soulignons) ; de là aussi le "dramatique" (d14) et le

---

<sup>960</sup>ANDRIOT, Philippe, "Franz Schubert. *Les Sonates pour le piano-forte [...]*", *Diapason-Harmonie*, n° 389, janvier 1993, p. 139.

"dramatisme", rhèmes assez fréquents et, un peu moins souvent, le "théâtral", qui n'est pas toujours péjoratif. Mais surtout, avec une telle définition, la musique - selon une tradition philosophique remontant au moins aux Lumières - est considérée comme un art parmi les autres : elle est semblable à eux et leur point commun est leur mission de "représentation". C'est alors le vocabulaire de l'art visuel par excellence qui se justifie par un tel parallèle. De fait, il est ici particulièrement développé (et non pas seulement à travers le cliché de la "palette", rencontré déjà chez *Chorus*) : les sons se voient attribuer des couleurs ("Le subtil dégradé sonore, cet 'entre gris clair et gris foncé' qu'utilise le pianiste", d1947 ; "la face rouge, impétueuse, andalouse" de Domenico Scarlatti, d2731), une profondeur ("On appréciera [...] la clarté des plans", d2814) ou des qualités de "plasticité" (d2986). La musique renvoie à des oeuvres picturales ("De facture [...] presque pointilliste", d3680 ; "Lerdahl [...] produit une sorte de Vanité contemporaine", d4316) ou cinématographiques ("L'*Adagio* de Rémi Giazotto d'après Albinoni flaire le péplum de bravoure à la Cinecittà", d4351). Le visuel joue à ce point dans *Diapason-Harmonie* comme un équivalent du sonore, que l'interprétation est à plusieurs reprises identifiée à un art du regard, de la juste vue ou de la lucidité. De "lecture", l'interprétation devient alors "vision" (d1246), formulation qu'André Tubeuf prend en son sens le plus plein d'"activité oculaire" :

"On ne voit pas de pianiste qui [...] ait eu à la fois les doigts, la sensibilité esthétique et la vision (de détail et d'ensemble ; l'oeil du peintre, ça et là) au même degré que Berman."<sup>961</sup>

Mais ce discours expressif suppose aussi, impérativement, un sujet discourant. Comme dans *Chorus*, la musique est donc rapportée au sujet qui la produit ; et, comme dans *Chorus*, une telle construction de la musique a pour conséquence la multiplication des caractérisations psychologiques du sonore. Dans certaines sonates pour violon et piano de Mozart, telle interprétation séduit par "son allégresse" (d2335) et "l'émotion des deux musiciens est tour à tour tendre ou recueillie" (d2356 et d2357) ; tel accompagnement d'un concerto pour piano de Schumann dénote la "sincérité" (d2954). Ou encore, l'écriture pour clavier de Rossini marque "de l'humour" et "de la tendresse" (d2672 et d2673).

---

<sup>961</sup>TUBEUF, André, "Franz Liszt. *Années de pèlerinage*", *ibid.*, p. 124.

C'est que la musique est le produit de l'énonciation d'un sujet identifiable. Par conséquent, ses caractères sont ceux mêmes de ce sujet : issue d'une personne, la musique est personnifiée à son tour. Mais il se produit ici un développement nouveau : l'importance du sujet se traduit par une isotopie particulière, celle de la "personnalité". Sous cet archilexème, nous avons regroupé tout ce qui signalait comment le sonore révélait la présence de la personne : beaucoup d'interprétations sont décrites en termes de "présence", ou d'engagement. La notion d'engagement est d'ailleurs étroitement liée avec celle de discours : l'engagement, comme prise de position idéologique, implique et présuppose à la fois l'existence d'un discours associé. Enfin ce rattachement de la musique décrite à une instance individuelle et subjective apparaît dans les dérivations thématiques : celles-ci nous montrent comment la musique, même produite par un groupe très important de personnes, est volontiers rapportée à quelques personnes isolées (le chef d'orchestre, les solistes). Si ce type de dérivation n'est pas propre à ce magazine, il y est cependant d'autant plus remarquable que, dans le cas présent, les musiciens représentent parfois un effectif extrêmement nombreux (dans le cas d'un opéra, d'une symphonie, d'un concerto, d'une messe avec chœurs) ; et que pourtant la proportion de ces dérivations vers un individu est plutôt plus forte ici que dans d'autres magazines.

Sous son aspect logique ou sous son aspect expressif, le discours est en tout cas susceptible de vérité ou de fausseté. C'est pourquoi dans *Diapason-Harmonie*, le sonore, présenté comme un discours, est bien souvent décrit sous le rapport de son adéquation à ce qu'il doit formuler. Ainsi l'isotopie de l'authenticité, qui dans *Best* notait surtout la sincérité ou l'intransigeance, devient-elle ici réellement logique : le sonore peut être "naïf" (d2043), tromper ou se tromper, ou, à l'inverse, être intègre (d72), vrai (d133, d2882) ou franc (d217). Conjointement, les rhème sonores non comparatifs évoquent souvent la "conformité" ou la "non conformité" du thème de la description à autre chose : il faut entendre par là la conformité à une situation, une contrainte, un principe. Par exemple, des contrastes peuvent être "exagérément soulignés" (d2983), ce qui veut dire qu'ils outrepassent une limite, ne se conforment pas au modèle que le journaliste a en tête ; ou bien, à l'inverse, un interprète fait preuve de "pertinence" (rhème fréquent), se conforme à l'oeuvre qu'il interprète, "en habite la chair intime" (d3662) avec une audible "dévotion" (d3664), fait preuve

d'une "fidélité scrupuleuse au texte" (d3877), la joue "sur un instrument rigoureusement approprié sur le plan esthétique - et même émotionnel" (d4333), ou se plie à d'autres contraintes, telles que le jeu de son partenaire, en "s'accord[ant] aux nuances du piano d'Alfred Cortot" (d3918) par exemple. Ce peut être aussi des compositeurs qui "se coul[ent] à la perfection dans les conventions stylistiques du moment" (d4278). La conformité à un principe extérieur et la soumission à des contraintes sont donc très fréquemment exprimées dans les énoncés descriptifs de *Diapason-Harmonie*. Elles se traduisent également à travers les mots "juste" ou "justesse" : les journalistes apprécient la "justesse d'intention" (d1661), la "justesse de ton" (d2034), ou critiquent au contraire une option d'interprétation qui ne semble pas juste (d2533). En somme, le propos descriptif apparaît souvent dans *Diapason-Harmonie* comme la mesure d'une conformité. Il en devient profondément normatif, car même lorsqu'il ne juge pas de ce qui est "bon" ou "mauvais", il propose encore un rapport à des règles générales, c'est-à-dire à des normes.

Pour résumer la façon dont *Diapason-Harmonie* construit la musique il faudrait donc dire qu'elle apparaît, dans ce magazine comme le discours d'un sujet. A travers ce discours, c'est un individu qui s'affirme et fait sentir sa présence. Ce faisant, il est à la fois soumis aux règles - générales et absolues - de la cohérence logique, et aux fluctuations - singulières et libres - de la psychologie et de l'expression. Les isotopies de la force et de l'énergie telles qu'elles figurent dans *Diapason-Harmonie* peuvent être interprétés à la lumière de cette formule qui constitue le point de convergence des énoncés descriptifs du magazine : les mots référant à l'isotopie de la force sont volontiers architecturaux parce qu'ainsi ils renvoient à l'organisation rationnelle d'une forme et à un art plastique. Ils sont psychologiques (aplomb, assurance) parce que la musique est l'équivalent d'une subjectivité, dotée d'un caractère. La convergence isotopique de *Diapason-Harmonie* éclaire donc bien mieux l'isotopie de la force que ne peut le faire un rapprochement avec la force de la musique vue par *Best*. Afin d'insister sur la divergence incontestable entre ces deux publications - tout au moins entre leurs façons de décrire et de construire la musique - notons enfin quelques lignes d'opposition pure et simple entre elles deux : la lourdeur et la saleté, qualités dans *Best*, sont des défauts dans *Diapason-Harmonie*, qui prise au contraire la pureté. A l'éloquence, l'une des

premières vertus de l'interprète pour ce magazine, semble bien répondre une méfiance de *Best* pour tous ceux qui ont l'air de discourir : le grandiloquent et le pompeux y figurent parmi les rhèmes dépréciatifs.

## 2. *Le Monde de la musique* : l'ordre naturel

L'extension de la musique, telle qu'elle apparaît à travers les rhèmes comparatifs larges du *Monde de la musique* est un ensemble d'entités plutôt hétéroclite. S'il y a une cohérence dans cet amas, elle n'est pas donnée d'emblée au lecteur, et reste à décrypter. Cela revient donc un peu à ce qui se passait dans *Diapason-Harmonie*, où l'extension n'était pour ainsi dire pas définie, du fait de l'extrême rareté des rhèmes comparatifs. Cet ensemble de rhèmes est d'autant moins suggestif qu'il paraît en partie abstrait, comparé à ce qu'il était dans d'autres magazines : en effet, des dénominations telles que "requiem", "hymne", "symphonie", "aria d'opéra" ou "rhapsodie" ne renvoient pas à une époque ni à une zone géographique précise. C'est donc sur un plan plus théorique et abstrait que d'ordinaire que se construit ici l'extension de la musique.

En outre, nous ne rencontrons ici guère plus de rhèmes comparatifs restreints que dans *Diapason-Harmonie*. Les rares données concernant l'extension ainsi fournies laissent cependant entrevoir que *Le Monde de la musique* est plus préoccupé de compositeurs de la fin du dix-neuvième siècle et de la première moitié du vingtième ; le seul cité deux fois est Poulenc (les deux occurrences de Stravinsky appartenant en réalité au même article), et l'on rencontre beaucoup de compositeurs de cette période parmi ceux qui servent une fois de comparant : Bartok, Britten, Chabrier, Janacek, Kodaly, Moussorgsky, Satie, Wolf, autant de compositeurs nés au plus tôt en 1839, morts au plus tard en 1976. Ainsi le magazine se distingue-t-il de *Diapason-Harmonie* qui, autant qu'on en puisse juger à travers quelques rhèmes, se centre davantage sur la première moitié du dix-neuvième siècle en favorisant Schumann et Chopin. Tel est donc l'horizon des références auxquelles sont rapportées les pièces décrites.

Il faut également remarquer une autre catégorie de rhèmes comparatifs restreints : il s'agit des cas nombreux où le journaliste se réfère à d'autres interprétations de l'oeuvre dont il est en train de

parler. Il se dessine à travers cette catégorie de rhèmes une dichotomie entre oeuvre et interprétation. Voici un exemple du type de descriptions qui peut en résulter (concernant un enregistrement des *Visions de l'Amen* d'Olivier Messiaen par les pianistes Edmund Niemann et Nurit Tilles) :

"Le contraste entre les deux discours superposés, sur lequel Messiaen avait attiré l'attention, contraste très surveillé chez Rabinovitch/Argerich, s'estompe au profit d'une sonorité orchestrale où le détail est subordonné à la couleur globale. Très pensée du point de vue technique, l'interprétation de Double Edge [nom du duo formé par Edmund Niemann et Nurit Tilles] joue un certain esthétisme contre l'esprit ludique, donnant une atmosphère éthérée et vibrante au mystérieux 'Amen du désir', même si Tilles n'a pas le timbre 'virginal' d'Argerich."<sup>962</sup>

Dans cet extrait qui englobe de nombreux énoncés descriptifs (m1047 à m1057), certains rhèmes caractérisent l'oeuvre ("le contraste entre les deux discours superposés", le "mystérieux 'Amen du désir'"), d'autres l'interprétation qui en est donnée dans l'enregistrement en question ("s'estompe au profit d'une sonorité [...]", "très pensée du point de vue technique", "joue un certain esthétisme [...]"), d'autres enfin un enregistrement antérieur, celui de Rabinovitch et d'Argerich ("contraste très surveillé", "le timbre 'virginal' d'Argerich"). La musique est donc bien décrite sur un double plan, l'interprétation présentée étant mise en regard avec les intentions du compositeur (en particulier dans la réflexion sur la superposition des "deux discours" contrastants), mais aussi replacée dans la perspective d'enregistrements antérieurs de la même oeuvre ("Tilles n'a pas le timbre 'virginal' d'Argerich"). Or cette dualité est parfois très sensible dans *Le Monde de la musique*, organisant par exemple deux parties successives d'un compte rendu de concert ou d'une critique d'enregistrement. De ce fait, *Le Monde de la musique* présente une double extension de la musique, celle qui articule les pièces décrites sur un ensemble d'oeuvres supposées connues, mais aussi celle qui les situe dans l'espace des interprétations célèbres - ou jugées par le journaliste dignes de la célébrité.

On pourrait croire que ce fait affecte la construction en compréhension de la musique : il serait logique, dans une telle situation, que les dérivations thématiques consistent à séparer, au sein du disque ou du concert décrit, ce qui relève de l'oeuvre et ce qui relève de son interprétation. Mais ce n'est pas le cas : beaucoup d'énoncés descriptifs, quoiqu'ils tiennent compte de cette distinction de façon sous-jacente, n'isolent cependant pas clairement l'oeuvre de l'interprétation et ne produisent

---

<sup>962</sup>CAZABAN, Costin, "Olivier Messiaen. *Visions de l'Amen*", *Le Monde de la musique*, n°162, janvier 1993, p. 96.

aucune dérivation thématique dans ce sens. Cela donne un type d'énoncé descriptif dont voici un exemple : "Le *Concerto en sol* du même Mozart, au phrasé noble et sensuel, est d'une belle franchise de ton" (m2068 à m2070), où le thème ne peut se comprendre que comme l'interprétation du concerto, mais est désigné de façon absolument claire comme l'oeuvre elle-même. De même, dans l'article cité plus haut l'énoncé descriptif "contraste très surveillé chez Rabinovitch/Argerich" fond en un même thème le trait compositionnel du "contraste" et le rendu ("très surveillé") qu'en propose l'interprétation citée. C'est pourquoi les dérivations thématiques ne sont pas affectées, dans *Le Monde de la musique* par cette caractéristique pourtant essentielle de la construction en compréhension, selon laquelle la musique résulte d'un double travail, celui du compositeur et celui de l'interprète. Avant de montrer comment cette fusion des deux instances productrices de musique doit être comprise, précisons comment les dérivations du *Monde de la musique* proposent d'articuler les pièces décrites, puisque ce n'est pas en fonction de la dichotomie que nous venons d'évoquer.

La dérivation thématique propose en réalité dans *Le Monde de la musique* une construction des pièces tout à fait semblable à ce qu'elle est dans *Diapason-Harmonie* : il s'agit très souvent d'isoler une oeuvre de l'ensemble du programme, ou encore un mouvement d'oeuvre. Si un tel procédé donne lieu à un découpage plus précis et plus hiérarchisé que dans le cas de *Chorus* ou de *Best* - la dérivation se faisant fréquemment à deux niveaux, d'abord en se restreignant à l'oeuvre, ensuite à un mouvement de celle-ci - c'est uniquement parce que le répertoire décrit présente lui-même une structure plus hiérarchisée, dans la mesure où une oeuvre se compose généralement de plusieurs mouvements, par conséquent, une fois enregistrée, de plusieurs pages. La dérivation thématique par mouvements d'oeuvre revient donc finalement à procéder page par page, exactement comme dans les deux magazines cités plus haut. C'est donc bien toujours la logique du découpage matériel de l'enregistrement qui prime : pour preuve, la décomposition en parties de mouvements (c'est-à-dire en parties de pages), quant à elle, est tout aussi rare qu'ailleurs. Et de ce fait, comme dans les autres magazines, le découpage au sein d'une page s'effectue non pas dans un axe diachronique mais bien synchronique, par une décomposition en fonction de l'effectif : la description prenant alors, pour thème dérivé, des instruments ou des instrumentistes qu'elle semble

considérer un peu comme des strates superposées. Elle continue de ce fait à respecter l'organisation concrète de la musique, puisqu'elle se fonde sur la matérialité de la personne (ou de l'ensemble de personnes) qui joue - après s'être fondée sur la matérialité des pages. Seuls les trois magazines *Jazz hot*, *Jazz magazine*, et *Jazzman* ont procédé un peu différemment : tout en employant ces mêmes deux procédés de dérivation, ils ont cependant inversé les proportions, préférant nettement la décomposition par instrumentiste à la logique d'un enchaînement de pages.

Malgré ce que pourraient suggérer les rhèmes comparatifs restreints du *Monde de la musique*, ici la musique n'est donc pas construite, en compréhension, comme un ensemble à deux pôles, celui des oeuvres opposé à celui des interprétations. Cela s'explique peut-être du fait que l'interprétation, comme dans *Diapason-Harmonie*, est considérée par *Le Monde de la musique* comme un discours, investi par l'interprète : elle est présentée comme un propos personnel, l'oeuvre devenant une chose qu'il s'est appropriée, suffisamment pour qu'il paraisse peu pertinent de les distinguer.

L'assimilation de la musique à un discours se rencontre fréquemment dans *Le Monde de la musique* : il arrive qu'elle soit désignée par ce mot même (m1047, m1090), ou que le journaliste emploie pour la décrire des mots qui supposent qu'elle est de nature textuelle ou verbale ("allusions", m1045 ; "propos", m1998 ; "lecture", m2001 et m2025). Nous retrouvons ici un constat que nous avons déjà fait concernant *Diapason-Harmonie*. Comme dans ce magazine, une telle conception est liée à l'idée que la musique a un signifié descriptible, ce qui transparait par exemple dans cet emploi du mot "univoque" (c'est-à-dire "qui a une seule signification", m28) :

"Les deux premiers mouvements de la *Symphonie du Nouveau Monde* sont superbes de lyrisme et de délicatesse contenus. En revanche, le finale semble univoque [...]"<sup>963</sup>

Comme dans cet autre magazine également, le "discours musical" se fait parfois "drame" (m1021), "théâtre" ou "poésie" (m1033), ce qui est encore une façon d'assimiler musique et verbe. Et comme nous l'avons déjà noté précédemment, une telle conception de la musique aboutit parfois à des formulations assez énigmatiques : l'"éloquence très littéraire" des *Visions de l'Amen* de Messiaen par Alexandre Rabinovitch et Martha Argerich (dans l'article déjà cité de Costin Cazaban) rappelle assez le "violoncelle d'Ageet Zweistra", décrit comme à la fois "le plus émotif" (d49) et "le

---

<sup>963</sup>VENTURINI, Philippe, "New York. L'Orchestre Philharmonique fête ses 150 ans", *ibid.*, p. 11.

plus verbal" (d50) qu'ait "jamais rencontré dans ce répertoire" Ivan A. Alexandre, rédigeant une critique d'enregistrement pour *Diapason-Harmonie*. Plus mystérieuse peut-être est l'idée de "rythme parodique" (m52, Georges Gad), suggérant que le seul matériau rythmique puisse à lui seul être porteur d'une signification, et même d'une signification complexe et précise, puisque "parodique".

Il n'est dès lors pas surprenant que *Le Monde de la musique* ait la même tendance que *Diapason-Harmonie* à personnifier la musique, en l'assimilant au sujet producteur de ce discours, et à lui attribuer de ce fait un caractère psychologique souvent assez précis. Parmi les rhèmes figurent ainsi des termes déjà présents dans *Diapason-Harmonie*, comme "contemplatif" (m1092), pour caractériser certaines scènes du *Ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi. Un bel exemple de personnification d'une musique instrumentale est cette description, par Gérard Belvire, d'un récital enregistré d'Arthur Rubinstein, où la sonate *Appassionata* de Beethoven devient un personnage aux caractéristiques psychologiques (voire physiques, puisqu'il est question de "gosiers") diverses et nuancées :

"Le premier temps ramassé, farouche, de l'*Appassionata*, son 'Andante con moto' au chant éperdu (les basses semblent pourvues de gosiers !) et la fierté conquérante du finale ressortissent aux grands enregistrements beethovéniens [...]."<sup>964</sup>

Enfin, la présentation de la musique comme un discours aboutit de la même façon ici que dans *Diapason-Harmonie* à la notion d'un engagement de l'interprète. Engagement vu comme une qualité et souvent mentionné : ce terme, par son sens, suggère au lecteur que l'interprète joue la musique non seulement comme un discours, mais comme une affirmation dont il veut voir reconnue la vérité et l'importance. L'"engagement" peut ainsi "confine[r] à la ferveur" (m1039), rendre les interprètes capables d'"improviser tout en s'intégrant dans un discours musical construit" (m1084), ou être mentionné sans plus de précisions (m1041, m1107, m2077). Il note donc l'aptitude du musicien à faire sien le "discours" de l'oeuvre, éventuellement avec une certaine énergie : l'"engagement légendaire" (m2077) de Joseph Szigeti se manifeste en un concerto de Brahms "rhapsodique et emporté" (m2078 et m2079), tandis que le rôle d'Ulisse interprété par Leroy Villanueva est "engagé" (m1107) en même temps que "viril" (m1106), et peut-être pour cette raison même. C'est peut-être

---

<sup>964</sup>BELVIRE, Gérard, "Rubinstein. *The Last recital for Israel*", *ibid.*, p. 116. C'est nous qui soulignons les termes dénotant la personnification de la musique.

ainsi que s'explique la récurrence du rhème de l'"évidence" (consigné ici dans l'isotopie du "direct" ; par exemple m76, m2008), érigé en qualité d'interprétation : un discours apparaît évident quand il convainc d'emblée, ce qui demande à la fois vérité du signifié et force de persuasion, engagement donc, du sujet discourant.

Il est cependant un point par lequel les énoncés descriptifs du *Monde de la musique* tendent à différer de ceux de *Diapason-Harmonie*. Pour le dégager, nous partirons de l'observation de l'isotopie de l'intelligence et de la subtilité. Celle-ci en effet a une orientation particulière dans ce magazine, si on la compare à ce qu'elle est dans les autres titres du corpus. A côté des termes ordinaires et rencontrés maintes fois ("subtil", en particulier, est assez régulièrement présent dans les divers magazines), s'y trouvent des rhèmes un peu différents : ils ont en commun de désigner la faculté logique consistant à abstraire et à théoriser. Parmi eux nous rangeons "abstraction" (dans le rhème "figurations abstraites des rythmes", m54). L'adjectif "cérébral" (m1040) renvoie apparemment à un signifié assez voisin, sous la plume de Costin Cazaban :

"Comparée à l'enregistrement d'une éloquence très littéraire, d'un engagement lyrique qui confine à la ferveur, d'Alexandre Rabinovitch et de Martha Argerich (EMI) [...] [la] version [d'Edmund Niemann et de Nurit Tilles] des *Visions de l'Amen* apparaît plus 'cérébrale', sans refuser l'engagement pour autant, avec un accent mis plutôt sur la couleur et sur l'harmonie."<sup>965</sup>

Le journaliste semble en effet situer le "cérébral" à l'opposé de la "ferveur" "lyrique", à l'opposé donc de l'émotion, curieusement associée au "littéraire". Il n'est peut-être pas exagéré d'en déduire que "cérébral" renvoie alors à l'idée d'un froid calcul, avec ce que cela peut sous-entendre de "scientifique", dans une opposition entre science et littérature qui pour être spécieuse n'en est pas moins répandue.

Or la capacité à théoriser et à abstraire apparaît de plusieurs façons dans l'ensemble des énoncés descriptifs du *Monde de la musique*. Ainsi avons-nous pu observer déjà que les rhèmes comparatifs larges renvoyaient à des entités moins circonstanciées (car non situées dans un lieu et dans un temps), plus abstraites donc, en un certain sens, que dans les autres magazines. Et, à côté de l'identification entre musique et discours, émerge une identification entre musique et "conception",

---

<sup>965</sup>CAZABAN, Costin, *op. cit.*

par exemple dans une description par Claude Jay de l'interprétation du *Ritorno d'Ulisse in patria* par René Jacobs :

"Cette conception quasi symphonique a pour défaut d'occulter parfois la théâtralité, étouffée par un discours luxuriant et rapide."<sup>966</sup>

Il semble donc que la conception, étape abstraite de la production musicale, soit présente dans les énoncés descriptifs de ce magazine, et qu'elle soit vue comme un préliminaire à la construction du "discours", ce même discours qui, toujours dans *Le Monde de la musique*, est l'essence de la musique. Les deux notions ont partie liée, celle de conception renforçant et éclairant celle de discours. Cette façon de situer les origines du fait sonore dans un lieu premier abstrait et théorique se retrouve aussi dans l'évocation récurrente de la partition (m52, m1069) - cet objet qui ne sonne pas, mais qui se lit comme un texte, qui se pense comme un discours, et sans lequel il n'y aurait ni concert ni enregistrement, donc pas d'objet à décrire pour le journaliste.

C'est encore à une représentation abstraite de la musique qu'il convient de rattacher les rhèmes de décompte, à notre sens : par "rhèmes de décompte", nous entendons ceux qui précisent l'effectif employé dans la pièce décrite, comme par exemple dans les énoncés "variations d'effectifs uniquement concentrées autour de l'alternance soli-petit ensemble et tutti" (m2097 et m2098). Ce procédé descriptif connaît en effet une variante intéressante : le journaliste précise parfois non pas le nombre d'instrumentistes ou de chanteurs, mais le nombre de "voix" (au sens de parties distinctes) qui sont entendues. Quand Patrick Szersnovicz par exemple précise que le *Quodlibet* de Nunes est composé pour "six percussions, vingt-huit instruments solistes et grand orchestre"<sup>967</sup>, il n'indique pas seulement par là un nombre de personnes et ne suggère pas seulement le volume sonore probable de l'oeuvre ainsi décrite. Parler de "vingt-huit instruments solistes" est aussi une façon de dire qu'aucun n'a la même partie à jouer qu'un autre, et de suggérer par là la complexité de l'oeuvre, son haut degré d'élaboration théorique, à travers la notion, elle-même abstraite, de différence (entre les parties "solistes"). Il est vrai que le dénombrement des effectifs fait aussi partie des rhèmes sonores non comparatifs favorisés des trois magazines *Jazz hot*, *Jazz magazine* et *Jazzman* : c'est

---

<sup>966</sup>JAY, Claude, "Claudio Monteverdi. *Il Ritorno d'Ulisse in patria*", *Le Monde de la musique*, n°162, janvier 1993, p. 97.

<sup>967</sup>SZERSNOVICZ, Patrick, "Nunes - Xenakis. Double hommage", *ibid.*, p. 11.

encore l'un des points communs à ces trois magazines et à ceux que nous étudions dans le présent chapitre. Cependant, la mention chiffrée des effectifs nous paraît, là encore, moins abstraite dans les magazines consacrés au jazz : en effet, elle consiste plutôt à renseigner sur le volume sonore obtenu, ou sur la tradition musicale dans laquelle la pièce décrite s'inscrit (un pianiste de jazz, selon qu'il enregistre "en solo", ou "en trio", s'inscrit dans deux types de répertoires et de traditions à la fois fort connus et tout à fait distincts l'un de l'autre ; il s'agit donc plutôt, en précisant la formation instrumentale, de rattacher la pièce à un genre). Dans le cas qui nous occupe ici, en revanche, la mention d'un effectif consiste à évoquer la plus ou moins grande complexité d'une composition : un tel énoncé descriptif renvoie donc à la conception initiale qui a présidé à la production de l'oeuvre.

Cette tendance à attribuer à la musique une essence abstraite et théorique nous paraît renforcée d'une autre manière encore : il s'agit de la façon dont *Le Monde de la musique* se sert du vocabulaire du visuel. Comme dans *Diapason-Harmonie*, en effet, ce vocabulaire est utilisé pour décrire la musique. Les pièces musicales se voient abondamment dotées de couleurs, dans des formulations multiples telles que "les cordes prennent des couleurs" (m21). La couleur de la musique est une notion tellement usitée qu'elle devient parfois une simple cheville, un mot vidé de son sens et remplaçant par exemple le mot "aspect", comme ici : "les subtiles inflexions dynamiques de Webern (m1996) se teintent ici d'une coloration expressionniste" (m1997). Nous retrouvons dans *Le Monde de la musique* les mêmes développements de ce vocabulaire que dans *Diapason-Harmonie* : la peinture, comme art, par exemple ("fresque à grand spectacle", m1083) ou encore les diverses notions se rapportant à la lumière, telles que le très courant "brillant". Mais, de façon insistante, les énoncés descriptifs qui recourent au vocabulaire visuel évoquent ici la netteté du dessin, du trait : c'est le cas dans les rhèmes "d'un dessin moins droit, plus concentrique que rectiligne" (m29 à m31). Un peu plus haut dans le même article, le journaliste - Philippe Venturini - parle de "contours [qui] se dessinent mieux" (m22) et de "lignes directrices [qui] s'affermissent" (m23). Cette attention portée aux "contours" et au "dessin" est donc rapprochée de ce qui, dans l'art pictural, est organisation préalable, conception initiale guidant la réalisation, "ligne directrice". Mais elle fait aussi le lien avec les rhèmes de conformité, aussi fréquents ici que dans *Diapason-Harmonie* : la

musique est non seulement issue d'un plan établi mais sa valeur réside dans l'aptitude à se conformer à ce plan, et à en marquer clairement les principes pour l'auditeur. C'est pourquoi il faut louer un "chant incantatoire, à la progression nettement marquée"<sup>968</sup>, qui de ce fait "captiv[e] l'attention" (m2107, m2108). A la netteté se combine alors la clarté, rhème récurrent dans l'isotopie du lumineux (m2007, m2016) : la clarté renvoie autant à une lumière tout intellectuelle (elle est la qualité de ce qui se comprend bien) qu'à un phénomène visuel et sensoriel. La musique à travers les rhèmes descriptifs du *Monde de la musique* est donc la matérialisation sonore d'une conception initiale, matérialisation dont le but est de rendre clairement et nettement perceptible à l'auditeur les qualités théoriques et logiques de ce projet premier.

Cette construction de la musique transparaît encore dans l'isotopie du dépouillement : on y rencontre en effet divers rhèmes qui semblent se référer à l'idée d'une ossature essentielle de la musique, le dépouillement étant, dans ce magazine, le caractère de ce qui laisse transparaître cette structure fondamentale. C'est la maigreur et l'évidement qui font du dépouillement une qualité musicale importante, dans des rhèmes tels que "émacié" (m2030), "ascétique" (m1998) ou "creusement" (m2035) ; l'écoute musicale se fait ainsi activité biologique ou archéologique, découverte de l'organisation sous-jacente de l'ensemble sonore. Il ne s'agit plus tout à fait de découvrir, comme dans *Jazz magazine*, une vérité irrationnelle au terme d'une ascèse mystique : la découverte au contraire est un processus rationnel, une activité logique, bien plus, elle est la rationalisation même du sonore, qu'il faut réduire à ses composants premiers. Aussi la figure privilégiée de l'agressivité - quand elle n'est pas péjorative - est-elle l'activité hautement analytique du découpage ("analyser" ne signifie pas autre chose, étymologiquement), avec des rhèmes comme "incisif" (m33) ou "mordant" (m97) ou la quête de l'ossature, des parties résistantes de l'oeuvre ("traitement au vitriol", m122). Cela s'oppose donc aux rhèmes courants de l'agressivité, tels qu'ils apparaissent dans d'autres publications : le râpeux, le pimenté, le fracassant, par exemple, sont ici faiblement représentés. La musique et son auditeur doivent, dans *Le Monde de la musique*, aller à

---

<sup>968</sup>C'est nous qui soulignons.

l'essentiel, au squelette, au "structurel" (m1025). Ils se mettent moins en quête d'une vérité que d'une ossature et d'un ordre.

Cette notion d'ordre est du reste à prendre ici dans toutes ses implications. L'ordre est organisation mais il est aussi expression d'un pouvoir : il n'est point de structure sans imposition de règles. C'est bien ainsi apparemment que s'orientent les rhèmes descriptifs du *Monde de la musique*, tout d'abord à travers l'isotopie du contrôle. Car celle-ci ne note pas seulement le résultat du contrôle ("fortement charpentée", m1025), mais le processus de contrainte au fil duquel s'est construit ce résultat ordonné : un "contraste" est "surveillé" (1048), un pianiste "donn[e] une leçon de *conduite* du son" (m2047). Aussi la force n'est-elle plus seulement ici vigueur physique (comme dans *Best*) ou solidité de ce qui est bien construit (comme dans *Diapason-Harmonie*). Elle est également pouvoir établi et respecté. Ce type de force s'oppose bien à la puissance déchaînée souvent évoquée dans *Best* : à l'image récurrente de la rébellion, de la révolte que l'on rencontre dans ce dernier, *Le Monde de la musique* répond par des images de force établie par le droit, en des termes à résonance politique. Il parle d'"impérieux" (m1095), de "souverain" (m2063) et "d'imposant" (m6) ; mais encore de "virilité" (m1106), c'est-à-dire de la force propre à l'homme, et non de bestialité - de la force de l'homme déformé en bête - comme le suggère le bestiaire que nous avons rencontré dans *Best*. Chez celui-ci, la force était désordre, trouble et insurrection - et les isotopies de la morbidité et du dysfonctionnement étaient importantes ; chez celui-là, elle est domination, direction, évocation des formes politiques et légales de la puissance, juste rapport de subordination - et la morbidité ou le dysfonctionnement n'ont aucune place dans les énoncés descriptifs du *Monde de la musique*.

Cette idée de la domination par de justes principes trouve sa pleine expression dans les rhèmes de ce que nous avons appelé "conformité" : ce qui s'y exprime, en effet, est très souvent la façon dont un fait se soumet à une loi (des musiciens capables de "s'intégr[er] dans un discours musical construit", m1086), dont un trait particulier se fonde dans une organisation générale ("le détail est subordonné à la couleur globale", m1050 ; "fait si bien fusionner la voix avec la texture musicale" m77 ; "équilibre", m1008 et m2063 ; "complémentarité des parties", m1009), dont une donnée matérielle se conforme à un principe abstrait ("avec un sens aigu de l'espace et de la

progression temporelle", m35 et m36 ; "musicalité", m1000 et m2073, qui "sonn[e] juste", m1002 ; "incandescence de la lettre qui se fond dans l'esprit", m1994 et m1995 ; chant "digne de la hauteur du sentiment exprimé", m2006). A travers de telles formules, la musique semble être le champ d'exercice d'un droit et d'une légitimité, quelque chose comme une démocratie sonore, où l'intérêt particulier (le "détail", la "partie", la "voix") est sagement subordonné à l'intérêt général (la "texture", le "discours musical construit", la "couleur globale", cet ensemble si opportunément doté de "complémentarité") au terme de ce que l'on pourrait appeler, en démarquant Rousseau, un "contrat musical".

Plus précisément, cette légitimité, qui est aussi le dialogue entre des forces d'imposition et des forces de soumission, le jeu d'une forme admise de domination, est parfois construite comme une espèce de loi naturelle - la loi naturelle ayant ceci d'apaisant que c'est une contrainte contre laquelle on ne peut rien, contre laquelle il serait non seulement vain, mais mauvais et même pervers, de lutter. Aussi les isotopies à travers lesquelles étaient notées, dans *Best*, toutes les formes de subversion d'un ordre (isotopies de la force, de la violence, de l'énergie) sont-elles ici différentes de deux façons. Tout d'abord, elles ne notent pas la rébellion contre un ordre, mais la force qui est au coeur de l'ordre même, comme nous venons de le dire. De plus, cet ordre est rapporté non pas à un arbitraire d'essence individuelle, mais à l'action de forces naturelles - et de forces naturelles sereines, au contraire de celles dont *Best* évoquait si complaisamment le déchaînement, tornades, déluges ou éruptions. Ainsi l'isotopie de l'énergie est-elle à plusieurs reprises illustrée, dans *Le Monde de la musique* par le mot "souffle" : non seulement le souffle est une figure allégée des capacités physiques, s'opposant à l'épaisseur et à la lourdeur du muscle, non seulement il est associé à l'idée de force spirituelle - l'orateur ou le prédicateur peuvent, comme l'athlète, avoir "du souffle", non pas "du muscle" - mais de plus il y a là une opposition franche et très remarquable à certains rhèmes laudatifs de *Best*, ceux qui notaient précisément les difficultés respiratoires et les états convulsifs (poussif, asthmatique, épileptique, suffocant).

En effet, comme nous l'avons noté, *Le Monde de la musique* ne saurait considérer comme qualités des états de morbidité : ils sont contraires à l'ordre par excellence, celui du déploiement

naturel et organique des choses telles qu'elles doivent être. Les énoncés descriptifs de ce magazine présentent ainsi, à plus d'une reprise, ce que nous appellerions volontiers une rêverie sur le végétal. Employant plusieurs fois des rhèmes tels que "s'épanouir" ou "épanoui" - que nous avons regroupés en une isotopie particulière - il érige l'épanouissement en modèle d'un développement lent et naturel : suprêmement "conforme", lui aussi, à l'ordre des choses, puisque non forcé, non tendu, ne correspondant pas à un débordement mais déployant dans une progression prévisible une fondamentale logique organique. Si la fécondité est présente ici, comme elle l'était déjà dans *Jazz magazine*, elle se nuance donc de façon nouvelle, puisque la vie est elle-même imprégnée de logique, est principe et loi, non mystère ni caprice : ce qui est "luxuriant" devient ici blâmable, nuisible ("étouffée par un discours luxuriant", m1090). La respiration change également de sens : déjà rencontrée dans les magazines traitant de jazz, elle y était associée aux idées de liberté et d'évasion. Ici, c'est de l'épanouissement qu'elle se rapproche. Comme lui, en effet, elle désigne une calme façon de respecter l'ordre organique et naturel : cela apparaît clairement dans des énoncés comme "la respiration, le chant épanoui [...] de cette interprétation" (m2020 et m2021) ou, un peu plus loin dans le même article "'Fabel' a-t-il jamais respiré avec autant de naturel ?" (m2041).

La musique apparaît donc, à travers les énoncés descriptifs du *Monde de la musique* comme un discours : mais ce discours est moins tenu à l'expression qu'à une organisation claire et cohérente, représentant le jeu serein d'une domination et d'une loi vue comme naturelle et incontournable.

### 3. *Opéra international* : le tribunal des prouesses vocales

La musique, telle qu'elle se présente à travers *Opéra international*, est à peu près telle qu'on la perçoit également dans *Le Monde de la musique* et dans *Diapason-Harmonie*. Nous retrouvons ici, en effet, la façon d'appeler la musique décrite "partition" (o127, o185) et son interprétation "lecture" (o149, o1131, o1151). Comme précédemment, cela se rattache à l'idée que la musique est l'équivalent d'un "discours" (o150, o169, o185) et a pour corrélat l'assimilation de la musique à diverses formes artistiques verbales, telles que le théâtre ("dramatique" et "dramatisme" se

rencontrent assez fréquemment - o126, o134, o1153, o1231, o1299 - mais pas beaucoup plus que dans *Le Monde de la musique*, contrairement à ce que l'on aurait pu penser) ou la poésie (o139, o144), voire l'épopée (o1072). De même, cette nature discursive de la musique vient de ce qu'elle se fonde sur un travail de "conception" préalable ("il manque la conception d'ensemble qui construirait l'oeuvre dans sa globalité", o1224), qu'elle est donc fruit de la pensée ("cette pensée unifiante qui marqu[e] les grandes réussites d'interprétation des oratorios de Haydn" o1136). Et, comme dans *Diapason-Harmonie* et dans *Le Monde de la musique*, ce discours qu'est la musique a pour rôle d'exprimer des émotions ou des sentiments ("expression passionnée du sentiment", o1177) : de fait, l'isotopie de l'émotion est ici comme dans les deux autres magazine l'une des plus importantes quantitativement.

Nous retrouvons encore un autre aspect des énoncés descriptifs de ces deux magazines : l'utilisation de rhèmes se rapportant à la couleur ("une ouverture haute en couleur" o1156, un timbre "gris", o1228), jusqu'à assimiler musique et peinture ("hyperréalisme", o1061, "imagerie inspirée des enlumineurs" o1205). Même la notion visuelle de netteté du trait, importante dans *Le Monde de la musique*, apparaît de nouveau ici ("articulations nettes", o1134 ; "donner à cette musique à la fois son éclat et ses contrastes, la souplesse de ses fondus et la netteté de ses ruptures", o1188 à o1191). Les remarques que nous avons faites à propos du niveau de langue en usage dans les deux autres titres sont elles aussi toujours valables ici (voir par exemple l'emprunt au grec et aux études littéraires que constitue le mot "pathos", o1068), et, comme plus haut, le souci de formulations précises empruntées à un champ universitaire aboutit parfois à des rhèmes bien énigmatiques ("une rythmique tonale universelle", o1047). Quelques détails ponctuels sont à notre sens révélateurs de cette très grande ressemblance entre les énoncés descriptifs des trois magazines en question : ainsi de l'emploi, ici encore, du mot "souffle" (o1065) pour suggérer l'énergie à la fois immatérielle et naturelle d'une pièce musicale.

Il existe une autre étonnante ressemblance dans l'utilisation des isotopies non sonores par *Le Monde de la musique*, *Diapason-Harmonie* et *Opéra international* : dans les trois cas en effet, les isotopies de l'émotion, de la finition, de la douceur et de l'énergie sont relativement privilégiées par

rapport à l'ensemble des autres magazines. Les points de ressemblance isotopique entre ces trois magazines s'accusent encore si l'on considère les lexèmes constituant les isotopies de la force, de l'énergie et de l'émotion : pour la force, on retrouve dans *Opéra international* les données psychologiques caractéristiques de *Diapason-Harmonie* ("aplomb", "assurance", "fermeté") mais aussi celles qui relèvent du politique, déjà rencontrées dans *Le Monde de la musique* ("autorité", o175 ; "prend le pouvoir", o1155). Plus remarquable encore, la présence du mot "viril" (o1166), déjà employé dans *Le Monde de la musique* (m1106) et sur l'emploi duquel nous aurons à revenir. Le cas de l'énergie est encore plus clair, car les trois magazines utilisent les mêmes rhèmes, tournant tous autour de la notion de vie ("vivacité", "animé", "vivant", "vitalité" ainsi que le "souffle" déjà mentionné plus haut) : ainsi se ressemblent-ils entre eux et se distinguent-ils d'autres magazines, *Best* par exemple, qui présente, dans l'isotopie de l'énergie, essentiellement des mots de cette famille même ("énergie", "énergique", "énergétique"). Le vocabulaire de l'émotion, enfin, est lui aussi identique de l'un à l'autre des trois titres (à une nuance près, qui sera commentée plus loin<sup>969</sup>). Partout en effet, cette isotopie présente les mêmes mots : "émotion", bien sûr (et tous les mots de cette famille, dont *Diapason-Harmonie* présente un répertoire particulièrement riche avec "émois", "émotif", "émotionnel"), mais aussi des formes intensifiées ("ferveur", "passion"), ou de sens voisin ("sentiment", "sensibilité"), à moins qu'on ne s'oriente franchement vers la notion d'une expression ("expressif", "expression"), formulée verbalement ("éloquence", "lyrisme") et présupposant un état spécifique d'exaltation ("inspiré"). La construction de la musique en compréhension semble donc bien reposer sur les mêmes isotopies non sonores que chez les deux autres magazines : dans les trois cas, la musique est donnée comme douce, l'énergie y traduisant le plein épanouissement de forces vitales et la force y étant une donnée morale et politique - vecteur d'ordre - plus que physique - susceptible de déchaînement ; tout cela enfin étant mis au service d'un but expressif.

La construction de la musique en extension est également fort semblable dans *Opéra international* à ce qu'elle était dans les deux autres magazines, et cela pour deux raisons. Tout d'abord, la mention du style de la pièce n'est nullement une priorité pour les journalistes qui écrivent

---

<sup>969</sup>Cf. *infra*, p. 458.

une description, ce qui se traduit par la rareté des rhèmes comparatifs larges. Mais cette extension est encore plus masquée dans le présent magazine que dans les deux autres. En effet, l'observation de ces rhèmes comparatifs larges contredit le titre du magazine : parmi eux figurent en bonne place des genres instrumentaux, tels que symphonie, musique de chambre, auxquels s'ajoute l'invention, mentionnée une fois. Quant aux genres vocaux utilisés comme comparants, ils ne se restreignent nullement à la musique d'opéra - quoi qu'on veuille entendre par là. En réalité, les points de comparaison des journalistes d'*Opéra international* comprennent des genres vocaux très hétéroclites, parmi lesquels on trouve non seulement la musique sacrée ("Passion", o1071) mais des genres plus proches de la chanson ("madrigal", o1212 ; "comptine", o72). L'extension musicale ainsi suggérée repose donc sur des critères à la fois réels et agissants (il s'agit de ce que nous pourrions provisoirement appeler le répertoire chanté de la tradition occidentale savante) et tout à fait inexprimés et implicites. Ce relatif mutisme concernant l'extension réelle de la musique abordée dans le magazine rappelle en la redoublant la discrétion du *Monde de la musique* et surtout de *Diapason-Harmonie* à cet égard, et la rareté de leurs rhèmes comparatifs larges.

De plus, *Opéra international*, comme ces deux autres publications, utilise les rhèmes comparatifs restreints à une double fin : renvoyer à d'autres oeuvres (comparaisons avec d'autres oeuvres ou d'autres compositeurs) mais aussi à d'autres interprétations de la même oeuvre (renvoyer à des noms d'interprètes). C'est ainsi que le panthéon qui s'édifie à travers la récurrence de certain comparants juxtapose Karajan, Mozart et Bernstein - dans cet ordre. Pour en finir avec cette construction de la musique en extension, il faut enfin noter que, à la différence du *Monde de la musique*, *Opéra international* privilégie les comparants renvoyant à un temps ou à un lieu précis, et ne cherche pas à transcender ces frontières matérielles ni à se mouvoir dans un horizon plus théorique et abstrait. Ces comparants présentent du reste un assez grand éclectisme, aussi bien du point de vue géographique ("italianisant" o105 ; "parisien", o119 ; "orientalisme", o140, o1038 ; "goût français", o186 ; "musique chorale anglaise", o1037) que chronologique : des comparants tels que "bel canto" (o187), "galant" (o1078), "madrigal polyphonique de la *Prima Prattica*" (o1212) ou "tragédie lyrique" (o104), désignent non seulement des formes et des procédés compositionnels

mais aussi une ère chronologique. Ce n'était pas le cas des rhèmes favorisés dans *Le Monde de la musique* (par exemple "hymne", "requiem", "cantilène", "symphonie").

Malgré tous ces points de ressemblance, il se dégage une construction spécifique de la musique par *Opéra international*, bien distincte de celles rencontrées jusqu'ici dans les autres magazines. Et cette originalité ne tient pas uniquement à l'extension proposée par le magazine, donc au fait qu'il traite exclusivement, comme nous venons de le dire, d'un certain répertoire vocal. C'est aussi dans la construction en compréhension de la musique que s'ébauche cette spécificité. Tout d'abord, la voix chantée y est donnée comme un élément musical particulier, que l'on ne peut considérer comme un timbre ou un instrument parmi d'autres et dont l'unicité est mise en évidence. Pour nommer cette irréductible différence entre le vocal et le reste du musical, les journalistes ont recours au mot "vocalité". Ainsi, dans un long article sur Gounod, Gérard Condé écrit-il :

"Mais [Gounod] se cherche encore dans les deux premiers [actes de *Sapho*] où on le voit hésiter entre le style châtié de la tragédie lyrique gluckiste (dans les chœurs), la vocalité italianisante (dernière partie de l'ode de Sapho) et le pastiche mozartien (le ravissant duo entre Glycère et Pithéas) [...]"<sup>970</sup>

Il faut donc entendre par vocalité la façon qu'a le compositeur d'utiliser la voix, ce qu'il envisage de faire faire aux chanteurs. Mais à cela s'ajoute un sous-entendu : cet usage de la voix regroupe un ensemble de traits qui ne sauraient se réduire à quelque banale pratique de composition ou d'interprétation - des vocalises, par exemple. Ecrivant "vocalité italianisante", Gérard Condé évite précisément de réduire l'italianisme vocal à quelque chose d'aussi trivial et aisément repérable que des "vocalises italianisantes", ou encore des "airs virtuoses à l'italienne", ou un "caractère mélodique hérité de l'Italie" ; et il suggère au lecteur que la "vocalité italianisante" est à la fois tout cela mais aussi plus et autre chose que ces réalités musicales sans mystère, un ensemble de caractéristiques impondérables qu'il vaut mieux percevoir d'une façon synthétique et intuitive, et que l'on ne peut nommer que d'un nom particulier et rare, "vocalité", parce que tous les autres seraient réducteurs et laisseraient de côté l'essentiel.

Cette suggestion de complexité est encore plus forte sous la plume de Segalini :

"Avec sa *vocalità* ample et généreuse, soutenue par une technique à toute épreuve, la basse américaine [Samuel Ramey] peut se permettre de chanter *piano* son grand monologue [*Ella giammai*

---

<sup>970</sup>CONDE, Gérard, "Centenaire Gounod. La jeunesse", *Opéra international*, n°165, janvier 1993, p. 20.

*m'amo'* dans le *Don Carlo* de Verdi], de ne jamais forcer son émission et de se faire entendre du public sans perdre l'autorité de Philippe II."<sup>971</sup>

Ici aussi le mot (traduit en italien par "*vocalità*") exprime une idée claire (c'est bien sûr la "voix" du chanteur qui est "ample et généreuse") mais en la dotant de subtilité. Si c'est de la voix de Samuel Ramey qu'il est question, c'est cependant aussi d'un peu plus que de sa voix : de l'usage qu'il fait de ses cordes vocales, et plus précisément, d'un usage qu'il ne faut pas entendre au sens purement technique, puisque cet aspect précis est exprimé dans un deuxième terme de la même énumération ("une technique à toute épreuve"). Le sens de ce mot de "*vocalità*" s'éclaire en réalité à la lecture de la suite du commentaire : la *vocalità* tient à la fois de l'effet acoustique obtenu, du timbre de voix, donc d'un phénomène physique et matériel (puisqu'elle est "ample", donc revêt une grandeur physique), mais dans le même temps se distingue de la contingence matérielle et physiologique (conformation du gosier, utilisation des cordes vocales, aspects musculaires ou techniques) : car, en tant qu'elle est "généreuse", elle renvoie à un aspect psychologique, c'est-à-dire à l'immatériel et noble caractère du chanteur et du personnage qu'il incarne, ces deux êtres confondus dans cette "autorité" qui est à la fois celle de Samuel Ramey et celle de Philippe II.

Le mot a donc pour but de ménager ambiguïté et mystère (il parle à la fois de voix et d'âme, de son et de caractère, de personne réelle et de personnage fictif), là où il pourrait n'y en avoir aucun (si Sergio Segalini avait choisi d'écrire : "Avec sa voix ample et généreuse, soutenue par une technique à toute épreuve [...]"). L'effet de subtilité et de complexification du sens ainsi créé se redouble de l'emploi de l'italien : en écrivant non pas "vocalité", comme Gérard Condé un peu plus haut, mais "*vocalità*" - sans omettre le "à" dans cette orthographe italienne - l'auteur souligne à la fois l'étrangeté du mot et la rigueur cultivée de celui qui l'emploie. Il pose ainsi sa propre subtilité, celle qu'il exige de son lecteur et celle de l'art vocal tout entier. Et ces trois ordres de choses sont bien "posés", et non pas montrés ni expliqués. Dans ces phrases qui sont absolument opposées à une démarche d'explication - on pourrait parler de "complication" volontaire, ou, plus étymologiquement, d'"im-plication" - c'est un certain hermétisme qui se fait jour, et l'impression que cela est écrit pour des initiés, seuls capables de comprendre ce que désignent les termes employés.

---

<sup>971</sup>SEGALINI, Sergio, "Milan. *Don Carlo*. Verdi. Grandeur ou décadence ?", *ibid.*, p. 25.

De plus, la "vocalité" est donnée et non pas analysée, elle est affirmée à la façon d'un dogme et non questionnée comme une hypothèse : de l'hermétisme de la formulation au dogmatisme du propos, une certaine fermeture du texte se dessine et un repli sur des spécificités qui sont tout à la fois celles du répertoire vocal savant, du magazine qui s'y consacre et des lecteurs capables de le comprendre. L'obscurité, ou tout au moins l'ambiguïté très réelle, du mot employé - "vocalité" ou, plus encore, "*vocalità*" - est en somme voulue, afin de faire entrevoir tout le vénérable mystère de la voix, mystère qui fonde l'unicité du répertoire abordé et, par ricochet, la valeur du magazine qui s'y consacre.

Cette façon de parler, en initié s'adressant à d'autres initiés, se renforce à travers d'autres énoncés descriptifs qui, eux aussi, insistent sur le caractère à nul autre pareil de la musique chantée en question (rappelons qu'il ne saurait s'agir ici du même répertoire chanté que dans *Chorus* ou dans *Best*). Par exemple, parmi les rhèmes, beaucoup se rapportent à une technique vocale détaillée avec complaisance dans ses moindres nuances : ils ont été rangés ici avec les rhèmes sonores non comparatifs et l'on y rencontre bien sûr les dénominations usuelles des voix lyriques (ténor, contralto, mezzo, baryton, basse, soprano ; voire contreténor, haute-contre, baryton-basse, etc.). Cependant celles-ci sont souvent précisées, d'une façon qui peut être assez simple ("barytons aigus", o8 ; "ténor pouvant chanter en voix de tête", o12 ; "grand soprano dramatique", o112), mais qui peut aussi faire étalage de nuances plus subtiles ("émission de *lirico leggero*", o27 ; "*tenore di grazia*", o34). Comme on le voit, l'aspect technique de ce vocabulaire s'intensifie d'abondants emprunts à l'italien, qui prête ainsi, en quelque sorte, son aura de "langue du chant" au journalisme du chant. Aussi est-ce avec plus de complaisance qu'ailleurs que sont employés ici les termes italiens les plus utilisés dans la pratique de la musique ("*piano*", o173 ; "*tempo*", o178 ; tous deux mis en évidence par l'emploi des caractères italiques réservés aux langues étrangères). Quoique tout simples, de tels mots viennent ainsi renforcer l'impression que donnent des formules plus compliquées, employées généralement pour décrire certaines techniques vocales ("chant *spianato e legato*", o28). Toutes ces tendances sont particulièrement en évidence dans cet extrait de la critique, déjà citée, d'une représentation de *Don Carlo* par Sergio Segalini :

"Dessi depuis ses débuts, a toujours été un soprano lyrique court, en quête d'identité, aussi pauvre dans l'aigu que dans le bas médium et surtout dans le grave. Le chant spinto de Verdi a miné de manière probablement irréversible aujourd'hui ses moyens vocaux [...]. Sous la baguette d'autres maestri moins autoritaires que Muti, la belle Daniela, se réfugiant dans une émission forzata, peut conférer une certaine crédibilité à ses incarnations. Muti, lui demandant très justement de chanter piano et legato, ne fait que mettre en évidence ses flagrantes limitations techniques [...] et son incapacité à smorzare, avec une voix qui perd toute consistance et toute couleur dans le piano. Le public a eu tellement pitié d'elle qu'il est resté silencieux après '*Non piangere mia compagna*', attendant pour réagir négativement les maigres applaudissements qui ont suivi une exécution très problématique de '*Tu che la vanità*'.<sup>972</sup>

Comme on le constate dans cet exemple, et en renforcement de cette tendance à l'hermétisme par emprunts à une langue étrangère et à un lexique technique, les airs décrits sont souvent désignés par leur nom en langue d'origine. Ici, cela donne une occasion de plus d'écrire de l'italien ("*Ella giammai m'amo*", "*Tu che la vanità*", "*Non piangere mia compagna*"), mais ce procédé, fréquent dans l'ensemble du magazine, est, selon les cas et les articles, l'occasion d'introduire d'autres langues : l'allemand ("quelques attaques un peu dures dans '*Traurigkeit*' [dans *Die Entführung aus dem Serail*]", o274) ou l'anglais ("jusqu'aux notes inégales dans '*Rejoice*' [du *Messie* de Haendel]", o1074).

Cette édification de la voix comme objet central, complexe et unique d'*Opéra international* s'appuie encore sur un procédé descriptif propre à ce magazine : contrairement à ce que nous avons observé ailleurs, la voix fait elle-même l'objet de dérivations thématiques supplémentaires. Les dérivations thématiques échappent donc ici au double mouvement que nous avons pu observer, celui qui consiste à découper la musique décrite d'une part en fonction des plages de l'enregistrement et celui qui, au sein de ces plages, isole les interprètes ou les groupes d'interprètes comme autant de strates constitutives de la pièce en question. Ici, les journalistes sortent souvent de ces procédures analytiques qui, nous l'avons dit, respectent finalement les données matérielles de l'exécution musicale - matérialité de la plage, matérialité de la personne jouant ou chantant. Et cette limite assez importante pour n'avoir été franchie nulle part ailleurs est transgressée précisément pour permettre une description plus précise de la voix des interprètes objet de la description - en revanche la description du jeu d'instrumentistes ne fait pas l'objet d'une telle attention. C'est pourquoi le bilan des dérivations thématiques observées montre un nombre proportionnellement important de rhèmes

---

<sup>972</sup>*Ibid.* C'est nous qui soulignons les mots italiens dont plusieurs désignent également une technique vocale ou un type d'émission.

portant sur ce que nous avons nommé "aspect du chant" : ils consistent à faire porter l'observation de la voix sur un champ restreint, en décrivant ce qui se produit - sur le plan sonore - dans l'aigu, le grave ou le médium, dans le piano, ou encore du point de vue de l'émission, des attaques, de la "conduite" de la voix.

*Opéra international* a donc une façon particulière de faire de la musique un jeu d'initiés, à travers un hermétisme voulu des rhèmes. Ceux-ci, imposés dans leur relative incompréhensibilité, sont du même coup proclamés comme irremplaçables : tout se passe comme si aucun substitut ne convenait pour exprimer ce qu'ils ont à dire. Et ces choix, qui reposent souvent sur l'emploi de termes techniques - c'est-à-dire dont le sens ne peut se comprendre que dans le domaine précis où ils interviennent et à condition d'avoir soi-même l'expérience de ce domaine - sont d'autant plus significatifs que les rhèmes techniques sont, en dehors de la voix, aussi rares dans *Opéra international* que dans les autres magazines du corpus. Ce vocabulaire est même nettement moins précis que dans *Le Monde de la musique*, qui utilise à plusieurs reprises (parmi les rhèmes sonores non comparatifs) des termes désignant un type d'écriture ("contrepoint", "ornementation", "isorythmie", "développement" ou "opposition entre récit et arioso").

Dogmatique, hermétique, élitiste, la description de musique dans *Opéra international* construit donc la musique comme également réservée à une élite initiée. La valeur des oeuvres n'a pas à être montrée ni justifiée. Il ne s'agit cependant nullement de construire la musique comme l'objet d'une dévotion et humble admiration. Le mysticisme empreint de respect que nous avons rencontré dans *Jazz magazine* n'a pas sa place ici. En effet, les quelques rares cas où apparaît l'isotopie de la foi sont précisément ceux où la musique décrite est une musique sacrée, ou en lien avec le sacré. Par exemple, un article sur différents enregistrements du *Messie* de Haendel est l'occasion de décrire la musique comme "parcours initiatique" (o1008), et d'y trouver "densité spirituelle" (o1010), "inspiration visionnaire" (o1073) et "foi vivante" (o1086) ; il peut également se faire que ce type d'emprunts au vocabulaire religieux se produise à propos d'une oeuvre profane centrée sur une problématique religieuse, comme le *Parsifal* de Wagner (un "discours musical déroulé extatiquement", o151).

Loin de poser l'expérience musicale comme un exercice mystique où peut se découvrir une vérité d'ordre irrationnel (ce qui était le cas dans *Jazz magazine*) le journaliste se pose ici en juge exigeant, et se donne moins comme pèlerin que comme censeur. Cela se traduit tout d'abord par un nombre très élevé de rhèmes notant des traits défectueux, et, conséquence directe, d'articles défavorables. Aucun autre magazine ne présentait autant de rhèmes non sonores négatifs, et surtout aucun jusqu'ici ne recourait à des isotopies non sonores à la fois abondantes et systématiquement péjoratives, comme celle du calme ici. Mais si les exécutions musicales - enregistrements ou représentations - sont ainsi données comme des épreuves à travers lesquelles peut se juger la valeur des musiciens, ces épreuves ressemblent moins à des "épreuves d'examen" qu'à des épreuves au sens presque chevaleresque du terme, l'enjeu y étant à la fois physique et héroïque : les énoncés descriptifs d'*Opéra international* insistent de plusieurs façon sur la dimension spectaculaire de ces exécutions. Aussi serions-nous tentée de parler non pas d'"épreuve" mais de "numéro", de démonstration exhibée d'un savoir-faire musical, de quelque chose qui relève de l'acrobatie. Autour de cette mise à l'épreuve spectaculaire, les pratiques musicales se répartissent donc en deux positions absolument séparées : celle du musicien jugé et celle du spectateur (plus que de l'auditeur) dont le rôle devient actif, tant est fort le poids de son jugement<sup>973</sup>.

Plusieurs faits contribuent à nous faire assimiler la musique - telle qu'elle est écoutée, vue et décrite dans *Opéra international* - à un numéro d'acrobate. Premièrement, l'attention des journalistes est nettement focalisée sur les chanteurs solistes, tout le reste (orchestre, chœurs, intentions du compositeur ou esthétique de l'oeuvre) semblant relégué à la fonction de décor, de simple cadre pour ce qui est véritablement en train de se jouer, c'est-à-dire la mise à l'épreuve du talent des chanteurs solistes. Plusieurs comptes rendus sont ainsi construits comme une énumération exhaustive des différents rôles chantés (désignés en général par le nom du rôle accolé, d'une façon ou d'une autre, au nom du chanteur), qui sont décrits l'un après l'autre. La façon dont sonne l'orchestre est certes évoquée souvent mais de façon nettement moins circonstanciée (elle ne fait pas

---

<sup>973</sup>Le journalisme reflète ici les pratiques, puisque, en ce qui concerne le répertoire dit "savant", seules les représentations d'opéra donnent lieu à un jugement exprimé par le public de façon aussi claire : les huées et chahuts y sont relativement courants, au moment des applaudissements c'est-à-dire entre chaque "numéro", ce terme étant celui que l'on emploie pour désigner un air ou un ensemble isolable au sein de la partition.

l'objet de dérivations thématiques supplémentaires, au contraire, nous l'avons vu, de ce qui se passe pour les chanteurs) et cette énumération est visiblement pour les journalistes d'*Opéra international* un moyen simple et efficace d'épuiser ce qu'il y a à dire sur un enregistrement ou sur les aspects sonores d'une représentation (nous ne nous préoccupons pas ici des éléments visuels et laissons ainsi de côté les paragraphes presque systématiques commentant la mise en scène). Cette première caractéristique se traduit clairement dans notre dépouillement par la prééminence très nette des dérivations thématiques portant sur le nom du rôle ou du soliste, et la moindre quantité de celles qui se déportent vers un air (donc une plage de l'enregistrement) ou vers un autre découpage de l'effectif sonore (pupitres de l'orchestre ou du chœur, par exemple). C'est donc bien le soliste et ce qu'il fait sur le plan sonore, qui est constitué en personnage central, voire unique, de l'exécution musicale. Et sa seule prestation décide de la valeur du spectacle.

Cette espèce de solitude de l'exécutant face à l'épreuve est confirmée par la façon dont s'exprime l'idée de conformité : dans la plupart des cas, en effet, la conformité qui est décrite et évaluée est celle qui lie l'interprétation à l'oeuvre. Nous ne trouvons plus ici les variantes plus complexes rencontrées dans *Le Monde de la musique* et concernant l'adéquation des interprètes entre eux, la soumission du détail à un principe d'ensemble, l'équilibre entre les parties, ou encore le rapport satisfaisant de l'exécution décrite à un principe général et abstrait, comme dans le cas où l'on parle de "musicalité". Là encore la situation est bien celle d'un juge (le journaliste) évaluant la façon dont un sujet unique (selon les cas, les chanteurs solistes ou le chef) franchit un obstacle (l'interprétation conforme aux intentions d'un compositeur) comme dans les quelques exemples suivants : "la couleur exacte voulue par Honegger est ici respectée" (o1193), "fidélité aux intentions sonores du compositeur" (o1202) ; "expriment parfaitement le caractère populaire" (o1110), "sont davantage dans l'esprit" (o1111).

De l'acrobatie nous retrouvons deux éléments constitutifs, le spectacle et le mouvement. L'aspect spectaculaire, tout d'abord, est souligné par quelques rhèmes non sonores notant, sur le mode péjoratif, l'absence d'éclat d'un chanteur. Car s'il est vrai que le vocabulaire visuel était déjà présent dans la plupart des autres magazines, il faut cependant remarquer que, dans *Opéra*

*international*, le mot d'"aura", qui note si précisément le prestige attaché à une personne capable d'exploits, intervient à plusieurs reprises et sous des plumes différentes, alors même qu'il ne se rencontrait pas dans les autres magazines étudiés : l'absence d'aura est ainsi signalée par Rémy Stricker (o1292), Philip Giami-Levi (o1236) et Sergio Segalini (o29). C'est aussi dans le sens de l'attachement au spectaculaire que nous serions tentée de comprendre les critiques négatives utilisant l'idée du pâle (recensées dans l'isotopie de la légèreté, qui est aussi celle de la transparence et du diaphane, et où se trouvent des rhèmes tels que "perd toute consistance", o160 et bien sûr "pâle", o1164 ou o1227) et du décoloré (classées dans l'isotopie de la douceur et parmi lesquelles se trouvent "effacé", o145, ou "perd toute couleur", o161). C'est ainsi aussi que nous comprenons que le dépouillement soit plus souvent l'objet de critiques que dans *Le Monde de la musique* : les descriptions de musique de *Opéra international* s'inscrivent dans une logique du spectacle.

Apparemment donc, dans ce magazine, une pièce musicale satisfaisante présente certaines qualités spectaculaires, comme ce serait le cas pour un numéro acrobatique. Cette construction particulière de l'exécution musicale nous paraît se renforcer par la critique récurrente de la raideur. Là encore, nous sommes au voisinage de la notion d'acrobatie, qui implique la réalisation d'un mouvement. Les rhèmes négatifs qui en résultent ont été regroupés dans l'isotopie de l'agressivité - puisque celle-ci est construite par opposition à celle de la douceur, où nous avons rangé les rhèmes notant la souplesse. Or ces rhèmes sont nombreux : parmi eux, "fixe" (o24), "manque de souplesse" (o1141) et surtout "figé" (o182, o1059, o1182, employé par des journalistes divers). Fort logiquement, l'absence de mouvement notée par exemple par le mot "stagner" (o1051) est également donnée comme un défaut. Et, à l'inverse, le magazine présente une isotopie laudative de la rapidité - où il ne s'agit pas de tempo mais d'impression de rapidité donnée par la musique ("avancées instrumentales", o1042 ; "accélération du temps", o1043 ; "une lecture tendue, accélérée, dramatique", o1151 à o1153 ; "deux premiers actes très enlevés" , o1217). Cette vitesse est parfois celle de la lumière ("virtuosité fulgurante" o1233). Ce dernier rhème éclaire peut-être l'emploi (signalé plus haut) de l'adjectif "viril" dans le contexte suivant :

"[Thomas Moser, qui, dans un enregistrement antérieur de la *Finta giardiniera* de Mozart] interprétait un Contino Belfiore un peu pâle [...] incarne [en revanche, dans un nouvel enregistrement] le Podestat

avec quelque chose de la vaillance et de l'émotion virile qu'il met à ses grands rôles dramatiques, Idoménée ou Titus."<sup>974</sup>

La virilité est donc à comprendre comme liée au spectaculaire, puisqu'elle s'oppose à la "pâleur" de l'enregistrement précédent. Mais elle est aussi cette force propre au mâle (c'en est le sens étymologique) qui lui donne la "vaillance" et s'associe si bien aux péripéties d'un "drame" (c'est-à-dire à la fois une histoire et un spectacle) : dans cette phrase, la "virilité" est en fait associée à ces mêmes valeurs de l'exploit spectaculaire qui nous paraissent si essentielles dans la façon dont *Opéra international* construit la musique. Il ne s'agit donc pas tout à fait de la même virilité que dans *Le Monde de la musique*, où ce thème venait plutôt renforcer la notion de présence, puisque c'était à l'engagement qu'était associé le caractère viril ("l'Ulisse viril et engagé de Leroy Villanueva", m1106 et m1107). De fait, l'exploit viril, comme l'acrobatie, exigent une certaine forme de courage, et c'est là une notion qui émerge plus d'une fois sous la plume d'Alain Fantapie, soit par le mot "vaillance", que nous venons de rencontrer, soit par celui d'"intrépidité", qu'il applique à Gruberova (o1163) ou aux vocalises de Maria Stader (o1186). Par cette conception de la musique comme exploit, à la fois spectaculaire et courageux, *Opéra international* s'écarte donc nettement de la vision du *Monde de la musique*, où semblent jouer des forces naturelles précisément non spectaculaires, comme cet "épanouissement", que nous y avons rencontré et qui est absent ici.

L'idée d'acrobatie ne résume cependant pas à elle seule la façon dont *Opéra international* construit la musique : car l'exécution est vue comme une acrobatie, mais l'émotion y joue un rôle central - c'était d'ailleurs bien d'"émotion virile" qu'il était question dans notre dernier exemple et cette association entre émotion et virilité, pour être assez peu conventionnelle n'en est que plus significative. Nous l'avons dit, l'émotion est l'une des isotopies les plus importantes dans *Opéra international*. Et ce rôle de premier plan est encore renforcé par le critique récurrente de tout ce qui s'assimile au calme : celui-ci semble être honni, en particulier sous la figure de la froideur (o1187, o1215), voire du "glacial" (o1221), et de l'indifférence (o1096, o1240), c'est-à-dire quand il s'agit d'une absence d'émotion (elle-même dénoncée en tant que telle par Rémy Stricker, o1305). De façon amusante, calme et fixité - deux des principales critiques dans le magazine - semblent d'ailleurs se

---

<sup>974</sup>FANTAPIE, Alain, "La leçon d'Harnoncourt continue. *La Finta giardiniera*", *ibid.*, p. 65.

rejoindre dans la dénonciation de ce qui est "frigide" (o1223), c'est-à-dire à la fois froid et rigide. En regard de cette dénonciation du calme nous trouvons l'éloge systématique de l'émotion, signalé plus haut. Précisons cependant qu'ici l'isotopie de l'émotion nous paraît être influencée par le goût du spectaculaire propre à ce magazine : car plus que dans *Diapason-Harmonie* et dans *Le Monde de la musique*, l'émotion est dite par un vocabulaire de l'expression, c'est-à-dire de l'opération par laquelle l'intériorité devient perceptible à l'extérieur, objet potentiel de spectacle, donc. Les deux autres magazines favorisaient en effet un vocabulaire de l'émotion intériorisée et ressentie ("vibrant", "passion", "sentiment", "éperdu", "poignant", etc.) ou encore de ce qui la transposait en un discours ("éloquence", "lyrisme"), *Opéra international* accordant un poids relativement plus grand aux mots "expressive" (o149), "expressivité" (o153) ou "expression" (o1177), absents de *Diapason-Harmonie*. Exprimer l'émotion, tel est donc le propos des ces épreuves musicales à travers lesquelles la valeur des solistes est évaluée par des journalistes érigés en juges sourcilleux : et c'est probablement la raison pour laquelle l'isotopie du contrôle est ici rare et généralement péjorative, au contraire de ce qui se produisait dans *Le Monde de la musique*.

#### 4. Conclusion

Il faudrait donc parler, à propos de la musique telle qu'elle est construite par *Opéra international*, d'une acrobatie, certes, mais où ce qui est exhibé est la force des émotions : spectacle à la fois coloré et raffiné où le "numéro" se colore d'intériorité, et l'introspection de danger. Nous ne sommes donc ni face à un discours où dialoguent la rigueur logique et la liberté expressive d'un sujet (comme dans *Diapason-Harmonie*) - la notion de liberté est entièrement absente des énoncés descriptifs d'*Opéra international* ; ni face à une activité logique et ontologique respectueuse de l'ordre immuable des choses naturelles et des pouvoirs institués (comme dans *Le Monde de la musique*) - l'intellectualité est ici critiquée en même temps que la froideur ("un résultat trop froid, trop intellectuel", o1215 et o1216) et, dans le même article, l'abstrait est un rhème péjoratif, associé au glacial ("un enregistrement glacial, abstrait, presque frigide à force de manquer de sensualité", o1221 à o1223). La musique dont nous parle *Opéra international*, à travers ses énoncés descriptifs,

est une activité à la fois moins sérieuse et plus risquée, plus festive et plus exigeante, plus gratuite dans ses visées et plus investie d'attentes par ses auditeurs.

**Chapitre 16**  
***Rock & folk, Rock sound, UP :***  
**le plaisir et la légèreté**

*Rock & folk* et *Rock sound* ont en commun d'être des magazines consacrés au rock, avec une extension voisine de celle de *Best* et qui pourtant développent une construction très adoucie de la musique : dans *Rock & folk*, le désengagement se combine avec le goût de la légèreté, tandis que *Rock sound* montre un goût du fuyant et du brumeux, en même temps qu'une prédilection pour la *country music*. *UP* se rapproche des ces deux périodiques en mettant au premier plan l'idée d'une réjouissance festive, mais il s'en distingue par la place primordiale accordée à la danse et par une extension qui lui est propre, celle de la techno et de la *house music*.

### 1. *Rock & folk* : le rock désengagé et jouisseur

Etant donné le parcours historiquement parallèle de *Rock & folk* et de *Best*<sup>975</sup>, l'on pourrait s'attendre à un contenu très semblable des deux magazines. Il n'en est rien : la construction de la musique qui s'effectue à travers les énoncés de *Rock & folk* se distingue, par plusieurs aspects essentiels, de celle de son rival telle que nous l'avons décrite plus haut. Il est vrai cependant que les deux magazines se ressemblent par les artistes, les albums et les concerts dont ils traitent : le choix des sujets est proche. Il est vrai également que les rhèmes comparatifs larges présentent de grandes similitudes : la construction en extension repose prioritairement, dans les deux cas, sur "rock", "pop" et "blues". *Rock & folk* est bien en cela un "magazine de rock" et nul ne pourrait contester ce point.

Cependant, alors que dans *Best* se trouvent très souvent cités le "punk", *Rock & folk*, quant à lui, n'utilise jamais ce rhème, accordant en revanche une place privilégiée au "funk", qui n'existe pas chez son confrère. De ce fait, *Best* se rapproche, dans son extension, des courants mis en valeur par *Hard rock magazine* et par *Hard force* : ceux-ci mentionnent souvent la musique *punk*, lui faisant une large place parmi les rhèmes comparatifs larges et négligent le *funk*. Au contraire, *Rock & folk* s'écarte en cela de ces deux confrères pour se rapprocher de *Jazz hot*, de *Jazz magazine* et de *Jazzman*, qui mentionnaient tous trois le *funk* avec insistance.

---

<sup>975</sup>Cf. *supra*, p. 68-71.

L'analyse de la construction en compréhension de la musique par *Rock & folk* confirme et éclaire ce premier constat : non seulement le magazine propose à travers ses descriptions une musique radicalement différente de celle qui se dégageait de *Best* (par conséquent le rock de *Rock & folk* n'est pas, en ce sens, le même rock que celui de *Best*), mais il se rapproche dans le même temps de façon significative d'autres magazines. Certains énoncés descriptifs en effet présentent des similitudes soit avec ceux de *Chorus*, soit avec l'ensemble constitué par *Le Monde de la musique*, *Diapason-Harmonie* et *Opéra international*, soit enfin avec le groupe de *Jazz hot*, *Jazz magazine* et *Jazzman*. Si donc *Rock & folk* est un magazine consacré au rock, quel est ce rock dont il traite ?

Tout d'abord, l'analyse des isotopies favorisées dans les descriptions de musique nous aide à cerner la différence entre celui-ci et le rock tel qu'il est vu par *Best*. En effet, les isotopies les plus présentes dans chacun des deux magazines sont distinctes et même opposées. Plusieurs de celles qui étaient bien représentées dans *Best* ont ici entièrement disparu : ainsi la tension apparaît de façon particulièrement fréquente dans *Best* et n'existe pas dans *Rock & folk*. De même, les notations de phénomènes spasmodiques étaient nombreuses dans *Best* (asthme, convulsion, épilepsie, hoquet, frisson et spasme apparaissent dans ses descriptions) alors que *Rock & folk* ne leur fait qu'une place minimale (une seule occurrence, "épileptique", rf456). Les cataclysmes (isotopie de la "force naturelle") se réduisent ici au qualificatif "fulgurant", qui apparaît une seule fois (rf8). Il en va de même pour les isotopies de la violence, de l'explosion et, dans une moindre mesure, de l'excitation (quatre occurrences dans *Rock & folk* mais dix dans *Best*). Nous avons également analysé plus haut<sup>976</sup> le statut ambigu du vocabulaire de l'électricité, qui, par amalgame, renvoie à la fois à un timbre (amplifié), à un instrument (la guitare électrique), à un courant (le rock) et à des aspects non sonores (énergie et force naturelle à la fois) : or elle aussi disparaît presque des énoncés descriptifs de *Rock & folk*. Par conséquent, les rhèmes notant une force ou une énergie débordante, qui dépasse les limites de l'ordinaire ou du sain, se trouvent ici réduits à un tout petit nombre : la musique apparaît dans *Rock & folk* comme quelque chose de beaucoup moins déchaîné que dans *Best*. Du reste, le sauvage (donc l'incontrôlé) et le caractère extrême sont eux aussi beaucoup moins bien

---

<sup>976</sup>Cf. *supra*, p. 349.

représentés ici. La modération est donc propre à la musique construite par *Rock & folk*, à l'opposé de ce qui se produit dans *Best*.

Cette impression se confirme par le renforcement, à l'inverse, de l'isotopie notant le calme. Celui-ci était généralement dans *Best* un état passager, une accalmie entre deux moments de déchaînement musical. Ici, quoique tout aussi fréquent, il est d'une qualité différente : il s'agit d'un caractère général et constant de la musique décrite ("s'est calmé", rf43 ; "tranquille", rf280 ; "langoureuses", rf283 ; "cool"<sup>977</sup>, rf494), ou encore d'un calme rarement interrompu par quelques moments d'un caractère différent ("morceaux [...] bien [...] fainéants et qui s'excitent sans prévenir", rf262 et rf263 ; et dans le même article "mais les zébus reviennent vite sur terre recoller au feeling décontracté que pulse la rythmique", rf271 et rf272). Ou encore, la pièce décrite peut présenter une alternance équilibrée entre calme et absence de calme ("alternant les passages langoureux aux envolées rythmiques"<sup>978</sup>, rf376 et rf377). Deux occurrences seulement de cette isotopie du calme notent un état fugace, une "pause" (rf191) ou de "petits breaks"<sup>979</sup> (rf222), rappelant par là *Best*. Or, ainsi traité comme caractère stable et permanent, le calme n'en est pas moins une qualité dans *Rock & folk*, puisqu'il ne revêt qu'une seule fois une nuance péjorative ("soporificosmique", rf368).

La musique est donc décrite dans *Rock & folk* comme calme et modérée. Ces deux aspects s'amplifient d'un troisième point d'opposition à la construction de *Best* : l'isotopie de la guerre et de la révolution, déjà beaucoup moins bien représentée ici que chez son rival, est, de plus, surreprésentée à cause d'une métaphore filée qui fournit quatre des neuf occurrences :

"Avec ce premier album aussi dévastateur qu'un attentat de l'IRA chez Harrod's en période de fêtes, ce commando d'agitateurs californiens perpétue, musicalement, la tradition de 'guerre sociale', avec la violence dont faisaient preuve Bonnot et ses 'bandits en automobile' au début du siècle. [...] Une machine infernale à base de rafales de guitare soutenues par le pilonnage incessant de la basse de Timmy et des fûts de Brad Wilk, les Sacco et Vanzetti de la rythmique."<sup>980</sup>

---

<sup>977</sup>"Cool", adjectif qui qualifie d'abord en anglais une température modérée et fraîche, signifie aussi dans la langue familière, par dérivation, "calme" ou "décontracté" (un glissement de sens similaire se produit en français quand on parle de "garder la tête froide" ou de "sang-froid").

<sup>978</sup>Il faut comprendre "alternant les passages langoureux et les envolées rythmiques".

<sup>979</sup>"Break" signifie "rupture", "interruption", par conséquent également "pause", en anglais.

<sup>980</sup>DELUERMOZ, Cyril, "Rage Against The Machine", *Rock & folk*, n° 305, janvier 1993, p. 72 (rf210 ; rf217 à rf221). C'est nous qui soulignons parmi ces rhèmes les quatre qui ont été ici répertoriés dans l'isotopie de la guerre.

En réalité, donc, la guerre et la révolution sont elles aussi très peu représentées dans *Rock & folk*, contrairement à ce qui se produit dans *Best*. A cela s'ajoute encore un autre fait semblable : plus modérée, plus calme et moins guerrière, la musique qui se construit à travers les énoncés descriptifs de *Rock & folk* est aussi plus polie et parachevée que dans *Best*. Certes, l'isotopie de la finition est surévaluée ici, car plusieurs articles en présentent des occurrences réitérées : rf430 à rf432 appartiennent au même article, de même que rf92, rf97 et rf125, ou encore rf3 et rf4. Il n'en reste pas moins qu'elle est nettement plus abondante que dans *Best*, pour un nombre total d'énoncés descriptifs bien moindre (509 contre 811). De plus, dans *Rock & folk*, l'isotopie de finition n'est jamais utilisée à des fins péjoratives, contrairement à *Best* où cela se produit une fois ("trop apprêtée", b441). Enfin elle présente une diversité supérieure, incorporant les idées d'"expérimentation" musicale (rf97), de "richesse" (rf92, rf232 et rf375), ou d'"enluminures" et de "guirlandes" (rf125), vocabulaire décoratif fort éloigné de celui que *Best* emploie de préférence : la ciselure, deux fois présente chez ce dernier (b229, b725), rappelle le travail du métal et évoque un martèlement et un découpage de la matière, se conformant en cela à d'importantes isotopies de *Best* (agressivité, force, lutte). Au contraire, avec l'enluminure, la richesse et l'expérimentation, *Rock & folk* tend vers les domaines du décor savant et fait allusion à l'histoire de l'art ainsi qu'à des valeurs (recherche, expérimentation) qui rappellent les références à divers domaines universitaires rencontrées dans *Le Monde de la musique* ou dans *Jazz magazine*.

Ainsi *Rock & folk* semble-t-il en bien des points proposer un rock antagoniste de celui que construisait *Best*, et reposant - curieusement - sur les notions de calme, de modération, de paix et de raffinement. Cette opposition se résume assez bien à l'observation des isotopies les mieux représentées dans ces deux magazines : la blessure (donc aussi la douleur et la tristesse, regroupées avec elle) vient en tête dans *Best*, s'opposant diamétralement à la gaieté, très importante dans *Rock & folk*. L'agressivité, au troisième rang dans *Best* est contredite par l'isotopie contraire, celle de la douceur, en tête dans *Rock & folk*. La faiblesse également (avec des rhèmes tels que "fragilité" et "délicatesse") accède à l'existence dans *Rock & folk*, alors qu'elle était absente de *Best*, où, en revanche, la force tenait un rôle de premier plan.

Or cette façon bien différente de construire et de présenter la musique constitue aussi un rapprochement avec d'autres magazines : "fragilité", "délicatesse", sont des rhèmes que l'on rencontre dans *Le Monde de la musique*. D'autre part, l'isotopie de la légèreté, par exemple, si elle contribue aussi à rapprocher *Rock & folk* du *Monde de la musique*, constitue en outre un lien avec *Jazz magazine* et avec *Jazzman*, chez qui elle joue un rôle important en tant que valeur musicale positive. Mais il se produit encore un autre rapprochement, entre *Rock & folk* et *Chorus* cette fois : car dans un article qui, significativement, est consacré à un concert de Jacques Dutronc au Casino de Paris, *Rock & folk* se trouve adopter le même principe dichotomique - séparation entre le chanteur d'une part et les musiciens de l'autre - dont nous avons vu le rôle essentiel dans la construction que *Chorus* fait de la musique. L'auteur de l'article de *Rock & folk* (Valérie Coroller), en effet, écrit :

"Quant à l'acteur césarisé, il fait preuve d'une excellente forme vocale que même les musicos, un chouïa lourdaud, ne parviennent à ternir."<sup>981</sup>

Comme on voit, Dutronc y est moins un musicien (un "musicos") qu'un acteur qui chante, ou, plus précisément use de sa voix ("forme vocale") ; or la voix peut aussi déclamer, elle ne chante pas nécessairement. La démarche descriptive est toute proche de celle que l'on aurait pu rencontrer dans *Chorus*. En revanche, elle est éloignée de celle de *Best*, qui, d'une part, ne fait pas les honneurs à Jacques Dutronc d'une *interview* dans ses premières pages et lui réserve un simple commentaire de son intégrale en page 87 ; et qui de plus, dans cette critique, reste allusif :

"Tous les hits y sont, évidemment, qu'il serait vain de citer puisqu'on les connaît tous par coeur [...]."<sup>982</sup>

Ainsi donc, en même temps que *Rock & folk* tend à nous présenter un rock modéré et léger, il s'éloigne de l'image donnée par *Best* ou *Hard rock magazine* et rapproche la musique de ce qu'elle est dans les pages de *Chorus*, de *Jazz magazine*, ou du *Monde de la musique*. Il est possible de dire, pour cette raison, qu'il propose une construction de la musique plus conformiste que celle de son confrère, au sens où elle se distingue moins des autres constructions existantes. Il n'est alors pas surprenant que les mots désignant les attitudes extrémistes et l'intensité (isotopie appelée "caractère

<sup>981</sup>COROLLER, Valérie, "Dutronc. Et moi, émois", *ibid.*, p. 7.

<sup>982</sup>PERRIN, Eric, "Jacques Dutronc. *L'Intégrale*", *Best*, n° 294, janvier 1993, p. 87.

extrême") disparaissent, à une exception près ("intensité cuivrée", rf345). Les valeurs assez provocatrices véhiculées dans *Best* à travers les isotopies de la saleté ou du caractère brut se font, elles aussi, extrêmement discrètes. A cela s'ajoute un effacement des propos éthiques : l'opposition entre intransigeance et commerce s'est également considérablement effacée par rapport à ce qu'elle était dans *Best*. Quant aux images se rapportant à la liberté, déjà rares dans *Best*, elles sont ici absentes. C'est pourquoi il faut peut-être comprendre le thème important de la légèreté également en un sens moral : la musique serait ici moins vue comme une activité engageant un être avec son agressivité et sa souffrance (construction de *Best*), que comme un plaisir superficiel ou "léger". Il y aurait alors une conception hédoniste de la musique dans *Rock & folk*. Cette vision moins engagée du rock tend à le faire ressembler à d'autres types de musique (d'où les similitudes avec *Jazz magazine*, *Jazzman* et *Le Monde de la musique*) et en particulier à la chanson : l'opposition entre chanteur et musicien se produit ailleurs que dans l'*interview* avec Jacques Dutronc<sup>983</sup>, et les dérivations thématiques montrent que les journalistes insistent plus que dans *Best* sur la description de la voix.

## 2. *Rock sound* : l'éclectisme comme ligne directrice

Le titre de ce magazine semble tout aussi clair que ceux de plusieurs publications déjà analysées : comme *Jazz magazine*, *Jazz hot* et *Jazzman*, comme *Opéra international*, comme *Rock & folk*, ce titre fait preuve d'une apparente transparence et la question de l'extension musicale du magazine pourrait ainsi paraître résolue à sa simple lecture. *Rock sound*, sans ambiguïté, déclare sa nature de "magazine de rock". Les analyses précédentes cependant montrent à quel point cette apparente clarté ménage en réalité l'ambiguïté et il n'est pas moins nécessaire dans ce cas-ci que dans d'autres d'interroger les énoncés descriptifs (en particulier les rhèmes sonores comparatifs, larges ou restreints) pour comprendre quelle est réellement l'extension musicale en question : quel est ce "rock" proclamé dans le titre ? Duquel des différents rocks construits jusqu'ici se rapproche-t-

---

<sup>983</sup>"Le mixage est épouvantable, les compositions paraissent le plus souvent confuses, les musiciens n'oublient pas d'être poussifs de temps à autre et le chanteur Eric Martin n'est pas toujours au rendez-vous, etc." (MEYER, Patrick Olivier, "Mr Big. *Live*", *Rock & folk*, n° 305, janvier 1993, p. 76).

il le plus ? Ou peut-être propose-t-il encore une nouvelle construction du rock, entièrement originale ?

Tout d'abord, il faut remarquer que parmi les rhèmes comparatifs larges les plus employés se retrouvent encore une fois ici "blues", "rock" et "pop". En cela, *Rock sound* propose une extension de la musique fort semblable à celles de *Best* et de *Rock & folk*. Mais parmi ces rhèmes se trouvent également "ballade", "punk" et "funk". Le premier lui est propre, le deuxième le rapproche de *Best*, le troisième de *Rock & folk*. Or c'est bien ainsi que se construit, nous semble-t-il, la musique à travers les énoncés descriptifs de *Rock sound* : intermédiaire entre *Best* et *Rock & folk* auxquels elle emprunte diverses caractéristiques, elle présente également quelques traits plus originaux qui constituent sa spécificité.

Nous retrouvons ici plusieurs traits observés dans *Best* : par ceux-ci, *Rock sound* s'inscrit dans une conception très typée du rock, distincte de l'affadissement relatif observé dans *Rock & folk*. Ainsi, le caractère brut (c'est-à-dire la grossièreté associée à ce qui est primitif, non poli) et la force sont-ils plus présents que dans *Rock & folk*, évoquant le rock agressif et brutal de *Best*. *Rock sound* développe également l'isotopie de la force naturelle, d'une façon qui répond presque terme à terme à celle de son confrère *Best* : à "chaotique" (b222) correspond ainsi "chaos" (rs231), à "déferlante" (b188), "déferlements" (rs244), à "orage" (b121) et "tornade" (b220), "ouragans" (rs254) et "bourrasque" (rs1197), cependant que "magma" se retrouve dans les deux magazines (rs691, b321, b776) et que la "lave" (b271) de *Best*, comme le tremblement de terre suggéré par *Rock sound* ("dépassant 14 sur l'échelle de Richter", rs996), évoquent les forces telluriques. Même la curieuse prédilection de *Best* pour les phénomènes aquatiques (voir l'isotopie de l'eau, présente chez lui seul - avec des rhèmes tels que "noyé" ou "naufage" - et les quatre occurrences de l'isotopie de la force naturelle qui font intervenir l'eau, à savoir "déluge", b157 et b772, mais aussi "orage", b121, et "déferlante", b188) trouve un écho dans les "cascades" (rs501), le "maelström" (rs1081) et le "Mississippi" (rs1157) de *Rock sound*.

Pourtant, la musique telle qu'elle se dessine dans *Rock sound* emprunte également des traits significatifs à *Rock & folk*, et s'écarte en cela du sillage de *Best* : parmi les rhèmes d'instrumentation,

les cuivres figurent en proportion notable, ce qui rappelle *Rock & folk* et les magazines consacrés au jazz. De même, si, dans les trois cas, la guitare est l'instrument le plus mentionné - il est bien installé ainsi dans son rôle d'instrument emblématique du rock - *Best*, en mentionnant les larsens à plusieurs reprises et en donnant une grande importance à la saturation<sup>984</sup> évoque un certain usage de cet instrument, qui n'est pas du tout celui de *Rock & folk* et de *Rock sound*, avec la surabondance d'occurrences du rhème "acoustique". Pour conclure avec ces différences de timbre, remarquons que les rhèmes importants chez *Best* que sont le "cri" ou le "rauque" disparaissent de *Rock sound* exactement comme ils avaient déjà disparu de *Rock & folk*.

En réalité, *Rock sound*, dans une certaine mesure, apparaît comme un ensemble composite empruntant aux deux anciens magazines certains de leurs traits les plus distinctifs. Ainsi, parmi ses rhèmes sonores non comparatifs se retrouvent aussi bien des mentions de l'électronique et de l'informatique musicales<sup>985</sup>, présentes dans *Rock & folk*<sup>986</sup> mais non dans *Best*, que la mention de "riffs", qui, inversement, existe dans *Best* mais non dans *Rock & folk* (et dont nous avons vu la fonction primordiale dans les énoncés descriptifs de *Hard force*). La musique construite par *Rock sound* mêle donc deux facettes antagonistes, le rock policé et léger, voire futile, de *Rock & folk* et le rock rudimentaire, rageur et engagé de *Best*, assez proche par certains points des constructions de *Hard force* ou de *Hard rock magazine*.

Cette ambivalence se confirme à l'observation des isotopies les plus abondantes : elles aussi se présentent comme un mélange de contraires. Le calme y voisine avec l'énergie, alors que l'isotopie du calme inclut dans le présent dépouillement les notations de fatigue ou de lassitude, s'opposant ainsi clairement à l'idée d'énergie. De plus, parmi les isotopies importantes ici se trouvent la douceur (essentielle dans *Rock & folk*) aussi bien que la blessure, isotopie cruciale dans *Best*. Enfin, l'agressivité, isotopie exactement opposée à celle de la douceur, est également importante ici et rattache elle aussi la musique de *Rock sound* à l'ensemble des notions centrales dans *Best*.

---

<sup>984</sup>Cf. les rhèmes de timbre.

<sup>985</sup>"incursion dans le monde des ordinateurs" (rs107), "synthétique" (rs452), "harmonies digitales" (rs780), "électronisé" (rs931).

<sup>986</sup>"toutes les nouvelles technologies" (rf54), "informatique" (rf55), "électronique" (rf92), "à la pointe de la technologie" (rf114), "traversées d'effets électroniques" (rf127).

*Rock sound* ne se contente pas cependant de réunir dans sa construction de la musique les aspects les plus disparates que l'on puisse trouver chez ses deux confrères. A travers ses énoncés descriptifs une construction originale s'élabore, reposant sur des traits qu'aucun des deux autres magazines ne mettent en valeur. Par exemple, l'examen des isotopies montre la place de premier plan que jouent des notions telles que la légèreté ou l'introspection, celle-ci étant répertoriée dans l'isotopie de l'obscurité. Or l'obscurité renvoyait plutôt, chez *Best* comme chez *Rock & folk* au "souterrain" (b78), ou même à "d'inquiétantes cavernes" (rf183), ce qui est lié à l'idée d'*underground* (b101) et par conséquent au marginal. La même isotopie, ici, s'organise autour de deux axes. Le premier est l'idée d'intériorité, déployée de façon assez nuancée : s'y rencontrent "introspectif" (rs48), "introverti" (rs280), "intimiste" (rs287, rs655), "recueillement" (rs330) et même une voix "comme exilée du plus profond d'elle-même" (rs351), ces rhèmes étant signés de trois noms différents. Le second axe est celui de l'opacité brumeuse, obscurité de nature aérienne qui diffère assez nettement de la noirceur terrienne des souterrains de *Best* ou de *Rock & folk*, et qui vient encore renforcer l'isotopie importante de la légèreté : ce sont des rhèmes comme "opaques" (rs47), "sombre" (rs633), "voilée" (rs870), "brumeuses" (rs878 et rs953, par deux signataires distincts) ou "lunaire" (rs1032).

L'ensemble des rhèmes non sonores est conforme à cette construction d'une musique à la fois aérienne et floue, que le rhème "brumeux" résume assez bien. Ainsi, *Rock sound* délaisse-t-il le vocabulaire du métal, présent en particulier dans *Best* avec l'adjectif "métallique", qui n'y occure pas moins de trois fois (b88, b388 et b723) sous trois signatures différentes. Le bestiaire de *Rock sound* se plie également à cette conception d'une musique secrète et fuyante : les descriptions comparent volontiers le sonore à des reptiles. Par exemple, des mélodies sont "vipérines" (rs442), ou encore, des guitares sont "reptilienne[s]"<sup>987</sup> (rs1134) ou "serpentine" (rs1228) - ces deux dernières formules étant de Bruno Juffin. Ajoutons que tous ces rhèmes sont employés avec une valeur laudative, le seul animal servant à déprécier une musique étant le "mammoth" (rs564), qui note, outre l'ancienneté, plutôt la lourdeur, voire la raideur de ce qui est monumental, sans ruse ni

---

<sup>987</sup>Quand elles ne sont pas "brumeuses" : c'est à leur propos que cet adjectif occure les deux fois, la formule "guitares brumeuses" étant utilisée par Philippe Roizes (rs879) puis par Jean-Luc Manet (rs953).

dissimulation. La musique telle qu'elle est construite dans *Rock sound* est donc un rock bien particulier, souple, fuyant, trompeur et insidieux.

C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre l'importance de trois autres types de rhèmes : celui de la "ballade" (rhème comparatif large), de l'"acoustique" et du "caractère mélodique" (rhèmes sonores non comparatifs), dont on notera la présence surabondante parmi les rhèmes descriptifs de *Rock sound*. Ce magazine construit en quelque sorte un rock de légèreté et de souplesse acoustique, diamétralement opposé à ce caractère *hard* (dur, en anglais) d'un rock où puissance sonore, amplification électrique et même distorsion sont au contraire les maîtres. Il se rapproche ainsi d'une ascendance *folk*, dont les particularités sont en effet l'utilisation acoustique (non amplifiée) des instruments et la prédilection pour les ballades. Ainsi la présence abondante, parmi les rhèmes comparatifs larges, du "country", du "folk" et du "folk-rock" est-elle parfaitement cohérente, de même que les notations, plus nombreuses qu'ailleurs, de faible volume sonore.

Il reste, dans ce cas, à étudier les rhèmes notant le caractère mélodique des pièces décrites, qui sont particulièrement abondants. Fonctionnent-ils, comme dans *Hard force*, au sein d'une série d'oppositions qui organisent l'ensemble de la musique décrite (opposition du mélodique et du rythmique, du contrôle et de la force, de la légèreté et de la lourdeur) ? Il n'en est rien. Ici, le caractère mélodique revêt dans la plupart des cas<sup>988</sup> une signification autonome, que les rhèmes qui l'accompagnent viennent éclairer et compléter : "mélodique" est ainsi associé à l'idée de pureté et de limpidité (rs23, rs455, rs501), à celle de douceur (rs23, rs258), à celle de légèreté (rs23), enfin au son acoustique (rs23, rs988). Ce rhème prend donc sa place dans la construction générale de la musique par *Rock sound* : un rock léger et fuyant (pour les aspects non sonores) c'est-à-dire aussi fait de ballades acoustiques à caractère mélodique (pour les aspects sonores).

---

<sup>988</sup>Dans deux cas, cependant, nous retrouvons dans *Rock sound* ces oppositions que nous avons analysées dans *Hard force*. Ce sont : "équilibre [...] entre la mélodie émotionnelle et les ouragans bruitistes", rs253 et rs254, Philippe Roizes ; et "malgré quelques éruptions passagères dépassant 14 sur l'échelle de Richter [...] Sebadoh tend plutôt à réconcilier l'actualité hardcore avec les mélodies épurées des maîtres respectés", rs995 à rs998, Benjamin Boguet. C'est nous qui soulignons, dans ces deux extraits, les termes qui articulent les oppositions. Les deux ensembles se constituent donc ici comme suit : mélodie, émotion, pureté, d'un côté, et, de l'autre, ouragan, bruit, éruption, tremblement de terre, hardcore.

Située à mi-chemin de la violente complainte de *Best* et de la plaisante légèreté de *Rock & folk*, cette construction est également dans une situation intermédiaire du point de vue des artistes qui servent de repères. En effet, les rhèmes comparatifs restreints récurrents sont peu surprenants, les artistes les plus cités étant favorisés dans d'autres magazines (tel est le cas de Jimi Hendrix, de Black Sabbath et des Rolling Stones). Cependant, les artistes qui servent de comparant une seule fois révèlent un grand éclectisme : ce peut être Oum Khalsoum (chanteuse égyptienne), Miles Davis, John Coltrane (jazz des années cinquante), T. Bone Walker (blues des années quarante), les Stooges (rock lourd du début des années soixante-dix), Peter Gabriel (premier chanteur du groupe Genesis, il est issu du *progressive rock* et contribue à l'émergence de la *world music* dans les années quatre-vingt), Brian Eno (dont la musique est qualifiée de "rock 'artiste'" par Philippe Bouche<sup>989</sup>), Philip Glass, ou encore Derrick May (généralement considéré comme le père fondateur de la techno à la fin des années quatre-vingt).

Cet éclectisme peut être vu comme une exhibition de culture de la part des journalistes. En effet, le magazine ne rechigne pas non plus à des allusions savantes. Il montre ainsi une certaine érudition musicale, en citant par exemple Erik Satie (rs1040) ou en utilisant quelques termes en usage dans le répertoire dit savant ("mezzo-soprano", "staccato", "contrepoint"), dans des sens qu'il est difficile d'élucider. Ce déploiement de savoir peut également sortir du strict domaine musical, puisque parmi les rhèmes descriptifs se rencontrent des allusions à la littérature et à l'art d'écrire, avec "pagnoliens" (rs17), "cadavre exquis musical" (rs441), "exercice de style" (rs657) et "luxe, calme et volupté", citant Baudelaire (rs1231 à rs1233) ; ainsi que des allusions à la peinture, avec "primitivistes italiens du Quattrocento" (rs345), "pointillisme" (rs465) ou "monochromisme" (rs428) ; enfin les rhèmes peuvent évoquer des films américains anciens tels que *Les Neiges du Kilimandjaro* (de 1952), *African Queen* (de 1951) ou *Les Trois lanciers du Bengale* (de 1935) (rs1054 et rs1055).

---

<sup>989</sup>BOUCHEY, Philippe, *Le Guide du rock*, Paris, Syros, 1989, p. 167 : "[Brian Eno] fait le lien avec la musique contemporaine répétitive et minimaliste des Steve Reich, Terry Riley ou Phil Glass et définit assez bien le rock 'artiste' [...]." L'auteur cite alors des albums des années soixante-dix (*Here come the warm jets* et *Discreet music*) et du début des années quatre-vingt (*On land*).

Aussi, plus que ses deux confrères *Rock & folk* et *Best, Rock sound* se présente comme érudit ou spécialiste. Ce peut être là le fait d'un magazine jeune, dont le modèle est encore l'engagement du fanzine\*, impliquant l'intention de se faire la tribune d'artistes peu connus (en cela, il est dans la même situation que *Hard force*<sup>990</sup>). Les journalistes apparaissent, à travers ces énoncés, comme des enthousiastes d'un ensemble de productions musicales et non comme les communicateurs avertis qu'ils sont devenus ensuite. Quant à cet ensemble même, assez éclectique, il est cependant construit comme une entité cohérente, un rock d'une paradoxale légèreté - légèreté qu'il faut comprendre sur les deux plans du sonore et du non sonore.

### 3. *UP* : la danse pour la transe

Il ne faut pas croire que *UP* (abréviation de *Unlimited Pop*) se pense comme un journal de *pop music*. En effet, ce magazine qui a pris en 1993 le relais de *De la dance*, n'a sans doute choisi son titre qu'à cause du jeu de mots qu'il permettait : "*up*", en anglais, signifiant "vers le haut" et entrant dans un certain nombre de locutions verbales - "*stand up*", "*get up*", c'est-à-dire "se mettre debout", "se lever" - évoque à la fois l'énergie et, éventuellement, la danse, par opposition à une musique que l'on écouterait assis. Mais il n'est pas pour autant un magazine consacré à la *pop music*, dans le sens d'une musique faite de chansons largement diffusées et, stylistiquement, héritière des chansons anglo-saxonnes ainsi qualifiées dans les années soixante. En effet, comme l'indiquent clairement ses rhèmes comparatifs larges, les courants musicaux qui constituent l'horizon de ses journalistes sont plutôt les deux grands types de musique électronique à danser (souvent instrumentale), *house music* et techno ; à cela il faut ajouter le *disco*, dont les deux premiers courants sont historiquement issus, le *garage*, qui est l'une des composantes du vaste ensemble des musiques électroniques à danser, enfin deux courants dont la présence dans un tel contexte paraît plus surprenante : le rap<sup>991</sup> et le jazz. Pour employer une formulation elliptique mais courante, *UP* est donc un magazine "de" techno et "de" *house music*.

---

<sup>990</sup>Cf. *supra*, p. 382-383.

<sup>991</sup>Le rap a cependant des liens avec la techno, car tous deux reposent en grande partie sur des techniques d'emprunt (de sons et de rythmiques) à des enregistrements préexistants, par le biais d'échantillons (ou *samples*).

Or nous retrouvons, dans l'ensemble des énoncés descriptifs de *UP*, un certain nombre de caractères convergeant avec cette extension particulière : d'une part, la musique telle qu'elle est construite par le magazine est étroitement rattachée à la danse. D'autre part, plusieurs procédés descriptifs contribuent à l'associer à l'idée de fête, et même à une conception particulière de la fête.

La musique telle qu'elle se construit, en compréhension, à travers les descriptions de *UP* est une musique à danser : parmi les rhèmes comparatifs larges, plusieurs évoquent la danse. Outre le *disco*, la *techno* et la *house music*, qui sont nées et se sont développées dans des discothèques ou dans les fêtes appelées *raves*<sup>992</sup>, où la danse est centrale, nous trouvons aussi de nombreux rhèmes employant le mot "danse" (u20) ou son équivalent anglais, "*dance*"<sup>993</sup> (u44, u207, u410), y compris en les composant avec d'autres - dans "*dancehall*" (u282, u304) - ou en changeant leur statut grammatical ("dansant", u292).

C'est également à la danse qu'il faut rattacher l'ensemble des rhèmes qui désignent les aspects rythmiques de la musique. Ainsi, dans les dérivations thématiques - où pourtant l'on rencontre presque uniquement la dérivation en fonction de la plage de l'enregistrement - la thématisation du "*beat*"<sup>994</sup> conserve une relative importance. Il est remarquable cependant que ni la dérivation thématique par le rythme ou par la batterie, ni les rhèmes d'instrumentation mentionnant la batterie, la boîte à rythme ou les percussions, ni enfin les rhèmes sonores non comparatifs notant le caractère rythmique ne soient particulièrement abondants : toutes ces occasions de faire entrer le rythme comme composante de la musique, dans la description, sont négligées par les journalistes de *UP*. Cela s'explique peut-être par le lien privilégié que la *techno* et la *house music* entretiennent avec cet aspect particulier du rythme qu'est le *beat* :

"[La transe] est [...] bien souvent déclenchée à l'audition de ce que Rouget nommerait des 'devises musicales', et qui se limitent au nombre de deux dans le mouvement techno : les sons *acides* [...] et le

---

<sup>992</sup>Cf. *infra*, chapitre 16, note 28. Les *raves* sont directement évoquées par le rhème "pop travestie rave-music" (u333).

<sup>993</sup>Le mot "*dance*" désigne aussi, en France, un courant musical apparenté à la *techno* et à la *house music*. Il n'en reste pas moins qu'il renvoie, d'une façon évidente, à la pratique de la danse. Il constitue donc un cas d'amalgame, puisqu'il réfère de façon indiscernable à ces deux réalités. Un exemple très clair de cette ambiguïté est fourni par u410 : "'A Kind Of Living' [...] est une invitation à la danse".

<sup>994</sup>"*Beat*" signifie "battement" en anglais ; il désigne donc entre autres la pulsation musicale, mais aussi, couramment, l'ensemble des caractères rythmiques d'une musique (son tempo, ses choix de formules rythmiques et de timbres pour la section rythmique).

*beat* (c'est-à-dire le rythme de la grosse caisse synthétique, très important dans tous les morceaux techno et déterminant dans la plupart des montées paroxystiques de cette musique)."<sup>995</sup>

La convergence qui se produit ainsi entre les différents aspects de la construction de la musique par le magazine s'en trouve renforcée. Un magazine qui traite de *house music* et de techno doit logiquement accorder une place privilégiée au *beat* (même si ce privilège reste ici très relatif).

Ce n'est donc pas simplement une musique de danse qui se profile à travers les descriptions de *UP*, mais bien une musique de danse particulière, spécifiée par d'autres caractéristiques, dont la prééminence du *beat* est la première mais non la seule. Notons par exemple que cette construction de la musique en compréhension estompe également complètement la présence des individus qui produisent la musique : les dérivations thématiques ne se font presque jamais en décomposant l'effectif ou en nommant les musiciens. La musique n'est nullement, dans les pages de *UP*, le fait de personnes, ce en quoi elle s'oppose diamétralement aux constructions proposées par *Le Monde de la musique*, *Diapason-Harmonie* ou *Opéra international* : dans ces trois magazines, le lien de la musique à des entités personnelles se créait non seulement à travers les dérivations thématiques mais encore à travers les notions de "présence" de l'interprète et par la personnification de la musique, avec une surabondance de rhèmes à caractère psychologique. Ici, rien de tout cela n'existe. Et ce fait aussi peut se rattacher à l'extension propre au magazine : non seulement, en effet, la *house music* et surtout la techno utilisent essentiellement la production et l'organisation informatique du son, ce qui réduit l'effectif des musiciens qui créent ou jouent la musique. Mais encore cet effacement du rôle des musiciens est l'objet d'une insistance et d'une revendication. En effet, plutôt que de constituer en vedettes les quelques individus qui demeurent indispensables à la création d'une pièce musicale (ce pourraient être le *disc jockey*<sup>996</sup>, le producteur artistique, le directeur d'un label\* important), la techno et la *house music* cultivent volontiers l'anonymat, érigeant ce que Christophe Kihm nomme une "polysémie de l'absence"<sup>997</sup> :

"Une franche ligne de partage sépare les musiques dont les acteurs physiques sont des personnes (instrumentistes et chanteurs), des musiques dont les acteurs physiques sont des machines. [...] [Cela]

---

<sup>995</sup>KOSMICKI, Guillaume, "Les Raves. La techno", *Ecouter voir*, n° 70, octobre 1997, p. 16.

<sup>996</sup>Personne qui manipule les platines pour mêler et enchaîner les pièces musicales, jouant ainsi le rôle de compositeur et d'instrumentiste.

<sup>997</sup>KIHM, Christophe, "Evolution n'est pas révolution", *Artpress*, hors série n° 19 (*Techno. Anatomie des cultures électroniques*), 1998, p. 21.

a ouvert en grand les portes de l'anonymat aux musiciens électroniques : stratégies de disparition, fictions et mystifications de toutes sortes accompagnent leur histoire. [...] La stratégie la plus répandue cependant dans les univers house, techno ou drum'n'bass, est celle des multi-identités [aboutissant à] une polyphrénie de personnages sans chair, invisibles, des groupes de noms, des réseaux où l'identité se dilue et se perd."<sup>998</sup>

Aussi l'absence d'importance accordée aux personnes est-elle ici parfaitement en accord avec l'extension musicale proposée. Il n'y a dès lors rien d'étonnant à ce que les rhèmes comparatifs restreints, c'est-à-dire ceux qui rapportent la pièce décrite à des noms d'artistes servant de comparants, soient relativement rares.

Le dernier point qui rattache la musique construite ici à la pratique de la danse - ou plutôt à une pratique spécifique de la danse - est la notation récurrente du caractère répétitif des pièces décrites. La danse en général s'accommode en effet fort bien des répétitions, souvent sous la forme de reprises abondantes ou de procédés élémentaires de variation. Mais cette particularité est exacerbée dans la techno et la *house music*, où la répétition joue un rôle central. Selon Guillaume Kosmicki, elle est même ce qui les caractérise en propre :

"La répétition est donc le maître mot dans la composition de la techno<sup>999</sup>. L'échelle à laquelle elle est utilisée n'a aucun antécédent dans la musique populaire occidentale. Certains compositeurs l'avaient déjà expérimentée (Philip Glass, Steve Reich et Terry Riley, inventeurs de la *musique répétitive* à la fin des années 1960), prenant modèle sur des musiques ethniques, telles que celle du nord de l'Inde."<sup>1000</sup>

Dans les énoncés descriptifs de *UP* donc, la répétition, notée par l'adjectif "répétitif" ou par la formule "en boucle" (u289, u293) renvoie nettement à l'extension musicale du magazine. Or, à ce caractère répétitif correspond une fonction de la danse et de la musique propre à la techno et à la *house music* : l'induction d'une transe<sup>1001</sup>. L'isotopie de l'hypnose, présente ici de façon caractéristique est, de ce fait, également rattachée directement à l'extension musicale développée par le magazine. *UP* propose donc bien de la musique une construction cohérente où convergent des aspects différents, extensifs (techno et *house music*) et compréhensifs (anonymat des musiciens, importance de la répétition et du *beat*), sonores et non sonores (isotopie de l'hypnose). La musique

---

<sup>998</sup>*Ibid.*, p. 21-22.

<sup>999</sup>Guillaume Kosmicki traite de la techno, mais en comprenant sous ce nom toutes les formes de musique électronique de danse, donc, parmi elles, la *house music*.

<sup>1000</sup>KOSMICKI, Guillaume, *op. cit.*, p. 17.

<sup>1001</sup>C'est l'idée que développe Guillaume Kosmicki, *ibid.*, mais aussi dans son mémoire de maîtrise (*Théorie et pratique de la transe dans la musique techno*, maîtrise, Université d'Aix-Marseille I, 1995, cité *ibid.*).

se présente ici comme la combinaison d'une esthétique, d'une pratique (la danse) et d'un appareillage technique (nécessaire pour l'utilisation des *samples* ou échantillons, mentionnés de façon récurrente).

Le deuxième trait dominant de la musique telle qu'elle est construite par *UP* est le caractère festif. Certes, danse et fête sont liées dans la mesure où la danse est l'une des manifestations et des pratiques de la fête. Dans ce cas précis, à la *house music* et à la techno sont liées des modalités festives particulières, celles de la *rave*<sup>1002</sup>. Mais c'est sur un plan tout à fait général que les rhèmes de *UP* nous semblent suggérer une musique de fête. Les deux isotopies de la gaieté et de la sensualité y sont en effet fort développées. La première repose moins que dans *Best* sur des mots suggérant l'humour et la moquerie<sup>1003</sup> ; et moins que dans *Chorus* sur les notions d'amitié ou de générosité<sup>1004</sup>. Elle utilise plus simplement un vocabulaire de la joie, de la gaieté et de la fête<sup>1005</sup>. A cela s'ajoute la forte présence de l'isotopie du sensuel et du sexuel, que *UP* est le seul magazine du corpus à développer autant, avec des rhèmes comme "*mucho sex*" (u66), "lascivité" (u223), "poufiasse" (u264) ou "sexy" (u515), qui tendent à attribuer à la musique un véritable pouvoir érotique.

Liée à la danse et à la fête, la musique telle qu'elle est construite par *UP* présente cependant quelques traits plus surprenants, qui demandent à être expliqués. Tout d'abord, comment est-il possible que ce magazine, avec la conception de la musique qui semble être la sienne, fasse une telle place aux deux isotopies du calme et de la douceur ? Cela semble s'accorder assez mal avec la pratique d'une danse dotée de sensualité et supposée conduire à la transe. Cette apparente

---

<sup>1002</sup>Une présentation générale de ce que sont les *raves* est faite par Guillaume Kosmicki (*op. cit.*, p. 14-16). Outre l'histoire de leur apparition et les aspects matériels de leur organisation, l'auteur expose ce qu'il considère être les principes fondateurs de ces fêtes : le passage dans un temps et un espace de vie hors du commun et la recherche de l'état de transe.

<sup>1003</sup>L'isotopie de la gaieté dans *Best* se constitue comme suit : "dérision" (b13), "bourré d'humour et d'ironie" (b182), "espièglerie" (b205), "teintées d'humour" (b293), "enjoués" (b514), "bon [coeur]" (b554), "entraîn débonnaire" (b583), "kitsch" (b702), "oublier les matins gris" (b727).

<sup>1004</sup>Dans *Chorus*, l'isotopie de la gaieté est représentée par : "joie de vivre" (c10), "entraînantes" (c11), "chaude complicité" (c26), "chaleureux" (c68, c198, c282, c520), "pas triste" (c86), "joyeux" (c95), "malicieux" (c118), "générosité" (c127), "ricane" (c204), "s'éclatent" (c248), "fête" (c266), "mutine" (c274), "sans gravité" (c279), "conviviale" (c283), "comme celle d'un ami" (c298), "rire" (c301), "connivence" (c437), "s'éclate" (c522).

<sup>1005</sup>Les mots qui constituent dans *UP* l'isotopie de la gaieté sont "joyeuses" (u54), "fiesta" (u60), "chaleureuse" (u90), "drôle" (u160), "joyeux" (u262), "joie de vivre" (u280), "gaieté" (u298).

contradiction tient peut-être à la nature et aux fins de la transe telles qu'elles sont définies par les acteurs<sup>1006</sup> : celle-ci, si elle est bien un état où l'individu est dépossédé de lui-même, n'est pas nécessairement pour autant un état de déchaînement forcené. Elle peut même se traduire par un calme paradoxal :

"[La] théâtralité [de la transe] s'obtient souvent par la danse qu[e les participants de la *rave*] rendent plus virulente, ou au contraire plus 'planante', plus 'spirituelle', et par l'image qu'ils renvoient : yeux fermés ou grands ouverts et très agités, attitude euphorique ou méditative..."<sup>1007</sup>

La nature de la transe<sup>1008</sup> peut donc être un état de calme. L'apaisement peut aussi être le but revendiqué de la participation à la fête. Ainsi, le type de musique dénommé "*ambient*" (assez fréquent parmi les rhèmes comparatifs larges de *UP*) est-il présenté comme "une musique d'ambiance, spatiale et sans rythme. Pas destinée à la danse. Très prisée à la sortie des raves."<sup>1009</sup>. Cette façon de concevoir la musique permet parfaitement de concilier, on le voit, fête, danse, transe, d'une part, et calme (ou douceur) d'autre part. En outre, l'aspect paradoxalement calme de ces fêtes nombreuses, longues et bruyantes est revendiqué aussi sur le plan idéologique : les *ravers* se donnent souvent comme des "rêveurs" - on ne compte plus le nombre de fois où ce jeu de mots est exploité - désireux de paix universelle. Une telle aspiration est elle aussi retranscrite dans l'article de présentation générale de Guillaume Kosmicki :

"La transe semble aussi être une condition *sine qua non* de l'idéal de non-violence véhiculé par le mouvement. Si l'on ne peut le certifier, on est tout de même frappé par le climat pacifique qui règne dans les raves, malgré la quantité parfois impressionnante de monde qui les fréquente."<sup>1010</sup>

Il paraît alors parfaitement cohérent qu'un magazine qui traite de *house music* et de techno associe à cette extension une construction en compréhension où les notions de calme et de douceur émergent au premier plan et où sont au contraire refoulées les isotopies de la haine, de la violence ou de la guerre.

---

<sup>1006</sup>Nous nous appuyons ici sur l'analyse de Guillaume Kosmicki (*op. cit.*).

<sup>1007</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>1008</sup>Il s'agit bien ici de l'expérience telle qu'elle est relatée par les acteurs, relayés dans le cas présent par Guillaume Kosmicki. Il est tout à fait hors de notre propos de débattre de la nature ou de la réalité effectives d'une transe induite par la musique, qu'il s'agisse ou non de techno.

<sup>1009</sup>KOSMICKI, Guillaume, *op. cit.*, p. 18.

<sup>1010</sup>*Ibid.*, p. 15.

Un deuxième paradoxe reste à élucider, concernant les rhèmes non sonores des énoncés descriptifs de *UP*. A la fête, en effet, l'on pourrait s'attendre que soient associées les valeurs du décor, du paraître ou de l'artifice. "Fête" et "faste" sont à l'origine un même mot, parce qu'ils désignent à la fois un jour exceptionnel et les moyens exceptionnels par lesquels on le célèbre. Or cela ne se retrouve guère dans *UP* : l'isotopie de la finition, dans laquelle ont été intégrés les rhèmes notant la richesse, le luxe, le déploiement d'un décor, est plutôt rare, puisque moins bien représentée que dans la plupart des magazines du corpus. En outre, elle ne développe guère le vocabulaire du luxe ou du déploiement ostentatoire des richesses<sup>1011</sup>, notant plutôt la complexité ou la nuance, en tant que défauts parfois (elle est clairement péjorative à deux reprises). Si donc la musique construite par *UP* est bien une musique de fête, elle ne paraît guère associée en revanche à une quelconque exhibition de luxe.

De plus, il pourrait paraître logique que la fête soit pensée comme un moment de déploiement des apparences, s'éloignant à ce titre de tout rôle de dévoilement d'une vérité. Une musique de fête ne devrait pas à première vue être présentée comme le dévoilement d'un mystère précieux (fonction dont l'investissait un magazine tel que *Jazz magazine*), ni comme l'expression sincère d'une intériorité (ce qu'elle est par exemple dans *Diapason-Harmonie*). De fait, les isotopies de l'émotion et de l'intériorité sont fort peu représentées ici. Et pourtant, de façon inattendue, *UP* pose de façon très insistante la question de la sincérité ou de la véracité des pièces qu'il décrit. Cette musique ne serait-elle pas une simple et superficielle "invitation à la *dance*"<sup>1012</sup> ? Il faut expliquer pourquoi l'isotopie de l'authenticité est la plus importante des isotopies non sonores, dans ce magazine.

Cette isotopie décline la notion de vérité sous des formes diverses : celle du naturel (opposé au factice, au déguisé) avec "fraîches" (u87, u357) et "naturel" (u185) ; celle de l'authenticité ou de l'originel (opposé à la corruption ou à la décadence falsificatrice), avec "*roots*"<sup>1013</sup> (u91, u506), "couleur génétique" (u101), "vrai" (u349), "à des années lumières [de personnages] customisé[s] par

---

<sup>1011</sup>L'isotopie de la finition et de la richesse contient : "sophistiquée" (u22, nuance péjorative implicite), "arabesques" (u221, péjoratif), "nuancé" (u253), "raffinée" (u381), "richesse" (u395), "laborieux" (u419, péjoratif).

<sup>1012</sup>u410. Cf. *supra*, chapitre 16, note 19.

<sup>1013</sup>"*Roots*" signifie "racines" en anglais, et, comme en français, revêt par dérivation le sens d'"origines". Dire d'une musique qu'elle est "*roots*" revient par conséquent à affirmer qu'elle est proche de ses modèles originels.

Jean-Paul Gaultier" (u354), "authentique" (u382), "des racines" (u391) ; celle de l'être dans son opposition au paraître, avec "avait extrait l'essence" (u100), "vécu" (u353) ; enfin celle de l'honnêteté, (opposée au mensonge), avec "sincérité" (u105) et "intègre" (u364). Comment faut-il comprendre cette association entre une musique de danse, de transe, de fête sensuelle et des caractères de véracité, de fraîcheur ou d'honnêteté ? L'importance de l'isotopie de la vérité dans les énoncés descriptifs du magazine s'éclaire en considérant deux isotopies qui lui sont opposées, chacune à sa manière : la première est celle des facilités et la seconde celle de la manipulation.

L'isotopie des facilités regroupe les mots désignant une recette, un procédé galvaudé garantissant un succès immérité. S'y trouvent "facilités" (u47), "habillés mode" (u102), "facile" (u242), "facilité" (u267), "*cheap*"<sup>1014</sup> (u315), "recettes de derrière les fagots" (u323) et "bon marché" (u446). Cette isotopie, qui n'est que trois fois péjorative (u47, u242, u323), contredit celle de l'authenticité parce qu'elle illustre la priorité du paraître sur l'être : elle représente une certaine forme de faste facile et de luxe clinquant auquel il est fait allusion dans les mots "*cheap*" et "bon marché". Or, par son poids, cette isotopie vient considérablement renforcer l'isotopie assez faible de la finition ; par là, elle contrarie efficacement celle de l'authenticité et confirme que la musique, dans *UP*, est non seulement une musique de fête, mais aussi déploie à ce titre des apparences - trompeuses - de richesse. Quant à la deuxième isotopie, celle de la manipulation et du mensonge, elle joue à peu près le même rôle. Elle s'oppose également à l'isotopie de l'authenticité, mais cette fois en insistant sur l'idée de tromperie : or, parmi ses rhèmes - "moins authentique" (u94, péjoratif), "commerciaux" (u198), "factice" (u298, péjoratif), "toc" (u316) et "en carton pâte" (u480, péjoratif) - la nuance péjorative est loin d'être systématique. Elle diminue donc elle aussi l'importance que la véracité semble prendre aux yeux des journalistes de *UP*. En somme, bien que l'isotopie de l'authenticité affirme la prééminence de l'essence sur les apparences et celle de la sincérité sur le mensonge, cela est contredit par l'isotopie des facilités, où le paraître est plusieurs fois remis à l'honneur, et par celle de la manipulation, où la tromperie apparaît parfois comme une qualité.

---

<sup>1014</sup>"Bon marché" en anglais.

La musique construite par *UP* est donc une musique électronique de danse et de fête qui, tout en déployant parfois un luxe clinquant et mensonger, se développe aussi dans les directions spécifiques de la transe et de la revendication pacifiste.

#### 4. Conclusion

Dans ce dernier groupe de magazines, une frontière assez nette sépare *UP* de ses deux confrères. Ceux-ci en effet restent des magazines consacrés au rock, malgré tous les contrastes qui les opposent à *Best* ainsi qu'à *Hard force* et à *Hard rock magazine*. *UP* en revanche est le seul magazine de notre corpus qui ait pour horizon la musique électronique vouée à la danse. Il peut cependant être rapprochés de *Rock & folk* et de *Rock sound* car tous trois font de la musique un moyen de réjouissance, laissant de côté les aspects expressifs et engagés partagés, d'une manière ou d'une autre par les autres périodiques étudiés ici.

# **Chapitre 17**

## **Les nébuleuses musicales**

A l'issue de cette analyse des énoncés décrivant la musique, il est possible d'affirmer qu'il y a bien une construction à la fois cohérente et spécifique de ce qu'est la musique pour chacun des treize magazines. Mais il convient maintenant de reconsidérer l'ensemble de ce résultat et d'en dresser un bilan critique. Tout d'abord, quelques précisions sont nécessaires concernant les outils grâce auxquels il a été établi et la nature exacte des données qu'ils ont fournies. Il faut ensuite voir en quoi les résultats obtenus confirment ou infirment les hypothèses sur lesquelles s'appuie cette deuxième étape de l'enquête "énoncés décrivant la musique"<sup>1015</sup>. Après cela seulement, nous pourrions voir à quelles conclusions notre analyse nous permet d'aboutir.

### 1. Les isotopies : un outil de saisie

L'analyse des isotopies non sonores a bien souvent fourni le matériau de base dans la description des constructions de musique par les magazines. De plus, elle a fréquemment été le point d'ancrage des comparaisons entre les différents magazines : car aucun d'entre eux ne néglige les rhèmes non sonores. Étant donné ce rôle fondamental des isotopies non sonores, il nous paraît opportun de revenir sur leur nature exacte. Certaines règles observées pour la répartition des rhèmes non sonores dans les diverses isotopies méritent en effet d'être précisées.

Tout d'abord, soulignons quelques approximations volontaires dans la constitution des isotopies : elles avaient pour but d'opérer un regroupement maximal des rhèmes ou, ce qui revient au même, d'obtenir un nombre minimal d'isotopies à analyser. C'est ainsi que gaieté et chaleur ont été couplées, de même qu'intériorité et obscurité. Ces rapprochements qui peuvent surprendre au premier abord ne devraient aucunement diminuer la fiabilité des résultats, et cela pour deux raisons. Tout d'abord, ils sont motivés par le corpus lui-même, qui tend à rapprocher les notions ainsi regroupées. Par exemple, la chaleur est presque toujours employée, dans les énoncés descriptifs, en un sens figuré et psychologique qui le rapproche de la notion d'amitié et de sentiments généreux : l'adjectif "chaud" se présente dans des formules telles que "la chaude complicité [...] de [...] Jacques-Ivan Duchesne" (c26) ou "John Blake, violoniste au lyrisme flamboyant, au son chaud et

---

<sup>1015</sup>Ces hypothèses sont posées à la fin du chapitre 9 (*cf. supra*, p. 319).

expressif" (jmn45 à jmn47). Quant à l'adjectif "chaleureux", très fréquent dans cette isotopie, il implique, par lui-même, l'aspect tout psychologique de la cordialité. Dès lors, il paraissait tout à fait légitime de faire entrer ces rhèmes dans l'isotopie de la gaieté, qui avait pour rôle de regrouper les sentiment positifs et d'être ainsi l'isotopie opposée à celle de la haine. Il en est de même pour le rapprochement entre obscurité et mystère, auquel le corpus d'énoncés incite lui-même, à travers des mots comme "underground" dans *Best* (à la fois absence de lumière du souterrain et absence de notoriété), "terne" dans *Hard force* (pour dire "sans brio" mais aussi "sans gloire") ou la locution "sans aura", récurrente dans *Opéra international*. L'isotopie de l'obscurité, outre la notion de mystère, regroupe également dans ce dépouillement un troisième élément, celui de l'intériorité : or secret et intériorité sont parfois mêlés au fil d'une seule et même description ("Si les quatuors du Hambourgeois [Brahms] ont pu connaître quelques [...] lectures plus intimistes, mystérieuses", m2001 et m2002). Enfin, pour compléter cette association, au sein même du corpus, entre les trois composantes de l'isotopie, obscurité et intériorité y sont elles aussi liées, comme par exemple dans cet énoncé :

"L'ouverture [...] commence par un énorme *cluster*, une sorte d'accord [...] constituant comme un rideau sonore, un brouillard dans lequel Jeanne se trouve déjà immergée. [...] Le *cluster* reviendra au moment où Jeanne rencontrera ses enfants qu'elle reconnaîtra à peine, dans une sorte de brouillard mental."<sup>1016</sup>

Les regroupement au sein d'une même isotopie du flou et du terne, du raffinement et de la richesse, de l'émotion et du lyrisme, prennent eux aussi en compte la logique du corpus lui-même. La réunion de notions apparemment dissemblables au sein d'une même isotopie est donc autant que possible conforme aux rapprochements effectués par les énoncés eux-mêmes.

Une deuxième raison permet de penser que ces regroupements ne devraient pas compromettre la validité des résultats : les isotopies non sonores (ainsi que toutes les autres catégories rhématiques) ont été conservées d'un magazine à l'autre. De cette façon, la comparaison était toujours possible. Jusqu'à un certain point, on peut même considérer que les archilexèmes (c'est-à-dire les noms qui servent à désigner les isotopies non sonores) n'ont pas besoin de rendre vraiment compte du contenu de ces isotopies qu'ils désignent. Ils auraient pu se réduire à un numéro (isotopie

---

<sup>1016</sup>LUCAS, Jean, "Création à Liège. Un opéra sur Jeanne la Folle", *Opéra international*, n° 165, janvier 1993, p. 9.

n° 1, isotopie n° 2, etc.) et remplir la même fonction de regroupement servant de base à la comparaison. Il était malgré tout préférable de choisir un nom qui évoque le contenu sémantique de l'isotopie : il l'identifie plus efficacement grâce au signifié qu'il transmet. Ainsi, il joue un rôle en quelque sorte mnémotechnique quant au contenu de l'isotopie.

Telles qu'elles ont été établies, les isotopies non sonores sont donc capables de servir notre objectif : prendre conscience de tendances qu'il convenait ensuite de vérifier à travers le détail des formulations. Le travail d'examen des mots qui constituent une isotopie donnée permettait de prendre conscience des différences significatives d'un magazine à l'autre, évitant les interprétations abusives<sup>1017</sup>. En somme, il ne faut voir ici les isotopies que comme des outils maniables, capables de donner sur le contenu descriptif des magazines une prise maximale : elles ont permis une élaboration rapide et efficace des données du corpus, une présentation parlante, une analyse réalisable pour tous les magazines et une comparaison fiable de leurs diverses façons de construire la musique.

## 2. Les rhèmes comparatifs : des données difficiles à interpréter

Il faut également prendre l'exacte mesure des informations que fournissent les rhèmes comparatifs larges et restreints. Ce sont ces deux types de rhèmes qui nous ont fourni les éléments de ce que nous appelons la construction de musique en extension. Cette extension n'est donc pas, contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'ensemble des concerts et des enregistrements effectivement décrits par chaque magazine. Car les entités musicales générales ou particulières qui constituent ces rhèmes ne sont que les points de comparaison utilisés par les journalistes pour situer les pièces décrites. Nous sommes donc en présence de deux ensembles distincts : celui des pièces qui font l'objet d'une description dans le magazine, et celui des courants et des artistes par rapport auxquels elles sont repérées. Ce n'est pas le premier mais le second de ces deux ensembles que nous avons étudié et qui est appelé ici "extension" du magazine.

---

<sup>1017</sup>C'est dans le but de rendre plus lisible cet aspect de l'analyse que nous avons consigné en annexe les listes des mots constituant les principales isotopies, pour chaque magazine.

Or il peut paraître tentant de s'intéresser au premier ensemble également<sup>1018</sup> : dresser la liste de toutes les pièces qui ont fait l'objet d'une description, pour chaque magazine, donnerait également une information sur sa façon de construire la musique en extension. Si cette démarche est en effet possible et intéressante, elle nous paraît cependant devoir passer après celle que nous avons suivie. Car dans un premier temps, ce n'est pas cette addition des pièces effectivement décrites qui nous intéressait, mais bien plutôt l'ensemble des entités musicales élevées au rang de repères notoires et partagés. Ce n'est qu'après avoir pris conscience de la façon dont est ainsi installé un repérage général des productions musicales qu'il est possible de comprendre et d'interpréter le choix des oeuvres effectivement décrites dans les articles. Car c'est dans le rapprochement de ces oeuvres décrites avec l'espèce de panthéon établi par les rhèmes comparatifs que les magazines opèrent leur travail de construction : ils façonnent et transforment ainsi la matière brute que constituent les enregistrements ou les concerts proposés à leur attention, en l'organisant autour de pôles d'intérêts qui leur sont propres et qu'ils lui imposent.

Il en va de même pour les rhèmes d'instrumentation : ils ne rendent pas compte de l'instrumentation effective des pièces. Et pourtant ils n'en sont que plus intéressants à nos yeux, car ils nous informent sur les instruments qui sont mis en valeur par les journalistes. La récurrence insistante de quelques instruments dans certains magazines ne veut donc nullement dire que ces instruments sont effectivement ceux qui figurent le plus souvent dans les pièces décrites ; mais que ce sont ceux auxquels il a été porté le plus d'attention. Ces instruments sont alors érigés en emblèmes, c'est-à-dire en axes importants dans la construction de musique effectuée.

Dans ces deux cas, donc, l'analyse avait à choisir entre un réel dont la signification n'est pas assignable (l'ensemble des pièces réellement décrites, des instruments réellement employés), et un ensemble doté de sens par les journalistes, mais peut-être fantasmatique, ou du moins dont le rapport à la réalité est problématique (l'ensemble des courants ou des artistes qui leur servent de points de repère, l'ensemble des instruments dont ils jugent important de signaler la présence). Et c'est le deuxième ensemble qui a été analysé ici, parce que c'est seulement une fois que son contenu

---

<sup>1018</sup>Cette possibilité a été évoquée dans notre chapitre 7 (*cf. supra*, p. 235). Les conséquences du choix fait alors peuvent désormais être plus complètement exposées.

et son organisation auront été mis au jour que le premier pourra être comparé à lui : dans le rapport de l'un à l'autre, c'est le travail même de la presse musicale qui sera dévoilé, travail d'élaboration qui passe par d'inévitables et significatives distorsions. Il convient donc pour l'instant de mener à son terme la première phase de ce projet général et de compléter l'analyse de l'ensemble des rhèmes telle qu'elle a été faite jusqu'ici.

Cependant, les rhèmes comparatifs n'ont pas fourni tous les éléments que l'on pouvait en attendre. Les rhèmes comparatifs larges, tout d'abord, se sont avérés assez rares (dans *Diapason-Harmonie*, dans *Le Monde de la musique* et dans *Opéra international*) ou ambigus (dans *Chorus* et dans *Jazz magazine*), de sorte qu'il a été souvent difficile d'en déduire l'extension proposée. Quant aux rhèmes comparatifs restreints, ils n'ont pas permis de dégager les diverses nuances quantitatives que l'on pouvait espérer : parmi ces rhèmes finalement rares nous n'avons pu observer des degrés de récurrence suffisamment diversifiés pour établir une graduation dans l'importance des courants et des artistes utilisés comme comparants. Enfin, la rareté des rhèmes comparatifs restreints interdit également d'observer de façon fiable des ressemblances entre magazines distincts, c'est-à-dire de trouver ce que l'on pourrait appeler des intersections d'extension et de préciser ainsi la configuration de l'ensemble du corpus. Ces intersections ont certes pu être analysées en ce qui concerne les courants, à partir des rhèmes comparatifs larges ; mais non pour ce qui touche aux artistes, malgré l'intérêt que de tels résultats auraient présenté.

Pour obtenir sur ces deux points plus d'informations, il est probable qu'il aurait suffi d'élargir le corpus : un relevé de ces rhèmes comparatifs restreints sur l'ensemble d'une année aurait permis sans doute une évaluation quantitative et comparative plus nuancée de l'extension. Mais l'ampleur de la tâche aurait empêché de travailler en même temps sur les autres types de rhèmes. Or il nous paraît important de prendre en compte les énoncés descriptifs dans leur ensemble, puisqu'ils constituent un faisceau convergent de données : chaque type de rhème acquiert sa signification pleine et entière par l'observation de tous les autres, qui l'orientent et qui l'éclairent. Il n'en reste pas moins que, dans l'état présent du corpus, les quelques récurrences de noms d'artistes observées,

quoiqu'elles contribuent à renforcer et à confirmer l'analyse des autres rhèmes, ne donnent guère matière à interprétation.

Cependant, la rareté des données concernant l'extension musicale de chaque magazine est finalement par elle-même tout à fait instructive. Car elle permet de prendre conscience à quel point cette extension est en réalité implicite dans bien des cas. Ainsi, quoique l'horizon musical des journalistes du *Monde de la musique* ou de *Diapason-Harmonie* soit très fortement délimité, et en fonction de principes de tri très agissants, ces principes n'émergent aucunement dans les descriptions de musique. Dans ces quelques cas, le lecteur est donc impliqué dans le tri, dont il est supposé connaître la logique avant la lecture. Il est vrai que l'extension musicale peut être affirmée dans le magazine par d'autres moyens. C'est le cas de *Chorus* par exemple, qui la construit à travers une série d'éditoriaux et par son histoire même - en tant que successeur de *Paroles et musique*. Le choix d'extension fait par le magazine peut aussi être, en apparence, élucidé par le biais du titre, comme dans *Jazz magazine*, *Opéra international* ou *Rock sound*. Mais en réalité, ce procédé ne fournit qu'un renseignement extrêmement trompeur. Si l'on devait se fier aux titres, en effet, *Jazzman*, *Jazz magazine* et *Jazz hot* auraient la même extension : les analyses menées montrent que cela n'est pas entièrement vrai. Le même raisonnement peut être fait à propos de *Rock & folk* et de *Rock sound*. Le cas le plus criant de discordance entre l'extension annoncée par le titre et celle qui est effectivement construite dans les articles est celui d'*Opéra international*, qui ne traite pas d'opéra mais d'une partie du répertoire vocal enregistré ou exécuté de nos jours - y compris des messes, des oratorios ou des cycles de mélodies et de *lieder*. Donc dans ces cas aussi, l'extension reste largement implicite et doit faire l'objet d'une élucidation : plutôt que de dire, comme dans la langue courante, que *Jazz hot*, par exemple, est un "magazine de jazz", *Rock & folk* un "magazine de rock" ou *Opéra international* un "magazine d'opéra", il faut alors parler du jazz "tel qu'il est construit par *Jazz hot*" (ou, en une langue plus expéditive, du jazz "de" *Jazz hot*), distinct du jazz "de" ses deux confrères ; et du rock particulier "de" *Rock & folk*, qui n'est pas celui "de" *Rock sound*. Comment appeler, enfin, la musique telle qu'elle est construite par *Opéra international* ? Il paraîtrait absurde de parler de "l'opéra d'*Opéra international*", puisque précisément ce n'est pas uniquement de l'opéra qu'il s'y

agit. La question ainsi posée est alors la suivante : quel nom donner à ces entités musicales construites par chaque magazine, cohérentes et distinctes les unes des autres, et d'une nature hybride, puisqu'elles sont à la fois extensives et compréhensives, sonores et non sonores ?

### 3. Les domaines musicaux

Plusieurs formulations peuvent être envisagées pour désigner de façon rapide et rigoureuse les entités musicales telles qu'elles sont construites par chacun des magazines. Ainsi, nous pourrions reprendre le mot "catégories", puisque c'est celui que nous avons employé à cette fin dans le deuxième chapitre. Ce mot présente cependant un inconvénient : il évoque un découpage mathématique du réel, où toutes les classes seraient à la fois exclusives les unes des autres (aucun élément ne pouvant appartenir à la fois à deux catégories) et complémentaires (aucun élément ne restant hors catégorie). Or il apparaît maintenant que dans le corpus qui nous occupe, aucune de ces deux affirmations n'est vraie. Il existe de multiples intersections entre les constructions de chaque magazine, et bien des artistes ou des courants sont absolument écartés de ces diverses entités, ne figurant dans aucune d'elles. Il vaut donc mieux, au vu des résultats obtenus, renoncer à employer le mot de "catégorie" et en trouver un autre qui rende mieux compte de la réalité.

Peut-être alors faut-il préférer des noms tels que "style" ou "genre", puisque ce sont ceux-là que l'on serait tenté de donner par exemple à des entités telles que la chanson, le rock ou le jazz. Mais cela serait à notre sens également inapproprié : car la construction de musique proposée par chacun des magazines est une entité non seulement floue (ce qui empêche de la nommer "catégorie"), mais aussi hybride. Par exemple, la musique "de" *Jazz hot*, n'est pas un style musical mais un ensemble incorporant des traits stylistiques (une instrumentation comportant des cuivres, la présence de solos improvisés), intégrant certains courants (le blues) et, ce qui nous paraît encore bien plus important, des traits non musicaux (la force, la gaieté). Le même raisonnement peut bien sûr être fait pour n'importe lequel des autres magazines.

C'est pourquoi il nous paraît plus opportun d'adopter une dénomination particulière pour désigner ces constructions hybrides réalisées par les magazines du corpus. Le mot "domaine"

convient pour plusieurs raisons. La première est qu'il suggère certains rapports de domination, un domaine étant un ensemble dominé par un maître (*dominus*) : or ces rapports existent ici, puisque des traits sonores, des panthéons et des isotopies non sonores dominantes caractérisent toutes les constructions, dont la cohérence s'organise chaque fois autour de quelques points centraux qui renvoient eux-mêmes les uns aux autres. De plus, le mot de "domaine" n'est pas mathématiquement tranchant comme celui de "catégorie", qu'il faut désormais abandonner. Il indique quelque chose de vaste, où la domination peut être plurielle et changeante. Enfin, il ne relève ni du vocabulaire musicologique ou esthétique (comme "style") ni de celui de l'histoire de l'art ou des idées (comme "courant"), ni de celui de la sociologie (comme "champ", tellement marqué de l'empreinte de Bourdieu). Ainsi, il paraît convenir pour désigner ces entités hybrides aux contours flous, à dimension à la fois musicale et non musicale. Nous parlerons donc désormais non plus de la musique "vue par" *Jazz hot*, ni de la "construction de la musique" proposée par *Jazz hot*, mais du "domaine" de *Jazz hot*, ainsi bien sûr que du "domaine" du *Monde de la musique* ou de l'un des autres magazines du corpus. Il faudra entendre par là ces constructions à la fois extensives et compréhensives, sonores et non sonores, dont nous avons dans les précédents chapitres dégagé les traits, distincts pour chacun des magazines, et dont nous nous sommes attachée à montrer la cohérence.

Notons que ces domaines constituent par eux-mêmes une mise en relation du social (le lectorat) avec le musical (l'extension du domaine et les aspects sonores de sa compréhension). Certes, cela ne valide pas encore notre hypothèse de départ (selon laquelle la presse musicale opère un classement de la musique à partir de critères à la fois sociaux et musicaux). Cependant, à l'issue de la présentation des domaines musicaux, il est possible d'affirmer quelque chose d'assez proche : la presse musicale construit des domaines musicaux qui se trouvent correspondre à certains groupes de lecteurs probablement dotés de caractères sociaux définis. De sorte que cette presse contribue bel et bien à attribuer, en quelque sorte, des domaines musicaux à des groupes sociaux.

#### 4. La deuxième série d'hypothèses

Ayant ainsi pris une mesure plus exacte de la teneur de nos résultats, nous pouvons examiner s'ils vérifient ou non notre deuxième série d'hypothèses de dépouillement, formulée à la fin du chapitre 9<sup>1019</sup> et qui comporte cinq points dont voici le rappel. Premièrement, le corpus peut se subdiviser ; deuxièmement, cette subdivision se fait en fonction des catégories de musique adoptées par chacun des magazines ; troisièmement, cette subdivision est la même pour tous les procédés descriptifs (les dérivations thématiques et toutes les sortes de rhèmes) et s'opère donc au niveau général de la description et non pas au niveau particulier de chacun de ces procédés ; quatrièmement, le corpus des énoncés descriptifs est bien - conséquence des trois hypothèses précédentes - un lieu où s'opèrent des classements des productions sonores décrites ; enfin, ce classement en catégories de musique produit non pas des entités musicales mais des entités bivalentes, musicales et non musicales, en particulier grâce à l'emploi de rhèmes non sonores.

A travers l'analyse qui vient d'être faite, plusieurs de ces hypothèses sont confirmées. D'autres sont à reconsidérer. La première hypothèse est vérifiée, puisque chaque magazine se distingue des autres dans sa façon de décrire la musique. La deuxième doit être nuancée : car la subdivision du corpus qui s'opère ainsi ne se fait pas exactement en fonction de catégories de musique. D'une part, nous avons vu qu'il ne s'agit pas à proprement parler de catégories, mais de domaines ; d'autre part, il s'avère que des magazines qui traitent en apparence du même domaine (tels que, par exemple, *Jazz hot*, *Jazz magazine* et *Jazzman*) ont chacun une façon spécifique de décrire la musique. La subdivision du corpus s'organise donc d'une façon à la fois plus floue que ne le prévoit la deuxième hypothèse (les catégories sont remplacées par des domaines) et plus fine, plus détaillée (treize domaines au lieu de quelques grandes catégories). Le corpus une fois dépouillé montre cependant des affinités entre magazines, ce qui permet d'envisager un découpage plus grossier où émergent seulement quelques grandes entités. Mais avant de développer ce dernier point, il faut traiter des trois autres hypothèses.

La troisième est parfaitement vérifiée, car nous avons vu que les différents procédés descriptifs utilisent plusieurs façons de converger (amalgames et panachages, mais aussi

---

<sup>1019</sup>Cf. *supra*, p. 312-313.

constructions de familles oppositives et renvois implicites d'une dimension musicale à l'autre, du musical au non musical, du comparatif au non comparatif). Il y a donc une très forte cohésion entre ces différents procédés descriptifs, qui ne peuvent être pleinement compris qu'en considérant les interrelations qui les soudent. C'est bien à l'échelle de l'ensemble des énoncés descriptifs que chaque magazine construit son propre domaine, distinct de tous les autres.

La quatrième hypothèse est vérifiée au prix d'une simple modification de terme : selon elle en effet les énoncés du corpus devraient produire un classement de la musique. Or le mot "classement" ne convient pas plus ici que celui de "catégorie", et pour les mêmes raisons. La presse, à travers ses descriptions de musique, ne répartit nullement les productions musicales dans des classes à la fois exclusives et complémentaires, ce qu'impliquerait le mot "classement". En revanche, il est certain qu'à travers la construction de domaines, et malgré leurs frontières floues et leur nature ambiguë, les énoncés descriptifs de la presse musicale française font effectivement oeuvre taxinomique. Si donc il n'est pas vrai que nous soyons en présence d'un classement, l'essentiel demeure cependant : il y a bien répartition de la production musicale dans des domaines distincts et identifiables. Enfin, le caractère hybride des constructions ainsi réalisées, que nous avons largement souligné, permet de vérifier la cinquième hypothèse. Les domaines qui organisent la répartition du musical par la presse combinent bien caractéristiques sonores et caractéristiques non sonores.

## 5. Les cinq nébuleuses

Comme le montre la présentation des treize domaines musicaux, certains sont fort voisins tandis que d'autres sont très distincts. En somme, s'il est vrai que les énoncés descriptifs se regroupent en fonction des magazines dont ils sont issus, il est également possible, à une échelle plus large, de les rattacher à des ensembles de plusieurs magazines : les domaines eux-mêmes se regroupent entre eux, ce qui constitue une deuxième organisation - superposée à la première - du corpus des énoncés descriptifs. Ces regroupements de domaines constituent bien sûr des ensembles musicaux plus larges, aux frontières encore plus floues que les domaines eux-mêmes. Aussi les appellerons-nous "nébuleuses" musicales. Quelles sont les nébuleuses en présence dans le corpus ?

Nous en dénombrons cinq. Celle qui regroupe le plus de magazines est celle du rock avec *Best*, *Rock sound*, *Rock & folk*, *Hard force* et *Hard rock magazine*. Au sein de cette première nébuleuse, *Hard force* et *Hard rock magazine* se détachent car ils sont très proches l'un de l'autre. Viennent ensuite deux nébuleuses de trois magazines chacune : celle de la musique savante, avec *Le Monde de la musique*, *Diapason-Harmonie* et *Opéra international*, elle aussi scindée en deux par l'écart assez accusé entre *Opéra international* et les deux autres magazines. La nébuleuse du jazz compte trois magazines également, *Jazz hot*, *Jazz magazine* et *Jazzman*. Enfin deux magazines apparaissent comme suffisamment isolés des autres pour constituer chacun une nébuleuse : celle de la chanson avec *Chorus* et celle de la techno avec *UP*.

L'énumération de ces nébuleuses soulève quelques questions : d'une part, pourquoi démontrer aussi longuement l'existence de cinq entités musicales aussi notoires que celles-ci ? Il n'était peut-être pas non plus indispensable de faire un tel détour pour aboutir à l'idée que *Jazzman*, *Jazz hot* et *Jazz magazine* sont des magazines de jazz, *Rock & folk*, *Rock sound*, *Best*, *Hard force* et *Hard magazine* des magazines de rock et ainsi de suite. De plus, la démarche apparaît finalement bien peu sûre, puisqu'elle aboutit à l'omission d'un courant aussi important que le rap. Enfin, le découpage proposé est apparemment assez arbitraire, puisqu'à l'intérieur des nébuleuses nous découpons encore des sous-groupes : pourquoi ne pas considérer ces sous-groupes comme des nébuleuses à part entière ?

En réalité, la première objection ne tient pas compte de la nature véritable du résultat obtenu : que le jazz, la musique savante, la techno et les autres nébuleuses existent n'a en effet nul besoin d'être démontré. Mais ce qui importe, en revanche, c'est que nous ayons précisé la nature de ces nébuleuses, en montrant qu'elles comportent à la fois une extension et une compréhension (sur lesquelles nous avons désormais un certain nombre d'informations), et qu'elles sont hybrides - sonores et non sonores : au terme de cette enquête sur les énoncés décrivant la musique, nous pouvons donc dire que le jazz, le rock, la musique savante, la chanson et la techno sont, tout au moins dans la presse musicale, donnés comme des entités dotées des ces multiples facettes, et nous pouvons même livrer pour chacune d'elles un aperçu synthétique de la façon dont elle est construite.

De même, si nous nous étions bornée à montrer que *Jazzman* est un magazine consacré au jazz, ou *Best* un journal consacré au rock, il aurait été absurde d'étirer aussi longuement la démonstration. Mais notre résultat est tout autre : il consiste à pouvoir affirmer que les magazines d'une même nébuleuse tendent à décrire la musique tous à peu près de la même façon. Il devient indéniable alors - mais seulement alors - que les descriptions de musique ne dépendent pas uniquement du magazine où l'on les rencontre mais aussi de la nébuleuse musicale à laquelle elles se rapportent. Cela constitue la vérification de l'une des hypothèses formulées plus haut - les descriptions de musique varient en fonction de l'appartenance musicale revendiquée par le magazine<sup>1020</sup> - et confirme le rôle important joué par la presse musicale dans le déploiement de ce que nous pourrions appeler une cartographie des productions musicales.

Cependant, si cela est vrai, comment expliquer l'absence du rap parmi les nébuleuses ? En réalité, le rap aurait figuré parmi celles-ci si un numéro de *L'Affiche* était paru en janvier 1993. Son absence est donc moins significative d'une carence de l'analyse que d'une carence du corpus sur lequel celle-ci a porté. Et la lacune se réparerait aisément en analysant un numéro de *L'Affiche* ultérieur, opération qui serait facilitée par les informations acquises ici sur les autres nébuleuses : car le travail à faire ne serait plus de montrer l'existence, la cohérence et la nature des nébuleuses, mais seulement d'en décrire une de plus, en employant la méthode déjà utilisée et en comparant la nouvelle nébuleuse à celles qui sont déjà descriptibles avec le présent corpus<sup>1021</sup>.

Quant au découpage en cinq nébuleuses parfois scindées en deux, il nous paraît être celui qui rend le mieux compte des degrés de ressemblance et de différence entre les divers magazines : ainsi, *Hard rock magazine* a un domaine plus voisin de *Best* que de *Chorus* ou du *Monde de la musique*, ce qui nous paraissait important à signaler en les plaçant tous les deux au sein d'une même nébuleuse, malgré les distinctions que nous avons pu établir entre leurs domaines respectifs. Le découpage choisi ici paraîtra assez justifié à l'énumération synthétique de chacune des cinq nébuleuses avec ses principaux développements : pour chacune d'elles, il est possible maintenant de

---

<sup>1020</sup>*Cf. supra*, p. 312. C'est la deuxième des hypothèses.

<sup>1021</sup>*L'Affiche* ne sera pas totalement écarté de cette étude : comme annoncé dans le chapitre 8 (*cf. supra*, p. 249), nous mènerons en effet une réflexion sur des articles de ce magazine (ainsi que de *Coda* et des *Inrockuptibles*), lorsque l'enquête "énoncés décrivant la musique" aura été menée à son terme.

donner en quelques phrases les artistes et les courants qui sont au centre de son extension, ainsi que les aspects sonores et non sonores qui constituent son armature.

Pour la nébuleuse rock, dont le courant principal est en bonne logique le rock lui-même, le musicien de référence est Jimi Hendrix, l'instrument emblématique la guitare ; pour les traits non sonores, le caractère privilégié est soit l'agressivité (*Best, Hard force, Hard rock magazine*) - appelons cette partie de la nébuleuse rock "agressif" - soit au contraire la douceur (*Rock & folk, Rock sound*) - cette seconde partie pouvant être nommée rock "modéré". La nébuleuse de la musique savante tend (sans excès) à se référer à la symphonie et à Mozart ; elle met au premier plan le respect des règles, mais aussi les traits non sonores de l'émotion, de l'énergie et de la douceur. La nébuleuse du jazz favorise Thelonious Monk et, pour les courants, blues, *be-bop* et *funk* ; ses traits caractéristiques sont, quant au sonore, les cuivres et le *swing*, quant au non sonore, la douceur, l'émotion et la gaieté. La nébuleuse de la chanson, centrée sur la figure de Gainsbourg, prend le rock comme point de repère stylistique privilégié, les instruments qu'elle met le plus en avant sont les cuivres et la guitare<sup>1022</sup> et les principales caractéristiques non sonores y sont la douceur et la gaieté. La nébuleuse de la techno, enfin, se réfère bel et bien au courant techno et mentionne deux fois Massive Attack ; électronique et informatisée, elle privilégie claviers et échantillons<sup>1023</sup> ; musique de danse, elle donne une place de choix au *groove*<sup>1024</sup> et à la pulsation ; enfin elle se dote d'une idéologie du calme et de la douceur<sup>1025</sup>.

---

<sup>1022</sup>Les notations concernant les cuivres sont plus nombreuses que pour la guitare (21 mentions contre 19), mais issues de moins d'articles (12 contre 17).

<sup>1023</sup>Appelés "*samples*" en anglais, les échantillons sont de brefs extraits musicaux ordinairement prélevés dans des disques préexistants ; ils sont ensuite manipulés en vue de la composition d'un morceau nouveau (par répétition, superposition, etc.) au moyen d'un équipement informatique comportant échantillonneur et séquenceur.

<sup>1024</sup>"*Groove*" signifie "sillon" en anglais, mais désigne en musique les plus gros sillons d'un disque, ceux qui produisent des vibrations sonores à forte proportion de graves. Par extension du sens, les sons graves étant censés pousser à la danse, le "*groove*" d'une musique désigne à la fois la puissance de ses graves et sa capacité à faire danser.

<sup>1025</sup>Cette synthèse est résumée en un tableau : cf. schéma n° 2.

Schéma n° 2.  
Les nébuleuses musicales : contenu

L'existence de ces cinq nébuleuses, discernables dans le corpus étudié, permet d'affirmer que la presse, à travers eux, opère bien une répartition raisonnée des productions musicales dont elle traite. Rappelons que l'hypothèse générale de ce travail est la suivante : la presse opère un classement de la musique qui se fait à partir de critères sociaux et de critères musicaux. Celle-ci se trouve maintenant en partie validée. Car nous pouvons dire que la presse opère moins un classement qu'une répartition approximative ; et que cette répartition intègre effectivement des traits sonores. La partie de l'hypothèse qui reste maintenant en suspens est donc l'affirmation selon laquelle des critères sociaux seraient également à l'oeuvre. Bien sûr, nous avons pu repérer l'implication de traits non sonores dans l'édification des nébuleuses par la presse musicale : la répartition n'obéit donc pas à la seule observation du matériau sonore. Rien ne permet encore, cependant, de parler ici de "critères sociaux", et cela reste à éclaircir.

Mais avant d'en venir à ce point de la recherche, il convient de souligner une caractéristique des nébuleuses que nous n'avions pas prévue et qui nous paraît importante : elles sont elles-mêmes liées les unes aux autres par un ensemble de ressemblances limitées. A travers ressemblances et divergences, il est possible de répartir les cinq nébuleuses en fonction de leur proximité plus ou moins grandes aux autres nébuleuses, d'en établir ce que l'on peut voir comme une géographie.

## 6. Les deux pôles de l'espace musical

Il est aisé de remarquer que, parmi les nébuleuses telles qu'elles viennent d'être résumées, presque toutes accordent une place centrale au trait non sonore de la douceur : la seule exception est l'ensemble de *Best*, *Hard force* et *Hard rock magazine*, c'est-à-dire la première partie de la nébuleuse du rock . Seul ce groupe de magazines fait prévaloir le trait non sonore diamétralement opposé à la douceur, celui de l'agressivité. Dès lors, nous pouvons considérer cet ensemble comme un point qui s'oppose nettement à tous les autres. Quant aux nébuleuses construites autour de l'idée de douceur, elles ne constituent pas un ensemble homogène mais nous paraissent être dominées par la nébuleuse de la musique savante.

Deux constats conduisent à une telle interprétation : d'une part, nous avons rencontré de manière récurrente les emprunts faits, dans d'autres nébuleuses, au vocabulaire musicologique, associé par le fait à l'étude de la musique savante. Ces emprunts peuvent être vus comme une démarche plus ou moins consciente érigeant en une référence incontestable ce vocabulaire et la musique qui lui est associée. D'autre part, un procédé voisin se rencontre dans les rhèmes comparatifs restreints : la plupart des magazines citent au détour de l'une ou l'autre de leurs descriptions un compositeur que l'usage situe dans le répertoire savant. Là encore, ces emprunts peuvent être lus comme un hommage à des artistes reconnus, dont la haute autorité augmentera la valeur du texte où leur nom apparaît, et le prestige de la musique où s'entend leur influence. Cet effet d'hommage est accentué par un fait essentiel : la démarche n'est pas réciproque et les trois magazines de la nébuleuse de la musique savante n'emploient jamais les termes descriptifs relevant des autres nébuleuses (on n'y parle ni de *riffs*, ni de *groove*, ni de *sample*), ni le nom des musiciens que ces autres nébuleuses vénèrent ou citent (Serge Gainsbourg, Jimi Hendrix ou l'un quelconque de ceux qui apparaissent parmi les rhèmes comparatifs restreints). Il est donc tentant de considérer la nébuleuse de la musique savante comme un pôle dominant dans l'ensemble des nébuleuses.

Peut-être même est-ce là l'explication du fait que l'extension musicale, soit si peu indiquée dans les trois magazines qui relèvent de cette nébuleuse, *Diapason-Harmonie*, *Le Monde de la musique* et *Opéra international* : employer fort rarement des rhèmes comparatifs, qu'ils soient larges ou restreints, ne revient-il pas à établir une espèce d'orgueilleuse autonomie (les pièces décrites n'ont pas à être rapportées à d'autres), une connivence d'initié (le lecteur n'a pas besoin d'indication pour savoir à quoi ressemble l'oeuvre décrite, sa culture lui fournissant les informations nécessaires) et à construire ainsi l'idée d'une musique incomparable (au sens strict), avec l'arrogance de ce qui n'a pas à être dit, de ce qui "va sans dire" ? Le repli autarcique de la nébuleuse en question serait alors fierté de citadelle et volonté de préserver le mystère de vérités trop précieuses pour être divulguées.

Quoi qu'il en soit de cette dernière proposition, il devient possible de considérer l'ensemble des nébuleuses comme une organisation bipolaire, l'un des pôles étant constitué par le rock agressif, l'autre par la musique savante. Autour de ces deux pôles, les autres nébuleuses se répartissent dans

une proximité plus ou moins grande les unes par rapport aux autres. C'est alors une géographie musicale d'un genre nouveau qui peut être tracée. Celle-ci permet de distribuer l'espace qui sépare les deux pôles de la façon suivante : ce qui est le plus proche du pôle rock agressif est d'abord l'autre partie de la nébuleuse du rock, celle du rock modéré, construite par *Rock & folk* et par *Rock sound*. En effet, seule la différence de trait non sonore les sépare. La chanson vient ensuite, puisqu'elle se réfère au rock. Cependant, elle est proche également du jazz par les traits sonores (cuivres) et non sonores (douceur, gaieté). Le jazz lui-même, par l'importance qu'il accorde à l'émotion, mais aussi pour d'autres raisons moins apparentes (références à des compositeurs savants, critique commun - Christian Tarding -, musique parfois vue comme un discours) est assez proche de la musique savante, sans pour autant rompre toute passerelle avec le rock modéré de *Rock & folk* et de *Rock sound*, puisqu'ils ont en commun cuivres (trait sonore) et douceur (trait non sonore). La place de la nébuleuse nommée "techno" reste assez difficile à établir : doit-on, à cause d'une assez grande proximité des traits non sonores favorisés, la placer près du rock modéré ? Faut-il mettre en valeur son originalité pour ce qui concerne tous les autres aspects et la voir comme un îlot isolé ? Il vaut mieux à notre avis ne pas trancher la question ici, dans la mesure où les données concernant cette nébuleuse ont été fournies par l'analyse d'un seul magazine et restent donc encore à confirmer<sup>1026</sup>. A cette imprécision près, l'ensemble de ces résultats peut faire l'objet d'une espèce de cartographie musicale dont le schéma n° 3 tente de donner une idée.

---

<sup>1026</sup>Cette remarque est également vraie pour *Chorus* et la nébuleuse de la chanson. Ses emprunts beaucoup plus nets à des nébuleuses voisines permettent cependant de le situer comme nous l'avons fait.

Schéma n°3. Distribution bipolaire des nébuleuses						
pôle du rock		rock modéré		jazz		pôle de la musique savante
agressivité		douceur		cuivres		émotion
				douceur		énergie
				émotion		douceur
				gaieté		
			chanson			
			rock			
			cuivres			
sauvagerie			gaieté			respect des règles
			douceur			

Cet aspect général de la distribution des nébuleuses nous paraît hautement significatif. En effet, cela remet en question l'idée selon laquelle la musique s'organise dans la France récente en une pluralité d'entités peu hiérarchisées. Ce schéma nous semble au contraire montrer la persistance d'une organisation dichotomique où l'on trouverait, à peu de choses près, une opposition entre musique savante et musique populaire : l'analyse du corpus nous incite donc à infirmer l'une des propositions faites plus haut<sup>1027</sup>. Ce qui nous encourage à interpréter les résultats dans ce sens est la configuration globalement provocatrice du pôle du rock : il prend le contre-pied de celui de la musique savante en ayant pour valeurs ce qui est précisément rejeté dans le pôle opposé : saleté, bruit, maladie, refus de toute règle, diable, destruction guerrière s'opposent aux forces vitales (épanouissement, fécondité) et au goût pour le respect des normes et des règles. Le rock agressif est ainsi constitué en musique à prétentions contestataires et subversives, au sens le plus strict de ce mot : ce qui retourne et renverse l'ordre établi.

## 7. Conclusion

Les cinq nébuleuses que nous avons présentées ne sont pas le jazz, le rock, la chanson, la techno ou la musique savante pris en eux-mêmes ; il ne s'agit pas d'établir ce que sont ces différents

---

<sup>1027</sup>Cf. *supra*, p. 160-161.

types de musique lorsque l'on tente de les penser de façon objective. Ces nébuleuses sont au contraire des constructions subjectives réalisées par les sujets particuliers que sont les magazines musicaux français de janvier 1993. Elles peuvent paraître aberrantes par certains points (pourquoi la musique serait-elle si souvent "douce" ?) et incomplètes par d'autres (les sonorités orchestrales sont très oubliées dans la musique savante, le rôle des sections rythmiques bien effacé dans le jazz ou le rock, les échelles utilisées presque systématiquement absentes de toutes les nébuleuses). Mais c'est précisément par leur dimension subjective et - en un certain sens - faussée que les nébuleuses nous intéressent le plus. Car de cette façon, nous sommes en présence de conceptions musicales très peu valides théoriquement, mais au contraire très prégnantes et agissantes en pratique, ce qui est finalement une autre façon pour elles d'être valides : nous aurions obtenu un résultat inverse en travaillant à une réflexion théorique sur ce qu'est le rock ou le jazz, obtenant au mieux une théorie du rock ou du jazz assez juste mais reçue seulement dans un cercle étroit de personnes. Ce sont donc les limites mêmes de ces nébuleuses, leur façon indéniable d'appliquer aux réalités sonores dont elles traitent un filtre perceptif hautement déformant, qui ont suscité notre curiosité.

A ce premier intérêt, il faut en ajouter un second : cette démarche, qui part du discours contestable d'acteurs trop impliqués pour être rigoureux, ne permet pas seulement d'assigner leur origine et leur limite à ces nébuleuses, mais rend aussi possible de les comparer entre elles. Ainsi peuvent être dégagés des rapports de hiérarchie et d'opposition, comme dans le schéma n° 3. Et, finalement, ce qu'une telle recherche aide à comprendre - alors qu'une construction théorique à partir de la réflexion sur la musique ne l'aurait pas fait - c'est pourquoi il est possible de mettre la musique au pluriel et comment il faut comprendre ce pluriel : il y a "des musiques" comme il y a "des nébuleuses", chacune se rapportant à une conception distincte de ce qu'est "la" musique. Ce qui nous apparaissait comme un non-sens peut ainsi être interprété.

Pour compléter cette recherche telle que nous l'avions définie dans ses premières pages, il reste à prolonger l'interrogation du corpus. En effet, l'hypothèse de départ n'a pas encore été pleinement éprouvée : celle-ci consistait à dire que la presse effectue sur la musique un classement reposant sur des critères à la fois musicaux et sociaux. Au stade où nous en sommes de cette

recherche, il paraît plus juste de dire que la presse effectue une distribution approximative des productions musicales ; et que cette distribution repose sur les liens tissés entre ces pièces musicales et des traits, sonores et non sonores, qui leur sont attribués de façon si récurrente qu'elle en devient lourde de sens.

Il convient maintenant de se demander si une logique sociale intervient dans cette distribution, comme l'envisageait l'hypothèse de départ. Nous avons pu constater qu'une connexion s'établit entre les entités musicales en question et des entités sociales. Mais ce lien n'est pas directement présent dans les énoncés descriptifs : il peut être déduit de l'existence des domaines musicaux et rattache un lectorat à un type de musique par le biais d'un magazine. Cependant, la présente recherche ne permet pas de pousser l'analyse de ce lien, qui demanderait une étude précise sur le lectorat, mais aussi, plus généralement, sur la lecture et l'usage de ces magazines et sur la place qu'ils tiennent dans les pratiques musicales françaises. En tout état de cause, une telle association entre un lectorat et un domaine musical ne peut être assimilée à un "critère de classement", ni même, puisque nous avons modifié la formulation initiale de notre hypothèse, à un principe social à l'oeuvre dans la distribution différenciée des productions musicales. Ce sont de tels principes qu'ils nous faut rechercher maintenant. Pour cela, il convient d'explorer l'association du musical et du social dans la presse, ce qui sera le propos du prochain chapitre : il tentera de trouver - au sein d'articles étudiés, cette fois, dans leur ensemble - l'association de caractéristiques sociales à des pièces musicales. Ainsi pourrions-nous compléter la validation de l'hypothèse générale de notre recherche.

Ce dernier développement sera pour nous l'occasion de sortir du cadre strict de la description de musique en janvier 1993, d'intégrer les importants magazines jusqu'ici laissés de côté (*Les Inrockuptibles*, *Coda*, *L'Affiche*), de travailler sur des articles entiers et d'élargir nos investigations à l'ensemble de l'année.

# **Chapitre 18**

## **Le traitement des caractéristiques sociales**

La presse musicale, en opérant la distribution différenciée des productions musicales que nous avons tenté ici de mettre au jour, fait-elle entrer en ligne de compte certaines caractéristiques sociales attachées à ces pièces ? Telle est la question qu'il nous faut poser maintenant. Pour cela, il convient d'explorer l'association du musical et du social dans la presse et de la chercher au sein d'articles étudiés, cette fois, dans leur ensemble, en laissant désormais de côté l'association de traits sonores et non sonores généraux, qui a été étudiée précédemment.

Nous nous appuyerons cependant sur les résultats acquis, selon lesquels les domaines et les nébuleuses musicales sont hybrides. Il a en outre été établi que pour construire ces entités hybrides la presse utilise l'association par amalgame, panachage et cooccurrences insistantes entre des traits musicaux et d'autres qui ne le sont pas, au sein des descriptions de musique. La question qui se pose est alors la suivante : des procédés similaires permettent-ils dans ces magazines d'associer aux traits musicaux des traits sociaux ? Si la réponse est affirmative, il est possible de dire que les domaines et les nébuleuses revêtent une dimension sociale. La question posée au départ trouvera ainsi sa réponse : elle consistait à demander si la presse musicale opérait un classement de la musique à partir de critères non seulement musicaux, mais aussi sociaux. Bien qu'il ne soit plus possible à l'issue de ce travail de parler de "classement" ni de "critère" (il ne s'agit pas de règles de classement mais d'associations procédant par sous-entendu et ambiguïté ménagés), l'on pourra alors admettre la proposition sous la forme suivante : la presse musicale construit des domaines et des nébuleuses à caractère hybride, musical et social à la fois.

Pour examiner la présence de facteurs sociaux dans la distribution musicale effectuée par la presse, nous allons considérer cette fois non pas les seules descriptions de musique, mais des articles pris dans leur entier ; non pas les seuls magazines existants en janvier et entièrement consacrés à la musique, mais ceux que ces restrictions du corpus avaient exclus, c'est-à-dire *Les Inrockuptibles*, *Coda* et *L'Affiche*. Or la lecture de ces magazines pour l'ensemble de l'année 1993 permet un double constat. D'une part les procédés descriptifs observés dans l'enquête sur les "énoncés décrivant la musique" sont également présents ici et d'autre part il se produit, en dehors de ces énoncés descriptifs proprement dits, une récurrence insistante de certains référents : ce sont des

lieux, des faits économiques et des institutions. Il est vrai que ces référents sont moins directement rattachés à la musique que les rhèmes descriptifs dont il a été question jusqu'ici, parce qu'ils échappent au cadre strict de la description de musique telle que nous l'avons définie dans cette étude. Cependant, en étudiant la façon dont ces référents sont présentés dans les articles, il s'avère qu'ils s'articulent étroitement aux rhèmes descriptifs proprement dits et qu'ils forment eux aussi un ensemble de caractéristiques associées, quoique de façon plus indirecte, à la musique : ils constituent, en quelque sorte, des rhèmes élargis et contribuent ainsi à asseoir les descriptions de musique sur une base plus générale. Cela peut être analysé plus précisément à travers quelques exemples.

### 1. Memphis : une ville-musique

L'*interview* d'Al Green par Serge Kaganski, publiée dans le numéro de décembre 1993 des *Inrockuptibles*<sup>1028</sup> servira de point de départ pour montrer comment un article de presse musicale peut conférer une dimension sociologique à sa caractérisation du sonore.

Dans cet article, la ville de Memphis tient un rôle très important, tout d'abord du simple point de vue matériel. Le nom de la ville revient en effet en plusieurs endroits du texte, cette récurrence<sup>1029</sup> lui conférant déjà une importance indéniable. Or ces endroits ont eux-mêmes un certain poids. Il s'agit du début, une première fois dès le surtitre\* ("Prince de la soul [...] Al Green avait disparu [...], devenu révérend de l'église baptiste de Memphis"<sup>1030</sup>), puis de la tête du texte proprement dit, qui s'ouvre sur une description de la ville par le journaliste :

"Memphis ressemble à toutes ces villes moyennes du centre de l'Amérique [...]. Memphis, Nashville, Saint Louis, Louisville et les autres, même combat perdu [...]. Un lambeau vivace du Memphis des belles années, c'est le samedi soir à l'hôtel Peabody [...]. Et puis, Memphis abrite toujours quelques-uns de ses fils prodigues du rhythm'n'blues."<sup>1031</sup>

---

<sup>1028</sup>KAGANSKI, Serge, "Fou chantant", *Les Inrockuptibles*, n° 51, décembre 1993, p. 36-43. Le texte de cet article est reproduit en annexe. L'*interview* a été réalisée à l'occasion de la sortie d'un nouvel album d'Al Green, intitulé *Don't look back*.

<sup>1029</sup>Le mot "Memphis" apparaît dix-neuf fois en tout dans l'article.

<sup>1030</sup>KAGANSKI, Serge, *op. cit.*, p. 36.

<sup>1031</sup>*Ibid.*

Le nom apparaît encore plusieurs fois au moment où l'artiste évoque l'assassinat de Martin Luther King<sup>1032</sup> ; cela entraîne une description de la vie qu'Al Green mène et aime à Memphis, troisième occasion de nommer la ville à plusieurs reprises<sup>1033</sup>. Enfin quelques considérations sur le lien entre certains musiciens, leur son et leur ville produit une quatrième et dernière série d'occurrences rapprochées<sup>1034</sup>. Or, par la façon dont ce nom de ville est distribué en certains endroits du déroulement de l'*interview* et réparti entre les deux interlocuteurs, il joue en quelque sorte comme une charnière. En effet, il se situe en des articulations de l'ensemble : le début par exemple, puisqu'ainsi Memphis ouvre l'article et sert de point de départ à son déroulement. Mais les autres passages sont eux aussi des points névralgiques : c'est le cas quand le journaliste essaie de faire coïncider son interlocuteur, Al Green, avec la vie politique des années soixante aux Etats-Unis en évoquant le Civil Rights Movement, mené par Martin Luther King, qui fut précisément assassiné à Memphis. Cette tentative du journaliste échoue en quelque sorte, puisque le chanteur n'a pas assisté à cet événement, et dénie même, de façon générale, toute implication politique à cette époque :

"[S. K.]<sup>1035</sup> Vous avez grandi dans les années 60, une décennie très importante pour les Noirs américains [...]. La politique comptait-elle beaucoup dans votre vie ?

[A. G.] Non, pas vraiment. Bien sûr j'étais perturbé par tous les événements politiques qui se sont produits en 68 [...]. Je traversais Memphis en route vers Nashville la nuit même de l'assassinat de Martin Luther King à Memphis [...]. Et nous avons continué notre chemin sans rien savoir."<sup>1036</sup>

Cependant, c'est bien une certaine forme d'implication politique qui conduit Al Green, tout de suite après le passage cité, à mentionner Memphis encore une fois. Il établit qu'il aime Memphis parce qu'elle reste la ville de ses débuts, bien qu'il ait par le passé subi dans cette ville la ségrégation raciale :

"[A. G.] Dans les années 60, je n'étais ni riche ni célèbre, alors oui, j'ai connu le racisme au quotidien et le racisme étatique, surtout en vivant dans le Sud. Mais je suis attaché au Sud, à Memphis. Quand je suis devenu célèbre, certaines personnes ont voulu que je déménage à New York ou Los Angeles

---

<sup>1032</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>1033</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>1034</sup>*Ibid.*, p. 40.

<sup>1035</sup>Ici et dans les citations ultérieures de l'*interview*, nous précisons entre crochets par des initiales l'identité du locuteur cité : le journaliste (S. K. pour Serge Kaganski) ou l'artiste (A. G. pour Al Green).

<sup>1036</sup>KAGANSKI, Serge, *op. cit.*, p. 38-39.

[...]. Pourquoi aurais-je quitté ma bonne petite ville de Memphis ? Ici j'ai rencontré Willie<sup>1037</sup>, son studio est là..."<sup>1038</sup>

L'identification entre le chanteur et la ville, qui avait échoué deux répliques plus haut, se réalise donc ici et, pour la suite du texte, il sera admis par les deux interlocuteurs qu'Al Green et Memphis sont bel et bien étroitement associés. En cela, ces deux passages du dialogue constituent, dans leur enchaînement, un point capital du texte, comme l'était déjà, bien évidemment, le début. Memphis apparaît donc dans les moments importants de l'échange entre les deux interlocuteurs.

Cela est également le cas pour la dernière série d'occurrences : là, il s'agit encore d'associer Memphis, non plus à la personne de l'artiste, puisque cela est désormais acquis, mais à son album le plus récent, *Don't look back*, celui qui motive en réalité l'*interview*. Ce lien est établi par les interlocuteurs en plusieurs étapes : tout d'abord, le journaliste demande à Al Green de décrire "le son Hi - le label de Mitchell - notamment par rapport à Stax ou Motown"<sup>1039</sup>. Il nomme ainsi clairement ce dont il va être question dans les quelques répliques à venir : le "son"<sup>1040</sup>. L'artiste commence alors par établir que le son d'un label\* est lié à sa situation géographique, en citant l'exemple de Motown, qui perdit - à son avis - ses caractéristiques sonores en se déplaçant de Detroit à Los Angeles :

"[A. G.] Motown avait un son spécifique quand ils étaient à Detroit. Après, en déménageant à Los Angeles, Motown a perdu sa spécificité [...]. Le parfum Motown s'est dissous dans le style de vie californien."<sup>1041</sup>

Une fois établi - ou plutôt suggéré - ce principe d'identité entre un lieu et un son, il faut l'appliquer au cas du chanteur, c'est-à-dire au cas de Memphis, puisque l'association entre l'un et

---

<sup>1037</sup>Willie Mitchell est le producteur avec lequel Al Green a enregistré les albums qui ont fait, puis entretenu, sa célébrité.

<sup>1038</sup>KAGANSKI, Serge, *op. cit.*, p. 39.

<sup>1039</sup>*Ibid.*, p. 40. Stax et Motown sont respectivement un label\* et une maison de disques extrêmement célèbres, en particulier à cause de leur activité dans les années soixante : Stax, à Memphis, fut "le label qui représenta la grande tradition de la soul du sud" (BOUCHEY, Philippe, *Le Guide du rock*, Paris, Syros, 1989, p. 76) et produisit Otis Redding, Sam and Dave, Isaac Hayes, entre autres. Tamla Motown, à Detroit, fut la firme "qui tint pendant toutes les années soixante le rôle de phare de la production noire" (*ibid.*, p. 72) ; durant cette période, elle produisit par exemple les Supremes, Marvin Gaye, Stevie Wonder, les Temptations et les Jackson 5.

<sup>1040</sup>Notons que ce terme, dans un tel contexte, ne désigne pas seulement le timbre recherché par un label ou par un producteur pour leurs enregistrements, mais un ensemble de traits stylistiques beaucoup plus complexe. Olivier Julien a proposé récemment une réflexion approfondie sur cette question (*cf.* JULIEN, Olivier, *Le Son Beatles*, thèse, Université de Paris IV, 1998).

<sup>1041</sup>KAGANSKI, Serge, *op. cit.*, p. 40.

l'autre a été effectuée plus haut. C'est pourquoi la question suivante unit les deux labels\* de Memphis (Stax et Hi), union que la réponse d'Al Green confirme, bien qu'en la nuancant :

"[S. K.] Votre son et votre situation géographique étaient plus proches de Stax que de Motown. Existait-il une grande rivalité locale entre Hi et Stax, comme une affaire de suprématie locale ?  
[A. G.] Stax avait un son merveilleux. Il y avait une rivalité certaine entre nous, mais ce n'était pas de la concurrence. Entre Stax et nous [c'est-à-dire le label\* Hi], c'était plutôt l'unité, l'alliance du son et de l'esprit de Memphis."<sup>1042</sup>

Il ne reste plus alors qu'à franchir la dernière étape de l'identification entre le nouvel album et Memphis, en affirmant que le son enregistré est bien le son caractéristique de Memphis. Telle est la fonction de l'échange suivant. Le journaliste mentionne - pour la première fois depuis le surtitre\* - le nouvel album, incitant ainsi le chanteur à le commenter :

"[S. K.] Votre nouvel album, *Don't look back*, n'est ni le musée Grévin, ni une tentative outrageusement moderniste."<sup>1043</sup>

A cette incitation, Al Green répond par Memphis, pourrait-on dire, puisque il insiste sur l'appartenance des musiciens de l'album à cette ville et sur l'importance de ce fait pour le son obtenu :

"[A. G.] L'album est produit par [...] d'excellents producteurs qui savent manier les moyens digitaux modernes. Pour contrebalancer, il y a bien sûr ma voix, mais aussi les Memphis Horns, la fameuse section de cuivres de Memphis que nous avons fait venir à New York [...]. Du coup, ce disque est rugueux à souhait, on ne peut pas faire plus Memphis que ça ! Il a beau avoir été enregistré à New York et Londres, il sonne Beale Street comme pas deux [...]"<sup>1044</sup>

On le voit, l'identification entre Memphis et les sons enregistrés sur l'album est complète ("on ne peut pas faire plus Memphis"). Cette identification est même trop fondamentale pour que l'on se permette d'en douter : alors que Motown avait perdu son son dans le déménagement à Los Angeles, les musiciens enregistrés ici ont au contraire résisté victorieusement - selon Al Green - au même type d'épreuve, et la spécificité musicale de Memphis a pu survivre dans les studios de New York et de Londres. A travers ces étapes successives, l'artiste a donc réussi à faire le lien entre la ville et son nouvel album : le résultat général est atteint, dans l'assimilation revendiquée entre Memphis, Al

---

<sup>1042</sup>*Ibid.*

<sup>1043</sup>*Ibid.*

<sup>1044</sup>*Ibid.*

Green et *Don't look back*. Cette triple équivalence est étayée par le journaliste quand il note le sourire du chanteur à la fin de la dernière phrase citée : "*sourire fier*"<sup>1045</sup>.

Le nom de la ville ne réapparaît plus dans la suite de l'*interview* : il a été un mot de passe pour caractériser l'album nouveau, en servant à la fois d'ouverture et d'élément déterminant l'artiste et le son. Il a donc permis, en intervenant à des moments essentiels de l'entretien, de faire progresser l'article vers son but principal (décrire le récent album d'Al Green sur un mode laudatif), mais il a aussi été le pivot nécessaire pour accorder les discours des deux interlocuteurs, comme le montrent les difficultés rencontrées pour associer le nom d'Al Green à celui de Memphis - le lien n'étant pas celui que proposait d'abord le journaliste autour de la personne de Martin Luther King. Memphis joue donc un rôle capital pour comprendre l'article : une fois d'accord sur le fait qu'Al Green est bien Memphis, que Memphis est bien un son, enfin qu'elle est le son même que l'on retrouve sur l'album *Don't look back*, le nom de la ville ne reviendra plus, quoique l'*interview* se développe encore sur deux pages et demie.

Mais il faut remarquer que cette ville de Memphis n'est pas donnée dans sa pure dimension physique, comme un simple lieu concret situé en un point déterminé de la planète. La mention de la ville, au contraire, s'entrelace avec toutes sortes d'autres considérations, qui méritent attention. Tout d'abord, Memphis est ici rapportée à une chronologie, construite en deux périodes contrastée : "un passé en or"<sup>1046</sup>, "le Memphis des belles années" - qui correspond aux "années 60" - s'opposent ainsi à "un présent en ferraille". On le voit, cette chronologie introduit en fait une problématique de la richesse et de la pauvreté, qui sont celles de la ville ("l'hôtel Peabody, palace rococo" faisant pendant au studio de Willie Mitchell, "une baraque sombre et vétuste"), mais aussi celles de ses habitants (la "bourgeoisie" des banlieues et les "couples quadragénaires sapés comme des nababs" de l'hôtel Peabody s'opposant aux "pauvres" habitant dans le "vieux centre ville"). A ce contraste s'en ajoutent deux autres qui l'étoffent sans cependant le recouper exactement : entre les Noirs et les Blancs, d'une part, entre ceux qui transgressent les règles et ceux qui les respectent, d'autre part.

---

<sup>1045</sup>*Ibid.*

<sup>1046</sup>Toutes les expressions citées entre guillemets dans le présent paragraphe sont tirées du début de l'*interview*, *ibid.*, p. 36.

Ainsi sont mentionnées la "bourgeoisie noire" qui fréquente l'hôtel Peabody, la "jeunesse noire" qui peuple la rue animée de Beale Street, ou la "rue à ne pas mettre un Blanc dehors" où se trouve le studio de Willie Mitchell. Quant à l'idée de transgression ou de respect des règles, on la trouve dans le double portrait d'une bourgeoisie qui taille ses pelouses et "[brandit] l'élégance vestimentaire [...] comme un passeport" et du producteur Willie Mitchell, qui, dans son studio placé dans un "quartier 'brutal'" fait montre d'une "élégance voyou" ; "prince de trottoir", "milord l'arsouille", il "serait peut-être devenu gangster ou mac" s'il n'avait été musicien.

Memphis désigne donc non seulement un lieu géographique mais encore un ensemble de personnes, avec les rapports économiques et sociaux qui l'organisent. Ce n'est pas seulement la dimension physique de la ville qui est prise en compte, mais tout ce qui, en elle, relève des interactions humaines, sociales, telles du moins que le journaliste se les figure et veut les présenter à son lecteur.

Or cette détermination que l'on pourrait dire "humaine" de la ville (au sens où la ville est prise comme une ensemble d'êtres humains) est précisément ce qui facilite l'association, que nous avons notée comme étant l'un des objectifs de l'*interview*, entre Memphis et l'album *Don't look back*. C'est par ce biais, en effet, que le texte passe aisément de l'évocation physique de la ville à celle du chanteur : ainsi, les diverses oppositions que nous venons de signaler sont le cadre dans lequel le journaliste place Willie Mitchell, au moyen de la formule de transition "et puis, Memphis abrite toujours quelques-uns de ses fils prodiges du rhythm'n'blues"<sup>1047</sup>, dans laquelle Memphis reste bien un groupe d'êtres humains (elle a des "fils"), dotés ou non de richesses (certains de ces "fils" sont "prodiges"). Puis l'évocation de Willie Mitchell, le "voyou"<sup>1048</sup> potentiel, permet de passer à celle d'Al Green, les deux individus étant pris dans une relation à la fois de symbiose ("évoquer Al Green sans mentionner Willie Mitchell, ce serait parler de Morrissey sans Johnny Marr, d'Abbott sans Costello, de Frédéric Dard sans Antonio"<sup>1049</sup>) et de contraste, car Al Green incarne, par ses

---

<sup>1047</sup>*Ibid.*

<sup>1048</sup>*Ibid.*

<sup>1049</sup>*Ibid.*

activités religieuses, un aspect du respect des règles - ces mêmes règles que Willie Mitchell semble toujours, on l'a vu, capable de transgresser :

"D'ailleurs, [Al Green] est devenu curé. Al Green et son éternel sourire Colgate, Al Green et son message oecuménique, Al Green et son église, Al Green qui condamne les rappers grossiers : le bon nègre idéal, l'anti-Shaft."<sup>1050</sup>

Selon le journaliste, Willie Mitchell fait donc partie intégrante de la réussite musicale d'Al Green, mais, à travers le producteur, ce que le texte fait entrer en résonance avec le chanteur c'est aussi "la rue" ("Mitchell [...] grâce auquel Al Green restait en contact avec la rue"<sup>1051</sup>) et les quartiers pauvres de Memphis, dont il a traité plus haut et qui abritent le studio.

En d'autres endroits également, l'article présente ces procédés qui permettent de coulisser de Memphis à ses habitants, à Al Green et à son album, faisant de ces quelques éléments les maillons d'une même chaîne logique. Cela se produit en particulier quand Al Green lui-même - cette concaténation de thèmes n'est donc pas propre au journaliste - lie la ville (en tant que lieu physique) à lui-même ("je suis attaché [...] à Memphis"<sup>1052</sup>), à son producteur ("ici, j'ai rencontré Willie"<sup>1053</sup>) et aux habitants :

"[A. G.] J'aime Memphis, son environnement, je m'y sens bien. Plus généralement, j'aime le Sud, parce que c'est une région cool, laid-back, le rythme de vie y est relax. Si on voulait, là maintenant, on pourrait sortir sur la pelouse et continuer cette conversation devant un pique-nique. Tout ça sans se faire ennuyer par les passants [...]. L'autre jour à l'épicerie, un type m'a dit 'Hey Al, si t'as pas assez de monnaie sur toi, je peux t'en prêter !' Cool. C'est grâce à ce type de rapports avec les gens que j'aime Memphis. Pourquoi irais-je dans une grande ville agressive ?"<sup>1054</sup>

Nous retrouvons bien dans ces propos tous les éléments que l'introduction de l'*interview* visait déjà à rattacher les uns aux autres : lieu, hommes, artiste, producteur et même son, puisque c'est bien au son de Memphis - formule qui a un sens très réel pour lui - que le chanteur aboutit en fin de compte :

"[A. G.] C'est une ville magique pour la musique. Elvis a commencé ici, Otis Redding, Aretha Franklin, Sam and Dave, les Rolling Stones et beaucoup d'autres y ont enregistré. Ici, la musique a

---

<sup>1050</sup>*Ibid.*

<sup>1051</sup>*Ibid.*

<sup>1052</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>1053</sup>*Ibid.*

<sup>1054</sup>*Ibid.*

toujours été rugueuse, basique, terrienne, sans fioritures : Memphis, c'est la musique du coeur et des tripes."<sup>1055</sup>

De façon incontestable, ici, dans la bouche du chanteur, Memphis est bien une façon de nommer de la musique : "Memphis, c'est la musique du coeur et des tripes". En somme, le texte construit pour nous, dans les deux discours accordés (non sans négociations, on l'a vu) du journaliste et de l'artiste, une entité à la fois musicale et géographique qui est Memphis, une "ville-musique". De la sorte, un lien subreptice mais indéfectible est établi entre les deux extrêmes de cette chaîne d'éléments, à savoir l'album (objet sonore) et la ville (entité spatiale).

C'est pourquoi il nous semble que cette *interview* peut être vue comme une espèce de rhème élargi, par un procédé de panachage étendu à l'ensemble du texte. En effet le panachage, tel que nous l'avons repéré au sein des énoncés décrivant la musique, consiste à associer dans un même rhème descriptif des lexèmes renvoyant à des référents de différents types rhématiques (sonore et non sonore, extensif et compréhensif, etc.). Ici, l'on peut considérer que l'article, dans son entier, est une description à plus grande échelle, dont le thème est le nouvel album d'Al Green. L'*interview* équivaut alors à un rhème global se rapportant à ce thème. Au sein de ce rhème, on rencontre effectivement des éléments sonores et des éléments non sonores, comme dans les cas de panachage. Cela tient en grande partie à un fait essentiel : les descriptions de musique proprement dites s'articulent intimement sur ce rhème au sens plus large qu'est l'article pris dans son ensemble.

Cette soudure, très importante, entre énoncés descriptifs ponctuels et données générales de l'article se produit au moment, très bref<sup>1056</sup>, où les deux interlocuteurs en viennent à décrire plus précisément l'album. Le premier énoncé descriptif - cette formule est à comprendre ici comme dans l'enquête "énoncés décrivant la musique" - est produit par le journaliste dans l'extrait déjà cité :

"[S. K.] Votre nouvel album, *Don't look back*, n'est ni le musée Grévin, ni une tentative outrageusement moderniste."

Cet énoncé est compréhensible même hors contexte, mais placé là où il l'est, il se précise de ce qui a déjà été dit. En effet, il fait référence à deux temps distincts, le passé - puisque les figures en cire du "musée Grévin" essaient de recréer des choses révolues et de donner l'illusion d'un retour

---

<sup>1055</sup>*Ibid.*

<sup>1056</sup>Il s'agit de quelques lignes dans un ensemble de six pages de texte à peine illustrées.

dans le passé - et le présent, avec le mot "moderne". Or cette opposition figurait déjà dans l'introduction, avec l'âge d'or disparu des années soixante et le présent difficile et médiocre. Quand donc elle revient à propos de l'album, le lecteur comprend que le passé dont il est question avec les mots "musée Grévin" correspond aux années soixante, et même, précisément, à ces années soixante telles qu'elles se sont déroulées à Memphis, et auxquelles il a été abondamment fait référence, à propos de Martin Luther King, de la ségrégation, du label\* Stax ou de l'adolescence d'Al Green, entre autres. De même, le "moderne" se colore de la nuance péjorative qui lui a été donnée à travers l'introduction. Ainsi donc, la description de musique effectuée par le journaliste est à replacer dans la perspective d'autres phrases déjà écrites, qui n'appartiennent pas à la "description de musique" proprement dite mais qui pourtant donnent à celle-ci un sens plus précis et étoffé de données multiples. La teneur de la description, quand elle est enfin livrée après plusieurs pages de texte, est redevable à ce qui est dit en dehors d'elle, de sorte que, à l'inverse, ce qui n'est pas descriptif au sens strict semble bien, en dernière analyse remplir malgré tout en partie une fonction descriptive. La chose est encore plus évidente avec les quelques énoncés descriptifs proposés immédiatement après par Al Green ("ce disque est rugueux à souhait, on ne peut pas faire plus Memphis que ça ! [...] il sonne Beale Street comme pas deux [...]..."<sup>1057</sup>) : car ces phrases ne seraient tout simplement pas compréhensibles si l'article n'avait déjà donné au lecteur une idée de ce qu'il lui faut entendre par "Memphis", par la musique propre à cette ville, et, tout simplement, n'avait pas situé Beale Street comme celle de ses rues où l'on peut écouter de la musique<sup>1058</sup>. L'article peut donc bien être assimilé à une seule et vaste unité descriptive dont la ville de Memphis est un élément crucial, un point de départ et un résumé : au sein de cet article, les énoncés descriptifs au sens strict sont en relation étroite avec l'ensemble des autres énoncés.

Or ce panachage global a le même effet que les panachages plus restreints observés dans le cadre des descriptions de musique : il établit une équivalence et une unité - sans démonstration rationnelle mais par la seule force de la juxtaposition insistante - là où se rencontre du disparate (en

---

<sup>1057</sup>KAGANSKI, Serge, *op. cit.*, p. 40.

<sup>1058</sup>Dans la description de la ville qui sert d'introduction à *l'interview*, on peut lire : "Beale Street s'est fait relifter dans les années 60 et si l'endroit reste chaud et bordé de clubs, ce sont les touristes et une jeunesse noire plus rap que jazz qui se partagent les trottoirs" (*ibid.*, p. 36).

particulier, du sonore et du non sonore). Une schématisation assez fidèle de l'*interview* consisterait à dire que le nouvel album d'Al Green (le son) équivaut à Memphis (le lieu). Cette proposition est une entorse à la rigueur logique d'autant plus apparente ici que l'ajustage entre les éléments du panachage n'est pas spontanément opéré par le musicien interrogé, qui récite certaines idées du journaliste. Par exemple, les frontières que celui-ci place entre hommes blancs et hommes noirs, ainsi qu'entre musique blanche et musique noire se heurtent à plusieurs reprises aux résistances du musicien. En premier lieu parce que les goûts musicaux d'Al Green l'ont d'abord porté vers la *country music*, ce qui fait l'objet d'une discussion :

"[A. G.] Un jour mes parents ont acheté une télévision et nous avons pu voir les retransmissions des shows du Grand Ole Opry [...] <sup>1059</sup>. Là j'ai commencé à *ressentir* la musique, à comprendre vraiment ce que c'était [...].

[S. K.] Votre famille écoutait le Grand Ole Opry. C'est pour le moins inattendu.

[A. G.] Au Grand Ole Opry, il y avait bien sûr de la country, mais aussi du gospel [...]. Mais la plupart des premiers artistes que j'ai entendus étaient blancs, parce que les Blancs étaient majoritaires dans les shows de l'Opry. Pendant mon adolescence [...] j'étais un fan absolu d'Elvis [...].

[S. K.] Elvis est connu pour avoir fait découvrir la musique noire à la majorité blanche. Était-il courant qu'un gosse noir grandisse au son d'Elvis ?

[A. G.] Je me berçais de toutes ses ballades [...]."<sup>1060</sup>

Al Green ne considère donc pas que la musique faite par Elvis Presley (blanc) soit en dehors de ses intérêts musicaux, par le seul fait que lui-même est noir. Il semble que la distinction entre musique blanche et musique noire soit érigée en barrière bien plus par le journaliste que par le chanteur. Or, de façon intéressante, la séparation entre Blancs et Noirs est une préoccupation du journaliste qui apparaît à plusieurs reprises dans l'*interview* et qui se heurte presque toujours à une divergence de vues de la part d'Al Green. Quand Serge Kaganski évoque le Civil Rights Movement, Al Green répond avec une certaine indifférence. Il ne parle d'ailleurs pas tant des divers mouvements de la revendication noire américaine que des "événements politiques qui se sont produits en 68"<sup>1061</sup>, ce qui inclut l'assassinat de Robert Kennedy, comme le précise immédiatement dans une parenthèse le journaliste. Un peu plus loin encore, celui-ci marque sa surprise en insistant :

"[S. K.][...] Tout de même, vous ne pouviez pas rester indifférent à la mort de Luther King ?"<sup>1062</sup>

<sup>1059</sup>Ici le journaliste précise entre parenthèses et en italiques qu'il s'agit du "temple de la country à Nashville".

<sup>1060</sup>KAGANSKI, Serge, *op. cit.*, p. 38.

<sup>1061</sup>*Ibid.*

<sup>1062</sup>*Ibid.*, p. 39.

Mais, encore une fois, bien qu'Al Green réponde par l'affirmative, il refuse la frontière implicite entre Blancs et Noirs que trace son interlocuteur :

"[A. G.] Ce fut un grand choc. Tous ces assassinats m'ont marqué. Celui de Luther King, mais aussi ceux de John Kennedy, de son frère Bob."<sup>1063</sup>

Les associations d'éléments effectuées à travers l'article ne vont donc pas d'elles-mêmes : la preuve en est que certaines de celles qui sont tentées - ici entre les Noirs et la musique *soul*, à l'exclusion de la musique *country* - sont récusées au sein même du dialogue.

Par conséquent, le texte dans son ensemble semble s'acharner à lier, et même à ligoter (puisque l'opération comporte de l'insistance et une part de contrainte) l'album d'Al Green avec la ville de Memphis. Il construit la fiction d'un album qui est aussi une ville, d'un "album-Memphis", si l'on admet que ce néologisme indique l'équivalence, irrationnelle mais insistante, qui est posée - et imposée - entre les deux termes, entre le son et le lieu. La ville de Memphis peut être appelée le "point de fuite" rhématique du thème sonore donné. Le point de fuite en effet est celui où se rejoignent, dans une représentation plane, deux lignes qui dans la réalité sont parallèles, c'est-à-dire qui, par définition, ne se rejoignent jamais. Memphis est bien dans le cas présent le nom où se concilient, dans un texte qui vise à représenter une certaine réalité musicale, deux dimensions que la réalité ne saurait conjoindre et qui sont le son et l'espace. De plus, le point de fuite est ainsi nommé parce qu'il est celui vers lequel tout le tableau semble se diriger et converger, ou à partir duquel, dans un mouvement inverse, il paraît s'épanouir en corolle. Or c'est aussi ce qui se produit ici, Memphis jouant le rôle de point d'intersection à partir duquel sont construits les différents éléments de l'article, l'artiste et sa vie, l'album et ses interprètes ainsi que les oppositions essentielles entre riches et pauvres, Blancs et Noirs, passé et présent. Memphis est donc le point de fuite de l'article parce qu'il combine, en un seul élément fondamental dans la construction de l'ensemble, des dimensions *a priori* faites pour ne jamais se croiser.

Cela se produit-il ailleurs dans le corpus ? Y a-t-il d'autres exemples où les divers thèmes descriptifs (sonores et non sonores, extensifs et compréhensifs) prennent sens en partie par la présence d'autres énoncés, non descriptifs et qui accentuent l'association entre des réalités sonores et

---

<sup>1063</sup>*Ibid.*

des lieux ? De tels exemples sont abondants. Une *interview* de Khaled dans *Rock sound*<sup>1064</sup> présente ainsi un cas intéressant de rapprochement entre des données spatiales et des données sonores. En effet, elle est centrée sur le *raï*, dont Khaled constitue la figure emblématique (cette première équivalence, implicite dans l'article, est mise en évidence par le titre). De façon insistante au cours de l'*interview*, le *raï* est caractérisé à la fois par des traits sonores et par son espace de diffusion. Or non seulement, entre le début et la fin de l'article, qui retrace chronologiquement la carrière de Khaled, le son du *raï* évolue, non seulement l'espace de sa diffusion s'accroît, mais le rythme de ce double parcours est scandé par les mêmes étapes, de sorte que pour un espace de diffusion donné il existe également un son défini, comme si l'un impliquait et engendrait l'autre, et que les deux étaient indissociables. Nous trouvons ainsi un premier lieu, originel, qui est Oran, avec ses mariages où se joue le *raï* :

"[K]<sup>1065</sup> Le *raï* était à l'origine une musique de bergers, de paysans, on en entendait dans les fêtes, dans les mariages, les lieux publics."<sup>1066</sup>

A la première étape de sa carrière, Khaled joue donc dans les mariages à Oran, sa ville natale (point que l'*interview* ne manque pas de souligner dès les premières lignes). L'instrument qu'il utilise alors pour jouer ce type de musique est l'accordéon :

"[K] J'ai été repéré par quelqu'un dans un mariage. A l'époque, je jouais du banjo et vers minuit, je prenais l'accordéon et je faisais du *raï*."<sup>1067</sup>

Dans une deuxième étape, le *raï* - toujours incarné, dans cet article, par Khaled, comme s'ils ne faisaient qu'un - se répand dans l'ensemble de l'Algérie, à commencer par Alger, la capitale :

"[K] C'est d'ailleurs très étrange parce que cette musique *raï* existe depuis très longtemps et ne s'est révélée que très récemment à l'ensemble du public algérien. En 1980, je commence à tourner en Algérie, notamment à Alger dans les boîtes et c'est là que je fais connaître la musique oranaise."<sup>1068</sup>

---

<sup>1064</sup>BONGARCON, Yves, "Khaled. Raïled", *Rock sound*, n° 3, janvier-février 1993, p. 30-32. Cette *interview* est reproduite en annexe.

<sup>1065</sup>Dans les citations de l'*interview* de Khaled publiée dans *Rock sound*, [K] signale les interventions de Khaled et [Y. B.] celles du journaliste, Yves Bongarçon.

<sup>1066</sup>BONGARCON, Yves, *op. cit.*, p. 30.

<sup>1067</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>1068</sup>*Ibid.*

Décrivant alors de nouveau le *raï*, Khaled ne mentionne pas du tout les mêmes instruments, ce qui a pour résultat d'accentuer l'impression de changement. La mutation géographique (d'Oran à Alger) se double d'une mutation sonore :

"[K] Martin Meissonnier est venu en Algérie pour voir ce qu'était le raï. [...] je l'ai invité dans un mariage où je devais jouer. Là il a vu le raï en action avec guitares, synthé, basse et il a vu aussi comment je buvais le vin caché dans des bouteilles thermos !" <sup>1069</sup>

A la suite de cette rencontre, le *raï* accomplit un nouveau pas dans la conquête de l'espace géographique, extension qui, là encore, est accompagné d'un changement de son - non plus dû à l'instrumentation mais aux méthodes de production :

"[Y. B.] Et tu débarques à Paris ?  
[K] Oui, le 1er janvier 86 [...]. La France pour moi c'était d'abord la chance de pouvoir travailler professionnellement. C'est-à-dire avoir du temps pour faire des choses. En Algérie, j'enregistrais facilement cinq ou six titres en 24 heures, mixage compris ! (rires). Ici j'ai vraiment appris à travailler. Avec Martin et S. Boutela, on est d'abord allés à Alger faire les maquettes pendant 3 mois puis on a répété, répété puis seulement après on a fait l'album. Je me suis discipliné, je crois. Et puis à Paris, j'ai élargi mes horizons de musicien en rencontrant des gens du monde entier, ça m'a vraiment aidé. Et surtout depuis la France, j'ai pu faire connaître la musique raï au monde entier : l'Europe d'abord, puis le Japon. Ca aurait été impossible sans venir à Paris..." <sup>1070</sup>

L'ultime étape de cette conquête sonore et spatiale est américaine. Les Etats-Unis d'Amérique en constituent le couronnement - tout du moins dans la logique de cet article - et cela parce que, du point de vue sonore, ils offrent des possibilités considérées ici par Khaled comme incontournables et irremplaçables :

"[K] Chez Barclay [le label\* français de Khaled], ils me faisaient confiance pour que je me produise moi-même mais j'ai vite senti que je ne pouvais pas faire tout, tout seul. J'appréciais la marque de confiance mais il me fallait quelqu'un à la production. Et j'avais senti Don Was d'instinct sans le connaître plus que par son travail. Un véritable coup de chance : c'est un fan de raï. Quand Barclay lui a envoyé le fax pour demander ce qu'il en pensait, il a envoyé par retour un billet d'avion pour que j'aie le rencontrer à Los Angeles. J'y suis allé [...]. Et il m'a dit : "Ta musique est parfaite, tu n'as pas besoin de moi [...]" ! J'étais flatté mais je lui ai expliqué qu'il était le seul à pouvoir me donner le son de basse, ce son américain que je voulais pour Khaled. Je lui ai demandé de faire évoluer ma musique. Il a juste dit 'It's ok !' et il s'est mis au travail ! (rires), c'est un génie !" <sup>1071</sup>

Il se produit donc là aussi une association insistante entre sons et lieux. Mais cet exemple présente un autre point commun avec l'*interview* d'Al Green : les lieux y sont donnés dans leur dimension humaine et non pas pour leur seule situation géographique. Ce sont des groupes humains

---

<sup>1069</sup>*Ibid.*

<sup>1070</sup>*Ibid.*

<sup>1071</sup>*Ibid.*, p. 32.

qui sont évoqués à travers des pratiques (mariages, boîtes de nuit), des personnages représentatifs (Martin Meissonnier pour la France, Don Was pour les Etats-Unis d'Amérique), ou un public. Ainsi le Japon fait-il l'objet d'une rapide notation démographique :

"[K] [L'album *Kutché*] a super bien marché au Japon et ça, je me rappelle que ça m'a surpris car il n'y a pas d'arabes, pas de beurs là-bas, c'est donc uniquement sur l'impact de la musique qu'ils ont réagi."<sup>1072</sup>

Les lieux valent donc ici aussi par les hommes qui les font, et la conquête qui est retracée est avant tout celle d'un public, qui s'accroît à chaque étape de ce voyage, comme dans un conte de fée :

"[Y. B.] New York, c'était un rêve ?  
[K] Tu parles ! Mais tu sais, Paris était déjà un rêve pour moi. Depuis que j'ai sept ou huit ans, je m'imagine en star internationale: c'était comme un conte de fée qui se réalisait !"<sup>1073</sup>

La même association entre lieu et son se retrouve dans de nombreux autres cas : pour n'en citer qu'un, tiré de *L'Affiche*, l'article d'Hélène Lee intitulé "Live from Jamaica"<sup>1074</sup> conjoint par exemple Saint Ann's Bay, en Jamaïque, avec la musique *reggae*, et plus précisément avec une chanson de Burning Spear. Elle procède en deux temps, le premier étant - de nouveau à cette place privilégiée qu'est le début de l'article - une description de la baie et des sons que l'on y entend :

"St Ann's Bay, Jamaïque, mi-février. Le ciel est orange et noir, la mer noire et orange, c'est l'heure où les insectes et les grenouilles se mettent à chanter. Au début c'est brouillon, puis ça s'organise : tout un orchestre nocturne avec ses basses, ses solos, ses glissements de rythmes..."<sup>1075</sup>

Ainsi est préparé le second temps de la jonction entre lieu et son, entre ce site jamaïquain et le *reggae*, avec l'évocation d'une chanson précise et, pour resserrer le lien, un rappel explicite de la description de paysage qui vient d'être faite. Les lignes que voici sont en effet immédiatement enchaînées à celles que nous venons de citer :

"On n'a pas besoin de chercher très loin l'origine du reggae : le battement de coeur des rythmes niyabinguis, la respiration de la nuit jamaïquaine. Burning Spear est né tout près d'ici, et c'est sur la plage de St Ann's Bay qu'il chantait 'Jah No Dead' dans le film 'Rockers', accompagné des mêmes grelots de la nuit."<sup>1076</sup>

---

<sup>1072</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>1073</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>1074</sup>LEE, Hélène, "Live from Jamaica", *L'Affiche*, n° 2 nouvelle série, mars 1993, p. 11. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>1075</sup>*Ibid.*

<sup>1076</sup>*Ibid.*

Ce procédé d'association entre lieu et son est répandu à travers tout le corpus. Dès lors, il ne peut plus être indifférent de voir figurer dans un article le nom d'un lieu ou d'une ville. Quelque brève et allusive qu'en soit la mention, connaissant de tels exemples, il faudra toujours la soupçonner d'être là pour tout autre chose qu'un simple repérage spatial. Tout lieu peut avoir pour fonction de caractériser, par des associations subreptices et comme en contrebande, les sons musicaux dont il est question dans l'article. Mais les villes et les lieux ne sont pas les seules réalités non sonores à être ainsi utilisées pour donner du corps aux descriptions d'un thème sonore. Cela se produit également dans d'autres cas.

## 2. La diversité des points de fuite

Les articles présentant ainsi une ou plusieurs données non sonores, qui ne sont pas intégrées aux énoncés décrivant la musique, mais en fonction desquelles, cependant, celles-ci doivent être lues, abondent dans les magazines musicaux du corpus. Nous en donnerons quelques exemples supplémentaires, tirés entre autres des magazines qui n'ont pas fait paraître de numéro en janvier 1993 et n'ont à ce titre pas été pris en compte dans l'enquête portant sur les énoncés décrivant la musique. Mais nous n'entendons pas accumuler de tels exemples : il suffit d'en montrer le mécanisme avec suffisamment de clarté. Car c'est par ce biais que la presse musicale donne aux domaines et aux nébuleuses musicale une dimension sociologique, il est vrai intuitive et sans rigueur.

Dans le troisième numéro de *Coda* figure un article de Vincent Borel qui porte sur un label\* allemand, Harthouse<sup>1077</sup>. S'y trouve d'abord une présentation générale du label\*, puis de l'un de ses dirigeants (Heinz Roth), du club associé au label\* (Omen), enfin des principaux artistes qu'il produit. Or la première partie, celle qui présente Harthouse, offre un parcours intéressant qui part de généralités pour aboutir à la description des deux premiers enregistrements du label\*<sup>1078</sup>. Le sens des énoncés descriptifs ainsi produits nous semble, là encore, s'éclairer si on les replace dans la

---

<sup>1077</sup>BOREL, Vincent, "Harthouse. Frankfurt", *Coda*, n° 3, octobre-novembre 1993, p. 36-37. Le texte de cet article est fourni en annexe.

<sup>1078</sup>*Ibid.*, p. 36. Ces deux enregistrements sont *Metal master* et *My name is Barbarella*.

perspective des généralités du début. Le label\* Harthouse joue donc ici la même fonction de point de fuite que nous avons repérée plus haut à propos de Memphis.

Pour décrire *Metal master*, Vincent Borel écrit :

"Dès le premier maxi paru sur Harthouse : Metal Master (Spectrum), le ton est donné : alliances de riffs de guitares infiniment troublantes, et d'un rythme droit et abyssal : un morceau émotif et terriblement efficace."<sup>1079</sup>

Le propos du journaliste est donc de mettre en évidence une double antithèse : celle qui oppose les guitares ("troublantes") et le rythme ("droit") d'une part, et d'autre part celle qui habite le caractère du morceau à la fois "émotif" et "efficace". En réalité il est probable que les deux couples se superposent et que la description vise à rapprocher le trouble induit par les guitares et l'émotion propre au morceau, de même qu'elle fait un lien entre son efficacité (sans doute du point de vue de la danse) et le rythme "droit et abyssal". Ce sont donc deux familles de caractéristiques qui s'opposent l'une à l'autre sous la plume du journaliste, celle des éléments troublants (les guitares) et celle des éléments dansants (le rythme). *Metal master* nous est ainsi donné comme un disque qui, du point de vue sonore, est paradoxal, parce qu'il combine des qualités qui, d'ordinaire, s'excluent l'une l'autre.

Quant à la description de *My name is Barbarella*, qui suit immédiatement, elle est faite en deux temps. Tout d'abord elle utilise des rhèmes comparatifs larges puisque, selon Vincent Borel, "Sven [Väth y] explore l'ambient, le planant, le hardcore, etc...."<sup>1080</sup>. Mais les lignes qui suivent relèvent également de la description de l'album - même si elles ne constituent pas un énoncé descriptif au sens strict adopté précédemment dans cette étude :

"Avec Barbarella, Harthouse inventa la techno 'good vibes', puissante et festive, toujours en un heureux décalage par rapport aux sons du moment."<sup>1081</sup>

Nous trouvons ici de nouveau une antithèse qui suggère l'idée d'une musique paradoxale : cette fois c'est le "puissant" et le "festif" qui sont conjoints en un même enregistrement. Dans un autre contexte, il n'y aurait pas de raison de penser que ces deux caractéristiques s'opposent l'une à

---

<sup>1079</sup>*Ibid.*

<sup>1080</sup>*Ibid.*

<sup>1081</sup>*Ibid.*

l'autre ; mais comme ces lignes sont écrites juste après celles qui soulignent l'"alliance"<sup>1082</sup> entre l'émotion et l'efficacité, elles suggèrent peut-être au lecteur une opposition de plus, venant faire écho à la première, entre la puissance (qui rappelle l'"efficacité" de l'autre disque) et le festif (qu'il faudrait, pour cette raison, rapprocher de l'émotion).

L'interprétation de ces descriptions ne saurait aller plus loin sans prendre en considération les données générales fournies sur le label\* en début d'article. En revanche, elle devient plus aisée après une analyse de celles-ci : ces données seraient donc une des clés utiles pour comprendre les descriptions, et le nom du label\* auquel elles se rapportent constituerait bien le point de fuite autour duquel s'organise la présentation non seulement de ses activités en général mais des sons musicaux qu'il contribue à produire et à diffuser.

A propos du label\*, le journaliste fournit divers éléments d'information, parmi lesquels se trouvent le lieu de son implantation (Francfort, en Allemagne) et le nom de son fondateur (Sven Väth). Mais trois axes principaux se dégagent de l'ensemble : ce sont le coeur, la force et l'avance, qui sont donnés comme les caractéristiques du label\*. Le mot "coeur", tout d'abord, apparaît dès le sous-titre ("le coeur vivant de la techno"<sup>1083</sup>), ainsi immédiatement et démonstrativement associé au nom du label\*, qui en constitue le titre. Le label\* est donc un "coeur", ce qui évoque à la fois les sentiments et la vie. Cette idée est renforcée par la suite, puisque il est aussi, selon l'auteur, le représentant de la "vigueur créatrice de la 'deutsches tekno'"<sup>1084</sup>, par opposition à la petite mort qui affecte au même moment "une scène techno lobotomisée par le break-beat"<sup>1085</sup> ; et puisque il propose une musique (appelée, elle aussi, "hart house"<sup>1086</sup>) qui "vient physiquement et spirituellement du coeur"<sup>1087</sup>.

Quant à la force, elle caractérise en général la techno allemande du moment, selon le journaliste. Or c'est précisément cette techno allemande qui donnera naissance à la musique "hart

---

<sup>1082</sup>*Ibid.*

<sup>1083</sup>*Ibid.* Il est possible que cette association soit amenée par la ressemblance acoustique entre les mots "hart" ("dur", en allemand) et "heart" ("coeur" en anglais).

<sup>1084</sup>*Ibid.*

<sup>1085</sup>*Ibid.*

<sup>1086</sup>*Ibid.*

<sup>1087</sup>*Ibid.*

house"<sup>1088</sup> et finalement au label\* qu'il nous présente. Aussi trouvons-nous successivement sous sa plume la force comme caractéristique de la "deutsches tekno"<sup>1089</sup> (dans la formule "vigueur créatrice"<sup>1090</sup> déjà citée), puis d'un disque allemand, *Hardfloor*, à propos duquel est développée une image d'émeute :

"Face à une scène techno lobotomisée par le break-beat, Hardfloor relevait soudain, et avec génie, l'oriflamme révolutionnaire de l'acid music, emportée dans les incandescentes volutes de la 303."<sup>1091</sup>

Enfin la force caractérise, par le biais de l'adjectif "puissant" la musique appelée "hart house", issue de cette même scène allemande :

"Accusée de tous les maux esthétiques (dur, dark, déprime, facho), la Germanie a transmué, à Francfort, la techno en un autre concept : 'Hart House', la house puissante [...]."<sup>1092</sup>

Le mot "puissant" vient ici directement du nom de ce courant musical, puisqu'il se veut une traduction de "*hart*". Le lecteur ne peut donc qu'attribuer au "label homonyme"<sup>1093</sup>, Harthouse, objet de l'article, cette force qui vient d'être associée à toutes les entités qui englobent et donnent naissance au label\* : la musique "hart house", le disque *Hardfloor* et la techno allemande dont il est un digne produit. Le label\* apparaît alors comme reposant lui-même sur deux aspirations contradictoires, l'une vers la vie (que symbolise le cœur) l'autre vers une force qui prend parfois la figure de la lutte armée. C'est bien cette espèce de paradoxe esthétique qui est signifié quand Vincent Borel parle de "transmutation" de la techno "en un autre concept"<sup>1094</sup>, c'est-à-dire d'une opération magique, alchimique et bénéfique.

Le troisième axe à travers lequel nous est donné le label\* Harthouse est celui de l'avance. La circonstance décisive et première qui a présidé à la création de Harthouse est en effet, selon Vincent

---

<sup>1088</sup>*Ibid.*

<sup>1089</sup>*Ibid.*

<sup>1090</sup>*Ibid.*

<sup>1091</sup>*Ibid.* "303" désigne probablement ici la TB 303, instrument électronique, à la fois synthétiseur et séquenceur, créant et gérant des lignes de basse : il était conçu pour remplacer un bassiste. Voici ce qu'écrivit Christophe Kihm à propos de cet instrument : "Milieu des années 80, Roland invente la TB 303 pour permettre aux guitaristes jouant dans les bars de s'accompagner d'une ligne de basse. Malheureusement, la TB 303 n'avait pas un son de guitare basse satisfaisant. Echec commercial, revente massive sur le marché de l'occasion. La TB 303 sera l'instrument premier de la house, on adulera sa fonction slide, son séquenceur." ("Evolution n'est pas révolution", *Artpress*, hors série n° 19 (*Techno. Anatomie des cultures électroniques*), 1998, p. 18).

<sup>1092</sup>BOREL, Vincent, *op. cit.*, p. 36.

<sup>1093</sup>*Ibid.*

<sup>1094</sup>*Cf.* les dernières lignes citées : "la Germanie a transmué, à Francfort, la techno en un autre concept" (*ibid.*).

Borel, une avance inhabituelle que la musique allemande a prise récemment sur la musique anglaise. Voici les lignes qui ouvrent l'article :

"C'est un fait si rare dans les annales rave-techno qu'il faudra s'en souvenir : les Anglais auront été en retard de six mois sur la production allemande."<sup>1095</sup>

Or cette idée d'une avance renforce l'impression d'un label\* surprenant et ajoute à l'aspect paradoxal de son esthétique. Et sa place de choix, en tête d'article, lui donne un poids décisif. Avance, coeur et force sont bien les trois axes autour desquels le journaliste construit sa présentation du label\*.

Cela permet de saisir plus complètement le sens des descriptions de musique dont une première analyse a été proposée plus haut. Car l'antithèse entre l'efficacité et l'émotion - présente dans ces descriptions - devient ainsi l'antithèse caractéristique du label\*, celle qui oppose le coeur et la force et fait l'unicité miraculeuse de Harthouse. La mise en relation des descriptions d'enregistrements avec les généralités qui ouvrent l'article permet donc à la fois d'en approfondir et d'en confirmer l'interprétation, alors que les énoncés descriptifs, par eux-mêmes, ne faisaient guère que suggérer l'antithèse. Le troisième axe repéré plus haut, celui de l'avance du label\*, éclaire lui aussi l'un des éléments de description de *My name is Barbarella* : le journaliste, en écrivant qu'"avec Barbarella, Harthouse [est] toujours en un heureux décalage par rapport aux sons du moment"<sup>1096</sup>, renvoie par ces mots aux autres "heureux décalages" dont il a fait état, le décalage chronologique exceptionnel qu'est le retard des Anglais, et l'écart inattendu entre le reste de la techno (trop "dure") et la musique "transmuée" de Francfort, la "hart house".

Il nous paraît donc justifié dans ce cas de parler également de point de fuite, le procédé étant parallèle à celui qui faisait de Memphis l'élément central de l'article de Serge Kaganski analysé plus haut. Ici, c'est le label\* Harthouse, tel qu'il est présenté - et même façonné - dans l'article, qui fournit la clé de l'interprétation des descriptions de musique proposées un peu plus tard : tout y est rapporté à l'idée d'un paradoxe esthétique et historique, le premier opposant émotion et force, le second formulé à travers l'idée d'un décalage dans le temps et dans les habitudes que l'on peut résumer dans

---

<sup>1095</sup>*Ibid.*

<sup>1096</sup>*Ibid.*

la notion d'avance. Harthouse dans cet article est donc à la fois un label\* - donné comme ensemble d'hommes à travers les noms de son fondateur et de ses artistes - et un son, celui qui est décrit à propos des disques mentionnés : en lui convergent et coexistent deux ordres de réalités distincts, faisant de lui un autre type de point de fuite, non plus une musique-ville mais une musique-label\*. C'est pourquoi, de même que les noms de lieux doivent être lus, dans les articles de presse musicale, comme renvoyant aussi à des caractéristiques sonores, il faudra avoir également une lecture double des noms de labels\*, et toujours se demander s'ils ne sont pas là pour désigner, indirectement, une façon de sonner.

Lieux et labels\* ne sont cependant pas les seuls à être, dans la presse musicale, utilisés pour donner aux descriptions de musique une dimension non sonore supplémentaire, extérieure aux énoncés descriptifs proprement dits, mais fondant la cohésion d'un article et orientant, de ce fait, la compréhension de ces descriptions. En réalité, beaucoup d'articles ont à coeur de conjointre ainsi réalités sonores et réalités non sonores, même en dehors du cadre strict des énoncés décrivant la musique. Dans *L'Affiche*, un article<sup>1097</sup> sur le chanteur algérien Lounis Aït-Menguelllet crée de la même façon un lien entre une orchestration inhabituellement austère et les aspirations contestataires d'une partie de la population algérienne. En effet, l'article mentionne de façon récurrente des situations mettant en conflit le chanteur avec le pouvoir (en une opposition qui est résumée par le titre, "lyrics-secousses"). Il s'ouvre par le récit d'une inculpation que le journaliste met immédiatement en rapport avec les activités artistiques de Lounis Aït-Menguelllet :

"Poètes, vos papiers ! C'était en 1986. Les autorités algériennes, constituées de vrais-faux combattants fonctionnarisés, inculpent Lounis Aït-Menguelllet pour détention d'armes... de collection. Le prétexte était ridicule car le pouvoir aurait pu l'arrêter pour port de lyrics prohibés."<sup>1098</sup>

L'affirmation selon laquelle "l'un des plus grands poètes chantants du Maghreb"<sup>1099</sup> "a toujours dérangé les censeurs"<sup>1100</sup> renforce l'impression donnée par cette ouverture : chanteur et

---

<sup>1097</sup>MEZOUANE, Rabah, "Aït-Menguelllet, lyrics-secousses", *L'Affiche*, n° 3 nouvelle série, avril 1993, p. 18. Cet article est reproduit en annexe.

<sup>1098</sup>*Ibid.*

<sup>1099</sup>*Ibid.*

<sup>1100</sup>*Ibid.*

contestation politique sont alors étroitement associés. C'est seulement ensuite que sa musique est décrite, sur le plan sonore, comme novatrice et inattendue :

"[...] Lounis a bousculé l'échiquier musical à la fin des années 60 lorsque, inspiré par le vétéran Taleb Rabah, il commence à se produire, façon minimaliste, avec guitare sèche et derbouka (percu trad), rompant avec la tradition des orchestrations multi-instrumentistes."<sup>1101</sup>

Tout est donc fait pour que cette rupture dans les habitudes sonores soit comprise comme une image de la résistance du chanteur à l'ordre imposé, celui-ci fût-il politique. Pour renforcer encore cette interprétation, la description que nous venons de citer est immédiatement suivie d'une évocation du public de Lounis Aït-Menguellet, évocation qui conjugue elle aussi le goût pour les oeuvres musicales et la propension à la révolte :

"Les premières oeuvres de Lounis trouveront immédiatement leur public, en majorité des jeunes, en proie déjà à un malaise qui ira crescendo et débouchera sur de nombreuses émeutes."<sup>1102</sup>

Le lien est dès lors établi entre les choix d'orchestration faits par le compositeur et sa prise de position politique - l'opposition au pouvoir établi - qui est aussi celle de son public, selon l'auteur de l'article. C'est cette attitude contestataire qui joue ici le rôle de point de fuite en fonction duquel s'organise le texte et se construisent les descriptions de musique ; c'est elle qui permet de combiner le sonore (une orchestration renouvelée) et le non sonore (la lutte pour un changement politique). Notons enfin que, dans ce cas comme précédemment, la dimension non sonore est incarnée par des hommes, les "vrais-faux combattants fonctionnarisés" et les "jeunes, en proie déjà à un malaise qui ira crescendo" donnant une dimension personnelle et concrète au conflit abstrait des idéaux.

Dans d'autres cas, le point de fuite peut être un rapport systématiquement méprisant à l'argent, comme dans l'*interview* de Bill Laswell publiée également dans *L'Affiche*<sup>1103</sup>. Ici, les disques produits par Bill Laswell sont donnés comme la manifestation sonore d'une attitude générale de l'homme : le peu d'importance qu'il accorde à la rentabilité financière de ses activités. Cette idée générale est assez bien résumée par l'une des phrases du chapeau :

---

<sup>1101</sup>*Ibid.*

<sup>1102</sup>*Ibid.*

<sup>1103</sup>O. CHIMINH, "Bill Laswell, master producteur", *L'Affiche*, n° 2 nouvelle série, mars 1993, p. 14-15. Cette *interview* est reproduite en annexe. Le pseudonyme qui sert ici de signature est peut-être un indice des convictions politiques du journaliste, ce qui expliquerait l'orientation de l'article.

"Sa dernière création, c'est le label Axiom qu'il dirige et sur lequel il signe des groupes qui correspondent plus à son idéal qu'aux lois du marché."<sup>1104</sup>

C'est à travers cette opposition initiale entre l'"idéal" et le "marché" que sont faites les diverses mentions d'enregistrements qui émaillent l'*interview*. En voici deux exemples :

"[O. C.]<sup>1105</sup> Sur l'avant-dernier album de votre groupe Material ("Seven Souls"), vous aviez invité l'auteur William S. Burroughs, le rapper Rammellzee et le griot Foday Musa Suso. Était-ce pour vous une démarche ouvertement anti-commerciale ?

[...]

[O. C.] En 1984, vous avez produit "Oh My People", échec commercial signé Last Poets, un album qui aurait dû marquer leur come-back. Était-ce trop tôt ?

[B. L.] Peut-être. Le projet est né suite à ma rencontre avec Jalal, et on l'a fait assez vite. [...] C'était sûrement le mauvais disque au mauvais moment, mais on voulait absolument sortir quelque chose..."<sup>1106</sup>

La conclusion de l'*interview* est dans la droite ligne de ce qui précède :

"[B. L.] Mon truc c'est de bosser le plus possible, avec le plus de gens possibles, des gens que j'estime. Et beaucoup voyager. Et je ne suis pas dans le show business, je n'ai pas de show et je ne fais pas de business. Je fais juste des disques."

La musique produite par Bill Laswell n'est donc, là encore, pas seulement du son : elle est une prise de position contre le souci de rentabilité financière.

Dans les divers exemples analysés jusqu'ici, une chose est constante : les descriptions de musique doivent être complétées par une donnée non sonore qui fonde la cohérence de l'article - ou d'une grande partie de l'article. Que cette donnée soit un lieu, un label\*, ou une instance extra-musicale quelconque ne modifie pas le point essentiel : la musique est donnée dans ces articles comme fondamentalement bivalente, les sons ne valant jamais par leurs seules caractéristiques acoustiques. De plus, les exemples de ce type sont répandus en abondance dans l'ensemble des magazines musicaux, cela incluant les treize magazines dépouillés pour l'enquête "énoncés décrivant la musique". C'est donc à une relecture complète du corpus que nous invite le constat de leur existence. Mais tel n'est pas ici notre propos : car leur seule présence constitue déjà une avancée importante.

---

<sup>1104</sup>*Ibid.*, p. 14.

<sup>1105</sup>Entre les crochets, les abréviations signalent les interventions du journaliste (O. C.) et celles de Bill Laswell (B. L.).

<sup>1106</sup>O. CHIMINH, *op. cit.*, p. 15.

### 3. Conclusion

Des quelques exemples analysés ici, il ressort que les énoncés décrivant la musique qui ont précédemment fait l'objet d'une étude systématique dépendent aussi de leur contexte ; et que la compréhension de ce qu'ils disent sur les pièces musicales décrites peut être complétée et approfondie par la prise en compte des énoncés non descriptifs qui les entourent. Il apparaît aussi, dans le même temps, que cet entourage contextuel est souvent organisé de façon cohérente autour d'une notion fondatrice non sonore ; cette notion - assimilable au "point de fuite" d'un tableau - est à la fois garante de toute la cohésion de l'article, nécessaire à sa logique, et capable de concilier l'inconciliable, puisqu'elle désigne à elle seule du sonore et du non sonore. Or ces résultats apportent une réponse à la question qui nous préoccupe à présent : la presse associe-t-elle des caractéristiques sociales aux pièces musicales dont elle opère la distribution ? De ce fait, les domaines et les nébuleuses qu'elle construit revêtent-ils également une dimension sociale ?

En effet, grâce aux procédés que nous venons d'observer, la musique n'est pas décrite seulement comme objet sonore, mais rapportée à des entités non sonores diverses parmi lesquelles nous avons trouvé des lieux, des instances de diffusion et de vente comme les labels\*, ou encore des rapports à l'argent ou au pouvoir. Il faut aussi souligner que ces entités sont présentées comme des ensembles humains : Memphis est décrite à travers les relations humaines qui s'y jouent, le voyage de Khaled est l'histoire de la conquête d'un auditoire de plus en plus large et divers, le label\* Harthouse est fait des ses deux fondateurs (Sven Våth et Heinz Roth) ainsi que de la "foule compacte, civile et souriante"<sup>1107</sup> qui danse à l'Omen, club associé au label\*, enfin Lounis Aït-Menguellet rencontre par ses orchestrations renouvelées les aspirations contestataires d'un public dit "jeune". Ainsi donc, ce qui vient se combiner aux caractères sonores de la musique décrite, ce sont en réalité non seulement les lieux dont elle est issue et à travers lesquels elle se répand, non seulement la façon dont elle se diffuse et se vend, mais aussi et surtout les personnes qui en font usage (la jouent, la font, l'écoutent) avec leurs déterminations sociales (leur appartenance de classe, voire de race, leurs moeurs, leur âge). Il en résulte que la musique n'est pas envisagée, dans la presse

---

<sup>1107</sup>BOREL, Vincent, *op. cit.*, p. 37.

musicale, comme réalisant un système sonore dans ses rapports à d'autres systèmes sonores (c'est-à-dire d'un point de vue musicologique), mais comme porteuse de relations socialement organisées entre êtres humains. Comme elle est sans cesse associée, par les journalistes, à des rapports entre groupes humains, il est possible de dire que ceux-ci insèrent, dans la description de musique, des problématiques sociologiques ; et qu'à travers les descriptions de musique, c'est toute la construction des domaines et des nébuleuses qui est imprégnée de telles problématiques.

Il faut cependant bien garder à l'esprit les limites de cette association opérée par la presse entre le musical et le social. Elle se fait en effet, nous l'avons dit, par un procédé assimilable à un panachage élargi : il s'agit d'une association que ne vient étayer aucune tentative d'argumentation logique, le raisonnement étant en quelque sorte escamoté au profit d'une pure et simple juxtaposition affirmative. Il n'y a donc pas là de sociologie au sens plein du terme, car il n'y a pas *logos*, discours raisonné. Mais les articles convoquent des questions sociologiques - parfois contre l'accord des artistes, comme le prouve le traitement du rapport entre Blancs et Noirs dans l'*interview* d'Al Green - sans chercher à les poser réellement, encore moins à les résoudre. Il s'agit d'une apparence de sociologie aussi peu fondée en raison que les théories musicales implicites mises en jeu dans les mêmes articles, par l'intermédiaire d'un vocabulaire musical employé pour son "effet par évocation de milieu"<sup>1108</sup>.

Cependant ces problématiques sociologiques plaquées sans ménagement sur des pièces musicales n'en sont pas moins intéressantes, au même titre que les théories musicales injustifiées également mises en jeu par la presse musicale. En effet, il se crée là encore des associations qui, quoique non valides sur le plan théorique, n'en ont pas moins cours : elles deviennent des idées "reçues", c'est-à-dire qu'elles sont acceptées, ou du moins véhiculées et diffusées par la presse même, dont c'est le rôle premier - sans être mises en question. Lorsque la presse construit - de la façon qui a été étudiée ici - une musique-ville ou une musique-label\*, elle opère exactement le même travail que dans les descriptions de musique où elle se sert de rhèmes non sonores à propos de thèmes sonores. C'est un autre des procédés par lesquels elle attribue un certain nombre de

---

<sup>1108</sup>Cf. *supra*, p. 281.

caractères à la musique qu'elle entend dépeindre. Il faut aller plus loin : en réalité, les énoncés descriptifs s'inscrivent dans le cadre de ces constructions qui précisent et approfondissent leur sens, si bien que ces considérations d'apparence sociologique font partie intégrante de la description de musique. A ce titre, chaque énoncé descriptif que nous avons analysé plus haut serait à remettre en rapport avec les remarques non descriptives qui l'ont précédé dans le même article et ont orienté sa lecture. Et la dimension sociologique fictive ainsi introduite par les journalistes étant, sinon omniprésente, du moins très fréquente, elle est donc extrêmement prégnante dans la construction de musique réalisée au fil des articles. Par conséquent, les domaines et les nébuleuses dont nous avons traité ne sont pas seulement des regroupements à la fois sonores et non sonores, extensifs et compréhensifs : il s'y adjoint une perspective sociologique, même si celle-ci est déformante, voire fallacieuse.

Il n'est pas nécessaire dans le cadre de cette étude d'en multiplier les exemples ou d'en analyser le système de manière approfondie. Ce serait là un travail de grande ampleur qui demanderait à être entrepris isolément. Il suffit, pour celui qui nous occupe actuellement, de constater que la dimension sociale est non seulement présente dans les domaines et les nébuleuses, mais qu'elle influence aussi le sens des énoncés descriptifs car, mise en relation avec eux dans le fil des textes, elle éclaire la lecture que l'on peut faire d'eux, comme en les irriguant ou en les innervant : elle enrichit leur signification. Plus rien n'est isolable, potentiellement, de ce qui est non seulement une fiction de la musique, mais une fiction à caractère sociologique. Une fois admis ce principe général, alors il devient possible de l'appliquer au cas par cas : de construire - pour un album, pour un artiste ou pour une oeuvre donnée - l'ensemble des énoncés descriptifs qui, dans la presse musicale, les ont pris pour thème, et de remonter, à partir de là, aux contenus sociologiques fictifs associés à cette entité sonore.

Au terme de ce travail, il est en tout cas possible d'affirmer que la presse musicale étudiée contribue bien à une distribution de la musique en grands groupes ; et que ces groupes - que nous avons appelés "domaines" et "nébuleuses" - sont non pas des styles mais des entités hybrides, en

particulier parce qu'elles sont construites au moyen de caractéristiques mêlées, à la fois sociales et musicales - quoique contestables dans les deux cas.

## **Conclusion**

Au terme de cette étude, il convient de dresser le bilan de ses résultats, de ses apports, de la façon dont l'hypothèse de départ a été validée et des éléments de réponse apportés à la question initiale. Il faut aussi préciser les limites - inévitables - à l'intérieur desquelles ces résultats sont valables. Mais ce qui nous paraît le plus important est de montrer quelles recherches ultérieures se dessinent à partir de ce qui a été fait ici, et dans quelles directions il nous semble possible de poursuivre la démarche que nous avons entreprise dans ces pages. Car à nos yeux, elles constituent moins un tout achevé qu'un point de départ : ce dont nous espérons avoir jeté ici les bases, ce sont des principes utilisables dans le cadre d'une analyse musicale, plus particulièrement en ce qui concerne l'analyse des musiques populaires actuelles. L'exposé de ces principes conclura donc ce travail, d'une façon toute provisoire puisque ceci n'aura finalement été - autant qu'il soit possible de le prévoir - qu'un premier pas vers d'autres recherches.

#### 1. La production d'une taxinomie non scientifique

L'ensemble de cette étude visait à éprouver l'hypothèse suivante : la presse musicale française opère une classification de la musique en s'appuyant sur des critères à la fois musicaux et sociaux. Nous avons dit, au fil de l'analyse, avec quelles restrictions cette proposition se vérifiait : tout d'abord, le terme de "classification" ne convient pas, parce que le produit de cette opération n'est pas un ensemble de classes complémentaires et exclusives. Nous avons donc proposé de parler plutôt de "distribution" de la musique, susceptible d'inexactitudes et de variations, et cependant suffisamment constante pour être repérable à travers un corpus limité de magazines musicaux : c'est une distribution régulée. De plus, il faut aussi écarter le mot de "critère". La presse musicale étudiée ne suit pas une démarche logique consistant à ventiler les pièces musicales en fonction de caractéristiques déterminées et invariables, ce que sous-entendrait ce mot. En revanche, elle construit des ensembles musicaux auxquels elle associe de façon récurrente un certain nombre de traits sonores ou non sonores. Cette récurrence est suffisamment insistante pour être commune à plusieurs journalistes, et même pour transgresser, dans une certaine mesure, les frontières entre magazines. C'est pourquoi nous préférons au mot "critères" les expressions "caractéristiques associées" ou "traits associés". Nous parlerons aussi, pour désigner cette opération, de "liens" établis

entre des faits sonores et des caractères - sonores ou non. Il ressort donc de notre étude que la presse musicale opère une distribution régulée de la musique ; et que ce faisant elle construit des ensembles musicaux dotés de traits associés qui ne sont pas nécessairement des traits sonores. Enfin, la dernière étape de l'analyse permet de dire que ces traits associés revêtent parfois une apparence sociologique ; il serait intéressant d'étudier plus systématiquement l'utilisation qui est faite de ces problématiques sociologiques, de façon à repérer précisément leur usage et à mettre en évidence leur caractère déformant, ainsi que les raisons de cette déformation.

Tel n'est pas le seul apport de l'étude menée ici. Elle permet en effet de répondre à un autre aspect de la question qui la motivait : car ce qu'elle montre n'est pas seulement la nature des regroupements ainsi opérés, mais les procédés au moyen desquels, à travers les articles, ils sont façonnés. Ces associations qui donnent au regroupement l'apparence de la logique sont clairement lisibles, en premier lieu, dans les descriptions de musique, puisque ce que nous avons appelé ainsi est précisément l'association d'un thème à un rhème. C'est là le premier niveau d'association, celui qui est le plus détaillé : chaque rhème récurrent constitue en effet à lui seul une sorte d'étiquette attachée - par sa récurrence même - à un ensemble de plusieurs pièces musicales. Il y a ainsi l'ensemble des musiques décrites comme légères, comme cuivrées, comme raffinées, etc. Le même fait peut être observé pour les rhèmes comparatifs, puisqu'ils permettent de construire l'ensemble des pièces rattachées au rock, à l'expressionnisme, au jazz, ou encore semblables à ce qui a été joué par des artistes notoires - s'édifie ainsi le groupe des pièces stoniennes, dignes de Thelonious Monk ou rappelant l'interprétation de Leonard Bernstein, pour ne prendre que quelques exemples. Mais les regroupements de musique s'effectuent également à des niveaux plus larges, constitués chacun de plusieurs de ces groupes de détail que sont les rhèmes : les magazines constituent ainsi chacun un "domaine" qui est un groupe de rhèmes. A leur tour, ces magazines peuvent être assemblés en groupes de domaines, que nous avons appelés "nébuleuses". Ce sont là trois niveaux distincts d'une même oeuvre de distribution approximative du musical dans des regroupements ayant une extension (floue) et une compréhension (fictive). Le corpus étudié ici, limité au mois de janvier 1993, est ainsi organisé en cinq nébuleuses qui sont le rock, le jazz, la chanson, la musique savante et la techno.

Donc c'est de plusieurs façons à la fois, sur plusieurs échelles, que la presse fait oeuvre taxinomique, si l'on accepte de parler de taxinomie quand il y a flou des frontières et fiction des caractéristiques : nous parlerions volontiers de taxinomie non scientifique. Le résultat de cette taxinomie est la constitution d'entités musicales (de tailles diverses selon l'échelle considérée) qui ne sont pas des styles, mais un hybride de traits sonores et non sonores. L'étude du contexte dans lequel les descriptions de musique sont insérées permet, dans un deuxième temps, de voir que les rhèmes descriptifs s'enrichissent en réalité de données extérieures aux descriptions proprement dites. La presse procède alors à un deuxième type d'associations, plus large : les traits ainsi associés à la musique décrite sont plus étendus, plus complexes, et affinent la compréhension des regroupements de musique. C'est par leur biais que sont infiltrées - sans rigueur ni contrôle réflexif - des problématiques sociologiques qui ont toutes chances d'être fallacieuses, mais n'en sont pas moins omniprésentes. Ainsi la taxinomie non scientifique de la presse musicale produit-elle des entités qui revêtent une dimension musicale (par les rhèmes descriptifs sonores) et une dimension sociale (par le contexte des descriptions). Ces caractéristiques sociales et musicales ne font pas l'objet d'une réflexion mais d'une simple association : elles sont posées comme des données qui ne sont pas remises en question, sauf de manière fugace et sans conséquence, au détour d'une *interview* comme celle d'Al Green, s'il se trouve que les deux interlocuteurs ne s'accordent pas sur leur validité. Elles sont donc sans valeur d'un point de vue théorique. Cependant, le fait même qu'elles soient formulées dans le média qu'est la presse musicale destinée au grand public leur confère une autre valeur : celle d'associations partagées, collectives et qui, à ce titre, doivent retenir l'attention. En réalité, nous croyons même leur connaissance extrêmement utile pour certains types d'analyse musicale. Mais avant d'en venir à ce point, rappelons dans quelles limites les résultats dont nous venons de dresser le bilan sont recevables.

## 2. Le domaine de validité des résultats

A cause des limites du corpus, les résultats obtenus apportent davantage sur le plan de la méthode que sur celui du contenu. La restriction de la période analysée entraîne en effet quelques

conséquences : seul le mois de janvier 1993 a fait l'objet d'une étude systématique. Pour le reste de l'année, il est seulement clair que les mêmes procédés descriptifs existent ; on peut dès lors présumer que leurs effets sont les mêmes, mais cela reste une présomption. Le corpus, limité à un mois et treize magazines, en ce qui concerne le dépouillement systématique, empêche donc la généralisation : les domaines et les nébuleuses dont l'analyse de ce mois a fixé les contours ne sont pas nécessairement valables en un autre moment. Ce qui est probable, en revanche, c'est qu'il y ait à tout moment construction d'entités musicales du même type par la presse musicale, les procédés de cette construction pouvant rester inchangés, même si ce qu'ils construisent évolue. De plus, la construction même qui a pu être décrite à travers ledit corpus demanderait, dans certains de ses aspects, à être vérifiée : pour deux des nébuleuses (le chanson et la techno) un seul magazine était pris en compte (respectivement *Chorus* et *UP*). Cela ne suffit pas, en particulier, à établir un panthéon avec suffisamment de certitude (la prééminence de Gainsbourg pour la chanson, celle de Massive Attack pour la techno) ; les autres aspects de ces nébuleuses seraient également à confronter avec ce qui se produit dans d'autres magazines, à une période où ils sont plus nombreux (par exemple la fin de l'année 1993, où *Coda* paraît, fournirait d'importantes informations concernant la nébuleuse de la techno). Il n'en reste pas moins que le démarche menée dans ce travail est transposable à d'autres corpus : celui qui a été exploré ici, aussi restreint soit-il, présente pourtant de façon indubitable une série de phénomènes dont le fonctionnement peut désormais faire l'objet d'autres enquêtes menées sur d'autres périodes. Car seule la surabondance du matériau à analyser a fait obstacle à une démonstration plus complète : il est possible de combler ces lacunes dans des travaux ultérieurs.

Cependant, une fois éprouvée la réalité des procédés (l'association de traits non sonores et de problématiques sociologiques à des pièces musicales ou à des groupes de pièces) et de leurs conséquences (la distribution de la musique en entités où se mêlent le musical et le social), ce n'est pas l'exhaustivité de l'analyse qui nous paraît la plus urgente à réaliser. Il nous semblerait plus intéressant en effet de mener, sur ces bases, des réflexions au cas par cas, permettant d'affiner la connaissance de l'une ou de l'autre de ces entités hybrides, voire d'une seule pièce musicale et des

traits non sonores qui lui sont ainsi associés. Dans cette perspective, les faits mis ici en évidence devraient permettre d'enrichir l'analyse musicale d'une pièce donnée - et même, à notre sens, ils apporteraient à une telle analyse un indispensable complément. Mais c'est là un point que nous développerons davantage une fois achevée l'énumération critique des résultats obtenus.

Outre les limites dont nous venons de parler, ceux-ci se présentent, sur un point au moins, de façon assez surprenante et contredisent l'une des hypothèses initiales. On pouvait penser que la presse construirait une pluralité musicale, sous la forme d'une coexistence de différents types de musique, chacun prétendant être la véritable musique et ignorant le reste de la production musicale ou du moins proclamant, de façon ou d'autre, sa supériorité. En réalité, il se dégage une conception bien plus homogène que prévu de la musique, en particulier à travers des rhèmes omniprésents (l'originalité, la diversité) et des isotopies dont l'importance est constante, quel que soit le domaine ou la nébuleuse : même si leur hiérarchie présente des variantes significatives, la douceur, la force ou la finition figurent presque systématiquement parmi les mieux représentés des rhèmes non sonores. Du corpus émerge donc, à l'échelle la plus large, une conception presque unitaire de la musique malgré toutes les divergences que nous avons soulignées, conception qui n'est pas sans intérêt, puisqu'elle associe à la musique en général ces diverses propriétés non sonores. Il y a en effet, dans cette insistance sur quelques caractéristiques, une prise de position ici arbitraire - puisqu'elle est affirmée et non montrée : elle occulte d'autres façons possibles de penser la musique, par exemple comme utilisation de lois acoustiques, construction d'un système théorique d'essence mathématique, application de règles de compositions apprises, etc. Qu'est-ce donc que ce visage de la musique qui transparait à travers tous les articles de la presse musicale ? Cette construction est-elle le reflet d'une conception générale dans la France contemporaine ? Ou bien faut-il penser qu'elle est liée aux fins mercantiles de la presse étudiée ? La musique en effet, par ce biais, est présentée dans ce qui la rend le plus propre à une consommation également mercantile et assimilée à une activité purement hédoniste, mise sur le même plan par exemple qu'un aliment - le vocabulaire de la dégustation étant d'ailleurs très présent dans le corpus.

Quoi qu'il en soit de cette alternative, nous tendons à penser que ce discours si homogène n'est pas restreint à la seule presse musicale écrite telle qu'elle a été ici définie ; qu'il se rencontre également en dehors des limites de notre corpus, dans d'autres types de presse, pour d'autres années et dans d'autres médias. De telles affirmations ne sauraient être, dans l'état actuel de nos recherches, que des hypothèses, appuyées sur des exemples ponctuels tels que des propos tenus dans diverses émissions de radio et de télévision, imprimés dans des périodiques d'informations générales ou dans des magazines traitant en partie de musique (par exemple ceux qui informent sur les programmes télévisés ou qui sont destinés aux adolescents). Les liens nombreux existant entre ces différents médias, et la circulation des mêmes journalistes de l'un à l'autre, poussent également à supposer l'identité des conceptions musicales qui y sont proposées. Mais une telle identité reste à établir et doit pour l'instant rester à l'état d'hypothèse. C'est seulement dans le cas où celle-ci serait vérifiée que l'on pourrait voir dans les traits tels que la force, la douceur, l'originalité ou la finition une façon générale de voir la musique.

Il resterait alors à comprendre si cette généralité s'étend à l'ensemble des Français, ou seulement à ceux d'entre eux qui pratiquent le journalisme musical. Nous pensons que la presse joue bien le rôle d'un locuteur exemplaire, c'est-à-dire que ses conceptions sont partagées par le public qu'elle cherche à représenter. Deux arguments viennent à l'appui de cette position. D'une part les journalistes, souvent issus du lectorat, font, dans leurs textes, abstraction de leurs compétences musicales spécifiques - compétences qui n'apparaissent d'ailleurs pas comme indispensables pour exercer cette activité, et qui n'existent donc pas toujours. De ce fait, la presse musicale tendrait bien à refléter les façons de penser du "grand public" - pour reprendre la formule par laquelle elle désigne son lectorat. D'autre part, ces mêmes textes sont utilisés par des instances publiques de diffusion de la musique telles que bibliothèques ou centres de documentations ; la presse musicale est reliée de façon multiple aux autres médias audiovisuels et aux diffuseurs commerciaux que sont les magasins, les tourneurs, les maisons de disques et les labels. C'est pourquoi elle a toute chance de façonner les façons de penser de ce même "grand public" - son lectorat - mais aussi de l'ensemble beaucoup plus large des personnes qui utilisent les diverses instances que nous venons d'énumérer.

Elle fait alors plus que refléter les opinions : elle contribue à les former. Ce sont les deux raisons qui nous poussent à la voir comme porte-parole des Français, et à considérer que ce qui y est écrit représente plus que la façon de penser de ses seuls signataires.

Il n'est cependant pas absolument démontré qu'elle tienne ce rôle de locuteur exemplaire : il y faudrait une étude bien plus systématique de la façon dont la presse musicale est utilisée par ces instances publiques ou privées de diffusion de la musique. Tel n'était pas le propos de notre travail ; et pourtant la question mérite attention, surtout parce que des valeurs telles que l'originalité ou le raffinement, prônées dans toute la presse musicale étudiée ici, sont peut-être des valeurs propres aux journalistes, que ne partagent pas nécessairement les auditeurs. Des cas de divergences entre le succès public de certains artistes et l'accueil que leur font les journalistes musicaux ont été relevés plusieurs fois<sup>1109</sup>. Il y aurait donc là constitution d'un discours journalistique autonome : encore faudrait-il évaluer avec plus de précision le degré de cette autonomie, ce qui relèverait d'autres travaux, spécifiquement sociologiques.

### 3. L'exploitation des résultats : propositions

Malgré les limites que nous venons d'énumérer, l'enquête que nous avons menée ici ouvre deux possibilités. La première est une remise en cause radicale du rôle de la presse musicale ; la seconde a trait à l'analyse musicale, tout particulièrement en ce qui concerne les types de musique aujourd'hui les plus diffusés quantitativement et que, pour cette raison, on appelle souvent "musiques populaires" ou, par un abus de langage encore plus caractérisé, "musiques actuelles".

Tout d'abord la presse musicale joue, à travers les mécanismes qui ont été décrits dans ce travail, un rôle extrêmement contestable. Elle contribue en effet à regrouper la musique en entités

---

<sup>1109</sup>Voici entre autres exemples une remarque de Philippe Bouchev, à propos des années 1970 à 1976 : "Ces années-là [...], la presse spécialisée consacra l'idée d'une culture rock, d'une spécificité de cet art, et si on éreinta nombre de groupes pourtant populaires, et singulièrement Grand Funk Railroad, ce fut au nom des principes esthétiques qu'on tirait des classiques" (BOUCHEY, Philippe, *Le Guide du rock*, Paris, Syros, 1989, p. 157). Jean-Jacques Goldman constitue également un cas, parmi de nombreux autres, de chanteur à succès longtemps confronté à l'hostilité de la presse : "[...] cette voix aiguë, juvénile, qui n'est pas sans rappeler celles d'un Balavoine ou d'un Claude François et qui, paradoxalement, constituera un obstacle pour un autre public, plus 'mature', un public à qui 'on ne la fait pas'. Prémices d'un malentendu durable, aux manifestations parfois très limite, entre 'Goldman-le-chanteur-à-minettes' et une certaine presse 'sérieuse'" (HIDALGO, Fred, "Biographie" [dans le dossier consacré à Jean-Jacques Goldman] *Chorus*, n° 22, janvier-février-mars 1998, p. 94).

doublement trompeuses. Car d'une part ces regroupements ont l'air de catégories, complémentaires et exclusives - telle est la forme qui leur est finalement donnée dans les rubriques de la presse, dans les rayonnages des discothèques ou dans les magasins de disques. De la sorte, la musique se trouve scindée en plusieurs "musiques" (au pluriel). De plus, les types de musique ainsi construits ne correspondent pas, tant s'en faut, aux seules caractéristiques sonores des pièces qu'ils regroupent. Il s'y intègre en réalité des dimensions non sonores multiples, et toute une sociologie fictive s'y loge de surcroît, faisant entrer dans le cadre du musical un ensemble, non remis en question, d'oppositions et de conflits entre riches et pauvres, forts et faibles, Blancs et Noirs, brutes et esthètes, voyous et bourgeois. Les domaines et les nébuleuses qui se construisent à travers les articles ne sont donc ni rigoureux, ni pensés, ni exhaustifs, ni objectifs. Cependant, la presse, et à sa suite tous ceux qu'elle est susceptible d'influencer, organise ses propos sur la musique en fonction de ces entités, absolument comme si leur bien-fondé était incontestable. Ce serait à peine forcer le trait que de taxer la presse musicale de falsification intellectuelle : car elle fait un usage sans retenue de fictions musicologiques et sociologiques. Ces fictions sont passées - si l'on peut dire - en contrebande, dans la mesure où elles ne sont nulle part affirmées, argumentées, ni mises au premier plan, alors que l'analyse montre à quel point elles sont en réalité présentes et organisées.

De cette façon, la presse construit des associations conventionnelles vigoureuses mais arbitraires entre sonore et non sonore. Et puisqu'elle sont arbitraires, il est possible d'en construire d'autres, et d'échapper au mécanisme par lequel celles que nous avons pu identifier - et de nombreuses autres en même temps qu'elles - sont imposées du seul fait de la place particulière occupée par la presse musicale en tant que média destiné au plus grand nombre. Les traits non sonores associés aux domaines et aux nébuleuses, les problématiques sociologiques plaquées sur les productions sonores, constituent autant de barrières qui servent à cloisonner la musique. Non pas qu'il faille à tout prix réduire celle-ci à une pure organisation sonore, c'est-à-dire à sa seule dimension acoustique. Nous ne prétendons pas que l'écoute musicale se limite à l'activité sensorielle. Ce serait nier, de façon simpliste, l'action de filtres perceptifs acquis, en particulier de

modes de perceptions partagés au sein d'un groupe social<sup>1110</sup>. Mais il ne paraît pas impossible qu'une certaine conscience de l'existence de tels filtres soit acquise par chacun, leur action étant dès lors mieux maîtrisée. Cela revient à dire, si l'on suit ce raisonnement jusqu'au bout, que le savoir musical, quel qu'il soit, ne devrait pas être médiatisé par des journalistes - ni même peut-être par des critiques - et à imaginer une société où chacun développe sa propre aptitude à la critique (au sens de Walter Benjamin). C'est d'ailleurs apparemment bien ainsi que l'entend Benjamin lui-même - à la suite de Novalis - puisqu'il identifie, concernant la poésie, critique et "véritable lecteur" :

"Parlant aussi du critique, car c'est bien lui qu'il faut voir dans la remarque suivante sous le 'véritable lecteur', voici comment [Novalis] caractérise la tâche critique : 'Le véritable lecteur doit être l'auteur élargi.'"1111

La deuxième possibilité que la présente recherche nous paraît avoir ouverte est d'ordre musicologique : elle permet de réaliser une analyse musicale à dimension sociologique, parce qu'elle montre comment un signifié social peut se trouver plaqué sur la musique. En effet, les associations arbitraires réalisées par la presse musicale sont également des associations largement partagées et, de ce fait, valides dans la pratique, sinon en théorie, comme nous avons déjà pu le souligner. Elles peuvent donc être utilisées pour prolonger l'analyse du matériau musical, telle qu'elle se pratique en musicologie. En les prenant en compte et en les étudiant, après avoir procédé à l'observation de l'organisation sonore, il est possible de dépasser le stade (indispensable) de la description des faits objectifs et de comprendre certaines des significations dont la pièce analysée est investie. En effet,

---

<sup>1110</sup>Ces questions ont suscité une abondante réflexion dans le domaine sociologique. Pierre Bourdieu prend pour point de départ de sa sociologie du goût le constat qu'il existe des codes nécessaires pour accéder aux oeuvres : "L'oeuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée. La mise en oeuvre consciente ou inconsciente du système de schèmes de perception et d'appréciation plus ou moins explicites qui constitue la culture picturale ou musicale est la condition cachée de cette forme élémentaire de connaissance qu'est la reconnaissance des styles. Le spectateur dépourvu du code spécifique se sent submergé, 'noyé', devant ce qui lui apparaît comme un chaos de sons et de rythmes, de couleurs et de lignes sans rime ni raison. Faute d'avoir appris à adopter la disposition adéquate, il s'en tient à ce que Panofsky appelle les 'propriétés sensibles'" (BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. II). Michael Baxandall consacre entièrement son *Oeil du quattrocento* - auquel Pierre Bourdieu fait d'ailleurs allusion dans les lignes suivantes du même ouvrage - à mettre en évidence les liens entre représentations picturales et pratiques sociales contemporaines : le regard qui est porté sur un tableau dépend étroitement, selon lui, d'habitudes collectives extérieures à l'art (BAXANDALL, Michael, *L'Oeil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985 (*Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford University Press, 1972).

<sup>1111</sup>BENJAMIN, Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986 (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973), p. 110.

les traits et caractéristiques non sonores ainsi attribués à la musique constituent finalement un contenu associé à ses divers aspects sonores, ou encore un signifié constitué conventionnellement, c'est-à-dire arbitrairement et collectivement, autour des pièces musicales. Ce signifié, comme incite à le penser l'analyse de la presse menée jusqu'ici, est, entre autres, social.

La presse peut alors être utilisée au même titre que les éléments paratextuels étudiés par Françoise Escal dans *Aléas de l'oeuvre musicale*<sup>1112</sup>. Elle ressemble en plus d'un point à ces "messages embrayeurs"<sup>1113</sup> dont la fonction est "d'obtenir cette *écoute* aux deux sens du terme"<sup>1114</sup>. Elle aussi "mobilise essentiellement les deux fonctions cognitive et conative du langage verbal : d'information [...] et de persuasion [...]"<sup>1115</sup>. Elle partage avec le paratexte un même objectif : celui de "programmer notre écoute de la réalité sonore, dans une opération de guidage et de renforcement", d'en "fixer le sens" et d'en "énoncer par avance l'interprétation 'correcte', légitime". C'est pourquoi la presse musicale est une précieuse source d'informations pour répondre à une question que l'analyse musicale gagne à se poser : comment les acteurs (musiciens, journalistes, diffuseurs, récepteurs) ont-ils investi la pièce musicale analysée de significations - même si l'on peut continuer à penser que ces significations sont arbitraires, illogiques, irrationnelles, qu'il n'y a qu'une musique et que mettre ce mot au pluriel est une façon spacieuse d'investir les sons d'un enjeu social ? Ainsi la pièce analysée sera-t-elle considérée non pas seulement comme une organisation sonore mais aussi comme reflétant des choix à teneur non musicale. En quelque sorte il s'agit de compléter l'analyse stylistique (si l'on entend par là le rattachement de la pièce analysée à des pratiques et à des techniques musicales existantes) par une analyse socio-stylistique, si l'on nous permet ce dernier néologisme. A travers une telle analyse, le signifié social arbitraire, contestable mais influent,

---

<sup>1112</sup>L'ouvrage est consacré à "cette zone intermédiaire [entre l'oeuvre et ses destinataires que] Gérard Genette [...] appelle, lui, *paratexte*, c'est-à-dire 'titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux..." (ESCAL, Françoise, *Aléas de l'oeuvre musicale*, Paris, Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts, 1996, p. ix).

<sup>1113</sup>*Ibid.*, p. viii.

<sup>1114</sup>*Ibid.*

<sup>1115</sup>*Ibid.*, p. ix.

plaqué par les médias serait relié à des aspects sonores précis, observables selon les méthodes musicologiques en usage.

Une telle démarche demande cependant que les textes de presse ainsi pris en compte exercent une influence vérifiable sur la diffusion de la pièce analysée. Le rôle de ces textes doit donc être examiné pour chaque cas. Le présent travail permet néanmoins de penser que la presse musicale de la deuxième moitié du siècle présente effectivement un contenu pertinent pour l'analyse des pièces qui lui sont contemporaines - quelle que soit la nébuleuse à laquelle elles sont rattachées - et pour l'étude de l'interprétation contemporaine et de la réception contemporaine des pièces produites dans le passé. La connaissance des nébuleuses et de leur contenu (extensif aussi bien que compréhensif, sonore aussi bien que non sonore), et des associations sociologiques les plus couramment pratiquées dans ce média ajoute alors à la compréhension de la musique et de ses enjeux. Il devient possible de rattacher la pièce musicale étudiée à un domaine ou à une nébuleuse, et de la situer au sein de ceux-ci. Au terme d'une telle démarche, une pièce analysée se verrait ainsi attribuer, entre autres caractéristiques, une signification sociale<sup>1116</sup>.

Tel est l'horizon de recherches musicologiques sur lequel nous souhaitons clore, et à la fois ouvrir, le travail qui a été mené ici, en formant le projet de réaliser nous-même ultérieurement des analyses de ce type. Il revient en effet au musicologue d'entrer dans le détail de l'organisation sonore des pièces musicales, puisque pour le faire une formation théorique musicale est nécessaire. Cependant, envisager la musique dans les significations - même arbitraires - qu'elle véhicule nous paraît tout aussi indispensable : les enjeux, et souvent les conflits, qui se jouent dans l'écoute et dans les choix musicaux dépassent largement la simple perception acoustique des sons. La musique, dans

---

<sup>1116</sup>Nous avons déjà tenté une analyse de cette sorte, appliquée à une chanson de Jean-Jacques Goldman, "Je te donne". L'approche musicologique met en évidence, dans cette chanson, une utilisation insistante et progressive du registre aigu des deux chanteurs. Elle permet également de montrer la cohérence formelle de ce choix de composition, mais n'y révèle qu'un procédé musical somme toute banal. En prenant appui, en revanche, sur divers textes publiés dans la presse, il est possible de dégager une interprétation intéressante de cet emploi des aigus : le chanteur et compositeur Jean-Jacques Goldman avait été longtemps et durement stigmatisé dans la presse pour son emploi systématique de la voix de fausset, considérée comme un outil de séduction facile à l'intention des adolescentes. Il finit donc par le revendiquer comme sa marque distinctive et sa façon de ne pas plier face à ce qu'il considérait comme des injonctions de l'ordre moral.

L'analyse que nous venons de résumer a fait l'objet d'une communication dans le cadre du Séminaire Interdisciplinaire Chanson en 1999 (actes à paraître). Ce type de travail est donc réalisable et demande seulement à ce que le corpus de textes utilisés soit judicieusement construit. La presse ne constitue certes pas la seule source possible pour cela. Elle est cependant un ensemble privilégié, comme nous avons tenté de le montrer au fil de ces pages.

sa diversité, suscite en effet des comportements passionnels, souvent partagés, dont nous avons été aussi bien le sujet que le témoin, et cette force de la musique continue à éveiller en nous autant d'admiration et de plaisir que de perplexité et de curiosité intellectuelle.

## Glossaire

**Bio** : abréviation usuelle, dans le journalisme musical, pour "biographie". Texte rédigé par les services de presse des maisons de disque afin de présenter un artiste au moment de la commercialisation de l'un de ses enregistrements. Ce texte est envoyé aux magazines et aux journalistes susceptibles de rédiger un article à propos de l'artiste ou de l'enregistrement. Il constitue de ce fait l'une des sources d'informations les plus répandues dans le journalisme musical.

*Blindfold test* : "*blindfold*" signifie "les yeux bandés" en anglais. Le *blindfold test* est une variante de l'*interview*. Le journaliste interroge son interlocuteur sur un enregistrement qu'il lui fait écouter sans lui dire de quoi il s'agit. Ce peut être un enregistrement auquel celui-ci a participé, ou qu'il connaît par ailleurs ou même qu'il ne connaît pas. Le musicien interrogé est ainsi placé en situation de devinette et ses réponses sont supposées être d'autant plus piquantes et révélatrices (de sa mémoire, de sa culture ou de la façon dont il écoute la musique).

**Brève** : "Information sans titre répondant en un minimum de mots aux questions : *qui ? quoi ? quand ? où ?* et éventuellement aux questions : *comment ? et pourquoi ?*"  
GUERY, Louis, LEBEDEL, Pierre, *Comment créer et animer une publication*, Paris, Presse et formation [éditions du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes], 2/1990, p. 92.

**Chapeau** : court texte rédactionnel résumant un article long. Le chapeau est placé sous le titre et au-dessus de l'article qu'il résume et "coiffe" (d'où son nom). Il est généralement composé dans un corps intermédiaire entre celui du titre et celui du texte.

**Chemin de fer** : plan de chaque numéro établi à l'avance par le secrétaire de rédaction. Il représente chacune des pages avec son contenu (texte, illustrations, emplacements occupés par la publicité).

**Chronique** : ce mot désigne d'ordinaire en journalisme une rubrique régulière attribuée à un même signataire de numéro en numéro et traitant d'un domaine défini : on peut parler de chronique sportive ou de chronique politique. Mais dans la presse musicale des années quatre-vingt-dix, ce mot désigne plus souvent un article bref décrivant et évaluant un enregistrement. Un journaliste pourra dire qu'il a rédigé plusieurs chroniques pour tel ou tel périodique, ou même qu'il a "chroniqué" un enregistrement. Les chroniques - prises dans ce sens - sont généralement regroupées dans la troisième et dernière partie d'un magazine musical.

**Comité de rédaction** : constitué par le directeur de publication, le rédacteur en chef, le secrétaire de rédaction\* et les rédacteurs salariés - ou, quand les effectifs sont importants, les responsables de chaque service - il se réunit régulièrement pour décider du contenu du numéro suivant. Dans la presse musicale étudiée ici, il se réduit généralement à très peu de personnes (puisque les rédacteurs sont presque tous des pigistes) : trois au *Monde de la musique*, cinq à *Jazzman*, par exemple. De ce fait, les réunions du comité peuvent être remplacées par des discussions informelles entre les responsables (*Le Monde de la musique*) ou par des décisions prises par le seul rédacteur en chef (*Rock sound*, *Jazz magazine*).

**Diffusion (ou chiffre de diffusion) :** nombre d'exemplaires effectivement acquis par des lecteurs pour un numéro donné d'un périodique (on distingue diffusion payante et diffusion totale). Les exemplaires restants (tirés mais non diffusés) constituent ce que l'on appelle le "bouillon".

**Echo :** "Petite information de caractère anecdotique, pittoresque, amusant, et rédigée de manière piquante."

GUERY, Louis, LEBEDEL, Pierre, *Comment créer et animer une publication*, Paris, Presse et formation [éditions du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes], 2/1990, p. 93.

**Fanzine :** mot issu de la contraction de "fanatique" et de "magazine". En musique, il désigne un périodique consacré à un seul artiste, réalisé par des "fans" (fanatiques) à l'intention d'autres "fans". De façon plus large, il s'applique aux périodiques musicaux réalisés, imprimés et diffusés hors du cadre de l'édition professionnelle (c'est-à-dire, en général, édités par une association à but non lucratif).

**Guest-list :** "*guest-list*" signifie "liste d'invités" en anglais. Liste des noms de ceux qui ont obtenu d'entrer gratuitement à un concert. Elle est établie par les attachés de presse pour chaque concert : les journalistes s'adressent à eux pour obtenir leur inscription. Les caissiers des salles de concert utilisent la liste pour contrôler l'accès au spectacle.

**Intertitre :** à l'intérieur d'un article (et plus généralement d'un texte quel qu'il soit), titre annonçant l'une de ses parties.

**Label :** maison de disques indépendante assurant la production mais ne disposant pas de réseau de distribution.

**Ours :** série d'informations administratives qu'un périodique est tenu de faire figurer dans chacun de ses numéros et qui prend généralement la forme d'un encadré occupant une colonne.

**Pigiste :** journaliste travaillant de façon occasionnelle pour un périodique. Il est rémunéré au coup par coup en fonction de la quantité de texte qu'il a rédigée. L'unité de décompte est le feuillet, c'est-à-dire 1500 signes (25 lignes de 60 signes). Dans la presse musicale de la deuxième moitié du vingtième siècle, il arrive aussi que ce travail ne soit pas du tout rémunéré.

**Pleine page :** expression qualifiant une illustration qui occupe toute la surface d'une page. De façon courante, on parle de "photo[graphie] pleine page".

**Rédaction (ou équipe de rédaction) :** ensemble des journalistes qui travaillent régulièrement pour un périodique donné, par oppositions aux collaborateurs occasionnels et aux pigistes. Participant aux comités de rédactions, ces personnes ont de ce fait un pouvoir de décision concernant les choix faits pour le périodique.

**Relance :** au sein d'un article, phrase extraite de celui-ci et imprimée en plus gros caractères, ailleurs dans la même page. Attirant l'attention d'un lecteur qui feuilletterait le magazine, elle a pour but de mettre en valeur une phrase censée l'intéresser particulièrement, l'incitant à lire l'article et "relançant" son intérêt.

Secrétaire de rédaction : personne chargée de la mise en forme des numéros d'un périodique. A ce titre, elle exerce de nombreuses responsabilités. Selon Louis Guéry et Pierre Lebedel, "[le secrétaire de rédaction] est le seul avec le rédacteur en chef à avoir une connaissance précise du contenu du journal. [...] Il accorde aux informations la place, la surface, l'importance qu'il estime qu'elles méritent", dans les limites, bien sûr, des décisions prises en comité de rédaction\* : c'est lui qui est chargé d'établir le chemin de fer\* du prochain numéro. Recevant les articles au fur et à mesure de leur rédaction, il les relit et les corrige : à ce stade, "il peut avoir à homogénéiser titres et chapeaux\*". Ainsi, "il contribue au style rédactionnel du titre, prédéfini en comité de rédaction\*." Enfin, il veille au respect du calendrier, également établi en comité de rédaction\*.

Les citations sont tirées de : GUERY, Louis, LEBEDEL, Pierre, *Comment créer et animer une publication*, Paris, Presse et formation [éditions du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes], 2/1990, p. 42.

Surtitre : énoncé bref, complétant le titre et placé au-dessus de lui.

Tirage : nombre d'exemplaires imprimés pour un numéro donné d'un périodique.

Une : première page d'un périodique, où la rédaction cherche à donner une idée séduisante du contenu du numéro. Dans les magazines musicaux, il s'agit de la première page de couverture. A de rares exceptions près, elle présente la photographie pleine page\* en couleurs d'un musicien ou d'un groupe de musiciens, ainsi particulièrement mis en valeur.

## Bibliographie

ABOU, Georges, "Journalistes à R.F.I.", ACCARDO, Alain (dir.), *Journalistes au quotidien. Outils pour une socioanalyse des pratiques journalistiques*, Bordeaux, Editions Le Mascaret, 1995, 260 p.

L'un des trois témoignages que regroupe cet ouvrage qui souligne les dysfonctionnements de l'information générale en France.

ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique*, traduit par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Contrechamps Editions, 1994 (*Einleitung in die Musiksoziologie*, 1/Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962 ; l'édition citée ici est traduite de 2/Reinbek/Hambourg, Rowohlt Verlag, 1968), 240 p.

Cycle de conférences qui constituent un programme théorique pour la sociologie de la musique. La critique est plus particulièrement étudiée dans le neuvième chapitre ("opinion publique, critique", p. 143-158).

ADORNO, Theodor W., *Essai sur Wagner*, traduit par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Editions Gallimard, 1966 (*Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962), 216 p.

L'un des ouvrages où Adorno applique sa conception du contenu idéologique des oeuvres musicales.

ADORNO, Theodor W., *Mahler. Une physionomie musicale*, traduit par Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, Paris, Les Editions de Minuit, 1976 (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1960), 268 p.

Comme dans l'*Essai sur Wagner*, Adorno analyse le contenu idéologique caractérisant selon lui toute oeuvre musicale.

ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Editions Gallimard, 1962 (*Philosophie der neuen Musik*, Köln, Europäische Verlagsanstalt, 1958), 224 p.

La démarche analytique d'Adorno est cette fois appliquée aux oeuvres de Stravinsky et de Schoenberg.

ADR, "Le Monde de la musique monte en gamme", *Cb news*, n° 271, 5 octobre 1992, p. 22.

Rédigé à l'occasion d'un changement de maquette et de la création de *Jazzman*, cet article (signé par de simples initiales) fait également état des conceptions et des ambitions du magazine telles qu'elles sont présentées par son "directeur de la communication".

ALBERT, Pierre, *La Presse*, Paris, Presses Universitaires de France, 9/1991 (1/1968), 126 p.

Ouvrage de la collection Que sais-je ?, combinant des rappels historiques et une vue synchronique de la presse dans le monde entier.

ALBERT, Pierre (dir.), *Lexique de la presse écrite*, Paris, Dalloz, 1989, 207 p.

Définitions concises de termes techniques employés dans les diverses professions rattachées à la presse écrite.

AMMAR, Alain, "La Presse de la musique : y aurait-il trop de chefs d'orchestre ?", *Le Journal de la presse*, n° 51, 9-22 avril 1979, p. 16-18.

Article cherchant à expliquer l'apparition de quatre nouveaux magazines consacrés à la musique à la date de l'article.

AMMAR, Alain, "La Presse du son : piano ma non troppo", *Le Journal de la presse*, n° 48, 26 février-11 mars 1979, p. 26-27.

Ce bilan concerne la situation économique de la presse consacrée aux équipements musicaux électriques.

ARNOULD, Valérie, "Edi-Press, les retrouvailles", *L'Echo de la presse*, n° 191, mai 1991, p. 27-31.

Article sur la presse destinée aux adolescents, écrit à l'occasion du rachat de *Salut !* par Nicolas Darlet.

Association des bibliothécaires français, *Le Métier de bibliothécaire*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 10/1996, 527 p. ; et 9/1991, 447 p.

Ce manuel à propos didactique accorde un rôle important à la presse musicale dans la gestion d'un fonds phonographique (informations discographiques).

ATTALI, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, 304 p.

L'auteur considère que la musique, étant organisation du bruit, permet de comprendre l'ordre qui régit une société et même de prévoir son avenir. Il retrace à travers ce postulat l'histoire de la musique depuis le XIV<sup>ème</sup> siècle : au vingtième siècle, elle est fondée selon lui sur l'avènement de la répétition par le moyen de l'enregistrement.

BALLE, Francis, *Médias et sociétés. Presse, audiovisuel, multimédia, télématique, télécommunications*, Paris, Montchrestien, 7/1994, 785 p.

Somme de connaissances historiques et économiques sur les médias, qui décrit en particulier les difficultés de gestion propres à la presse écrite et développe également la question de la quête et de l'observation de l'audience.

BARDIN, Laurence, *L'Analyse de contenu*, Paris, Presses Universitaires de France, 8/1996 (1/1977), 292 p.

Les approches historique, théorique et pratique de la discipline se conjuguent dans cet ouvrage qui se veut aussi manuel.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, 252 p.

Recueil d'articles où une sémiologie critique est librement appliquée à des systèmes signifiants très divers appartenant au quotidien des Français des années soixante.

BARTHES, Roland, *Système de la Mode*, Paris, Editions du Seuil, 1967, 332 p.

Etude sémiologique et structuraliste du discours sur la mode vestimentaire dans le magazine *Elle*.

BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation*, s. 1., Editions Denoël, 1970, 322 p.

L'abondance que procurent, en apparence, les moyens actuels de production de masse est dénoncée dans cet ouvrage comme une pure illusion : selon l'auteur, l'éventail des biens disponibles permet en réalité de signifier la différence et la domination. Cette abondance se résout donc en un manque. L'application de ces conceptions aux différents styles musicaux, quoique tentante, devrait se fonder sur un type de recherches tout autre que celui qui a été choisi pour la présente thèse.

BAXANDALL, Michael, *L'Oeil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit par Yvette Delsaut, Paris, Editions Gallimard, 1985 (*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1972), 254 p.

Démonstration de la façon dont les pratiques d'un groupe social peuvent influencer la création picturale et des moyens dont nous disposons pour analyser les tableaux en tenant compte de ces influences.

BEAUVALLET, Jean-Daniel, "Michka Assayas", *ibid.*, p. 21.

L'un des brefs portraits de journalistes de rock qui sont publiés dans le dossier "Les Liaisons dangereuses" des *Inrockuptibles* (cf. KAGANSKI, Serge, "Les Liaisons dangereuses", dans cette même bibliographie).

BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988 (1/*Art worlds*, The University of California Press, 1982), 382 p.

Réflexion sociologique qui prend pour point de départ la nécessité de la coopération en art.

BELLANGER, Claude, GODECHOT, Jacques, GUIRAL, Pierre, TERROU, Fernand (dirs.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses Universitaires de France, vol. III, "1871-1940", 1972, 688 p. ; et vol. V, "De 1958 à nos jours", 1976, 550 p.

Somme historique et ouvrage de référence, qui fournit une vue d'ensemble de l'évolution de la presse en France, en particulier pour les bouleversements survenus après la Seconde Guerre mondiale. Il permet également de voir la place négligeable qu'occupent les magazines musicaux au regard des historiens de la presse.

BENJAMIN, Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduit par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986 (*Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973), 188 p.

La théorie de la critique en art telle que Benjamin la reconstitue à partir des écrits des premiers romantiques allemands, en particulier Friedrich Schlegel et Novalis.

BENVENISTE, Emile, "La Forme et le sens dans le langage", *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Paris, Editions Gallimard, 1974, p. 215-238.

Dans cette communication d'abord éditée en 1967, l'auteur développe la distinction qu'il pose entre sémantique et sémiotique.

BLANC-FRANCARD, Patrice, *Musique, musiques, musique*, s. l., Edition° 1, 1994, 192 p.

Anthologie présentant quarante-huit disques recommandés par l'auteur - journaliste musical en particulier à la radio et à la télévision - où l'on peut voir un prolongement du rôle à la fois didactique et consultatif souvent attribué au journalisme musical.

BONZOM, Marie-Christine, "Le Noir, la femme et le sudiste", in MIGNON, Patrick, HENNION, Antoine (dirs.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 65-74.

A travers un ensemble d'articles tirés de magazines français consacrés au rock, l'auteur montre comment émergent des images dépréciées ou non de certains groupes sociaux.

BOQUE, Joël, *Sémiologie de la presse magazine jazz en France*. Jazz hot, Jazzman, Jazz magazine, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, 115 p.

Ce travail universitaire contient d'intéressantes notations sur la présentation visuelle de chacun des trois magazines.

BOUCHEY, Philippe, *Le Guide du rock*, Paris, Syros, 1989, 258 p.

Les différents courants qui ont marqué l'évolution du rock sont présentés de façon chronologique mais synthétique.

Chaque chapitre de présentation réflexive est complété par de nombreuses notices biographiques et discographiques, sélectives et concises. Un double index rend l'ouvrage utilisable à la façon d'un dictionnaire.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, 670 p.

L'auteur s'attache à montrer que le goût est la résultante de facteurs sociaux. Les goûts musicaux sont dans cet ouvrage intégrés à tout l'ensemble des pratiques culturelles, au sens le plus large (incluant par exemple les opinions politiques ou les pratiques alimentaires).

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, 486 p.

Selon l'auteur, la production des oeuvres d'art est fonction d'enjeux internes au champ artistique, eux-mêmes pris dans une relation complexe avec d'autres champs sociaux. Les courants esthétiques sont donc des stratégies adaptées à la logique du champ.

BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Editions de Minuit, 1980, 268 p.

Recueil d'extraits de publications antérieures où sont présentés les principaux axes de la pensée de l'auteur.

BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, suivi de *L'Emprise du journalisme*, Paris, Liber - Raisons d'agir, 1996, 96 p.

Critique sociologique du fonctionnement contemporain de la télévision et du journalisme.

BRANCHU, Marc, "La Presse rock en manque d'idoles", *Décisions medias*, n° 85, décembre 1996-janvier 1997, p. 28.

Note les récents changements dans les trois plus célèbres des magazines consacrés au rock (*Rock & folk*, *Best*, *Les Inrockuptibles*).

BRAULT, Christine, "Presse musicale grand public. A chacun sa chapelle", *L'Echo de la presse*, supplément mensuel n° 4, décembre 1989-janvier 1990, p. 43-48.

L'article traite successivement de la situation de la "presse rock", de la "presse jazz", de la "presse de musique classique" et de *Paroles et musique*.

BRILLET, Frédéric, "Presse du son. Le volume monte", *Le Journal des médias*, n° 26, 8 janvier 1990, p. 25-28.

Tentative de description synthétique de l'ensemble des magazines musicaux français à la date de l'article.

BRUNSCHWIG, Chantal, "Courants de chanson et mutations sociales", *Lendemain*, n° 57, 1990, p. 6-17.

Pour construire son article, l'auteur - qui est aussi compositeur et interprète de chansons - propose une définition de la chanson : elle est donc amenée à mettre au jour les difficultés de la délimitation d'un genre musical.

CAMPENON, Thierry, *Le Monde de la musique Télérama. Dépouillement - évolution - analyse. N° 1 à 100*, maîtrise, U.F.R. de Musique et Musicologie, Université de Paris IV, 1988, 104 p.

Etude monographique qui retrace entre autres les changements de contenu survenus au cours des premières années de parution du magazine.

CARETTE, Marie, HURET, Hélène, *La Presse rock en rythme avec son époque*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1992, 104 p.

Etude historique comportant quelques données économiques concernant *Best, Rock & folk* et *Les Inrockuptibles*.

CARLES, Philippe, "Les Années Jazz Magazine", *Les Années Jazz Magazine, 40 ans de passion*, Paris, Editions Filipacchi - Société Sonodip, 1994, p. 11.

Introduction à l'ouvrage publié pour célébrer les quarante ans de parution de *Jazz magazine*, écrite par son rédacteur en chef actuel.

CHABROL, Claude, *Discours du travail social et pragmatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 234 p.

Non seulement la linguistique prend en compte, dans cette version publiée d'une thèse d'état, le contexte de l'énonciation, mais les règles de la langue sont étudiées sur un corpus d'échanges verbaux (dans des réunions de travailleurs sociaux) de façon à montrer comment s'opère à travers ces échanges une "production collective du monde et des référents communs du travail social".

CHABROL, Claude, *Le Récit féminin. Contribution à l'analyse sémiologique du courrier du coeur et des entrevues ou 'enquêtes' sur la femme dans la presse féminine actuelle*, Paris, Mouton, 1971, 142 p.

Approche sémiologique interprétative et critique du contenu d'un corpus d'articles tirés de la presse destinée au grand public.

CHARON, Jean-Marie, *La Presse en France de 1945 à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 1991, 422 p.

Ouvrage d'histoire générale de la presse qui fournit quelques éléments concernant l'apparition des *newsmagazines* dans les années soixante, évoquant à ce titre certains aspects économiques applicables à la presse musicale, quoique celle-ci n'y apparaisse pas du tout.

CHOCRON, Catherine, "Les Enjeux économiques du rock", GOURDON, Anne-Marie (dir.), *Le Rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1994, p. 109-139.

L'auteur décrit la façon dont les enregistrements et concerts sont intégrés à un marché des produits musicaux. La fin de son article traite de l'utilisation des médias - dont la presse écrite - à des fins publicitaires dans ce domaine.

COLETTE, *Au concert*, édition établie et présentée par Alain Galliari, s. l., Le Castor astral éditeur, 1992, 155 p.

Ce recueil d'articles publiés dans des périodiques divers montre l'une des formes possibles du journalisme musical : dans un style fortement caractérisé, ces textes ont pour souci de séduire et d'amuser. Le concert y est vu également comme événement mondain et le public y est objet de descriptions et de remarques autant que les oeuvres et les interprétations.

COUSIN, Nathalie (dir.), *Guide pratique des classifications musicales à l'usage des bibliothèques*, s. l., Association Internationale des Bibliothèques, archives et centres de documentation Musicaux (A.I.B.M.), 1995, 167 p.

Manuel pratique de classement qui éclaire l'origine et la logique de certaines des dénominations musicales en usage de nos jours dans divers centres de documentation français.

CRAPSKY, Cyrille, "Premier pas : démos et CD autoproduits", *L'Indic*, n° 21, septembre-octobre 1995, p. 16 du cahier "Rock en ville".

L'on trouve dans cet articles une remarque ironique à propos d'un cas possible de collusion entre journalisme et édition phonographique.

CUISSET, Eric, "La Presse rock en France", *Ecouter voir*, n° 16, avril 1993, p. 15-17.

Cette liste de douze magazines - décrits dans de courtes notices - est destinée, selon le chapeau\*, à aider les bibliothécaires, pour qui la "presse musicale française" serait un "instrument irremplaçable".

DAVET, Stéphane, "François Gorin", *ibid.*, p. 22.

L'un des brefs portraits de journalistes de rock qui sont publiés dans le dossier "Les Liaisons dangereuses" des *Inrockuptibles* (cf. KAGANSKI, Serge, "Les Liaisons dangereuses", dans cette même bibliographie).

DE VIRIEU, François-Henri, *La Médiacratie*, Paris, Flammarion, 1990, 294 p.

L'auteur montre les changements, selon lui à la fois fascinants et inquiétants, qu'entraîne dans les divers domaines de la vie publique (politique, éducation, médecine, droit, etc.) la puissance des médias. Son approche est cependant bien difficilement transposable au domaine de la presse musicale.

DEMUTH, Norman, *An Anthology of musical criticism*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2/1971, 397 p.

Cette anthologie est précédée d'une préface dans laquelle se lit la méfiance de l'auteur à l'encontre de la critique musicale telle qu'elle est publiée dans les journaux et les magazines.

"Diapason : la plus ancienne des revues musicales a été chargée de créer une banque de données nationale", *L'Echo de la presse et de la publicité*, n° 1199, 17 novembre 1980, p. 12.

Article non signé fournissant des informations sur le magazine alors dirigé par son fondateur, Georges Chérière, et sur les objectifs de celui-ci.

DIRKX, Paul, "Les Obstacles à la recherche sur les stratégies éditoriales", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126/127, mars 1999, p. 70-74.

Les difficultés étudiées dans cet article sur l'édition littéraire en France sont en bien des points parallèles à celles que l'on rencontre pour étudier la presse musicale commerciale, produite également par des éditeurs professionnels.

"Disparition. Jacques Bourgeois, ancien producteur à France-Musique et France-Culture", *Le Monde*, 2 septembre 1996, p. 9.

Notice nécrologique portant des traces d'une manière de voir le journalisme musical.

DONNAT, Olivier, COGNEAU, Denis, *Les Pratiques culturelles des Français. 1973-1989*, Paris, La Découverte - La Documentation française, 1990, 288 p.

Réflexion et bilan à l'issue de l'enquête du même nom réalisée par le Ministère de la Culture et de la Communication en 1989.

DONNIER, Philippe, "Le Flamenco, ou le temps falsifié", *Analyse musicale*, n° 11, avril 1988, p. 30-36.

L'exemple d'une définition de courant musical qui s'appuie sur les seules données du matériau sonore.

DORDOR, Francis, "Christian Lebrun", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 23-24.

L'un des brefs portraits de journalistes de rock qui sont publiés dans le dossier "Les Liaisons dangereuses" des *Inrockuptibles* (cf. KAGANSKI, Serge, "Les Liaisons dangereuses", dans cette même bibliographie).

DREYFUS, John, RICHAUDEAU, François (dirs.), *La Chose imprimée*, Paris, Retz - C.E.P.L., 1977, 640 p.

Cette encyclopédie du livre propose autres une réflexion intéressante sur la rapidité respective de la communication orale, de la lecture à voix haute et de la lecture muette, de loin la plus rapide et, de ce point de vue, la plus efficace pour le nombre d'informations apportées en un temps donné.

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, 1972, 474 p.

Bilan détaillé et référencé des acquis de la linguistique et en particulier de son versant structuraliste.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984, 544 p.

Ce dictionnaire présente sur l'ouvrage de Pierre Fontanier l'avantage de dépasser le cadre strict des figures de rhétorique et celui de prendre des exemples également dans la littérature du vingtième siècle. De plus, il mentionne souvent pour un seul terme les définitions multiples - et parfois divergentes - mises au point par différents chercheurs.

DURKHEIM, Emile, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion, 1988 (1/*Revue philosophique*, 1894), 256 p.

La définition du fait social par Durkheim s'applique entre autres aux pratiques professionnelles et éclaire certains des aspects de la presse musicale étudiée ici.

"Edito", *Coda*, n° 9, décembre 1994-janvier 1995, p. 3.

Editorial non signé (le rédacteur en chef du magazine est Eric Napora-Chassang) où transparaît une façon courante de présenter le journalisme musical.

ESCAL, Françoise, *Aléas de l'oeuvre musicale*, Paris, Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts, 1996, 296 p.

L'ouvrage montre comment la perception des oeuvres musicales est aménagée et adaptée au moyen de textes d'accompagnement divers, mais aussi de messages non verbaux.

"Etonnante (L') réussite du *Monde de la musique*", *Le Journal de la presse*, n° 38, 9-22 octobre 1978, p. 2.

Article non signé prenant acte de la réussite initiale du *Monde de la musique* dans sa forme première (non catégorielle).

FALCAND, Didier, "Les MLP partent à la conquête de nouvelles parts de marché", *L'Echo de la presse*, n° 48, février 1994, p. 40.

L'article fournit des informations sur les activités respectives des deux entreprises concurrentes de distribution de la presse en France.

FILIPACCHI, Daniel, entretien avec Jean-Louis Ginibre, *Les Années Jazz magazine, 40 ans de passion*, Paris, Editions Filipacchi - Société Sonodip, 1994, p. 13-15.

Quelques informations sur la façon dont ce journaliste, propriétaire et créateur de plusieurs magazines voit son parcours et la création de *Jazz magazine*.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 506 p.

Réédition de deux ouvrages publiés l'un en 1827, l'autre en 1830 : ils forment un répertoire des figures de la rhétorique, ordonné, défini et abondamment illustré d'exemples.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Editions Gallimard, 1969, 280 p.

Ouvrage où le philosophe pose comme objet de ses recherches antérieures et à venir des "discours" (la biologie, la médecine par exemple) dont il montre qu'ils sont anonymes, réglés et autonomes.

GANS, Herbert J., *Popular culture and high culture. An analysis and evaluation of taste*, New York, Basic Books, 1974, 179 p.

L'ouvrage réfute les critiques à l'encontre de la "popular culture" puis affirme le lien entre chacun des goûts (*taste*) coexistant dans une société et des groupes sociaux (*taste publics*) distincts, les premiers découlant des caractéristiques propres aux seconds. Cette réflexion peut éventuellement être transposée à la coexistence de différentes nébuleuses musicales.

GATFIELD, Carolyn Margaret, *La Formation du vocabulaire de la musique pop. Etude morpho-sémantique d'une langue de spécialité*, thèse, Université de Toulouse II-Le Mirail et Université de London Ontario Canada, 1976, 364 p. Recherche linguistique insistant sur les procédures par lesquelles se forme ce nouveau lexique, mais non sur ses raisons ni sur ses conséquences, hors de la langue.

GOUBAULT, Christian, *La Critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève - Paris, Slatkine, 1984, 535 p.

Cette thèse publiée n'adopte pas la même perspective que nous puisque elle est une étude de la critique. Elle n'en constitue pas moins une source précieuse d'informations concernant la façon dont la musique est présente dans la presse pendant la période considérée.

GREEN, Anne-Marie, *De la musique en sociologie*, Paris, E.A.P., 1993, 244 p.

L'ouvrage montre à la fois les obstacles rencontrés (historiquement et théoriquement) par la sociologie quand elle prend la musique pour objet et la façon de surmonter ces difficultés en concevant le fait musical comme fait social total.

GUERY, Louis, LEBEDEL, Pierre, *Comment créer et animer une publication*, Paris, Presse et formation [éditions du Centre de Formation et de Perfectionnement des Journalistes], 2/1990, 109 p.

Guide pratique à l'intention d'éditeurs non professionnels, cet ouvrage résume les règles administratives, juridiques et professionnelles en vigueur dans la presse française. Il contient également un glossaire des principaux termes techniques du journalisme, de l'impression et de l'édition.

GUILFORD, Jonathon, *Les Emprunts à l'anglais dans la presse française pop-rock*, thèse, Université de Paris V, 1994, 392 p.

Cette étude est pour l'auteur l'occasion d'étudier, du point de vue linguistique, la rencontre de deux langues.

GUILLAUMA, Yves, *La Presse en France*, Paris, La Découverte, 1988, 127 p.

Cet ouvrage est une brève histoire générale de la presse qui contient également trois chapitres sur la situation économique de la presse et des médias en France depuis les années soixante. Cependant, la presse musicale reste totalement absente de ses préoccupations.

GUILLAUMOT, Stéphane, "La Presse indie", *Jellyfish*, n° 3, juillet-août 1995, p. "presse 1"-"presse 8".

Ce dossier publié par un magazine musical qui est lui-même associatif groupe plusieurs *interviews* de responsables de fanzines ou de magazines musicaux (*Les Inrockuptibles*, *Magic !*, *Jellyfish*, *L'Indic*, *Prémonition*, et *Newcomer*).

HALIMI, Serge, *Les Nouveaux chiens de garde*, Paris, Editions Raisons d'Agir, 1997, 112 p.

Une étude extrêmement critique, illustrée de nombreux exemples analysés, de la situation du journalisme dans la France actuelle et des partis pris dont il se fait le porte-parole. L'analyse porte sur le journalisme d'information générale, aussi bien dans la presse écrite qu'à la radio ou à la télévision.

HANNOUN, Lionel, *Jazz hot (1935-1980). Etude monographique du premier magazine au monde totalement consacré à la musique de jazz*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, 167 p.

Etude historique du magazine qui s'étend sur une période plus large que la maîtrise de Ludovic Tournès.

HIDALGO, Fred, "Biographie" [dans le dossier consacré à Jean-Jacques Goldman] *Chorus*, n° 22, janvier-février-mars 1998, p. 94.

En évoquant des campagnes de presse hostiles au chanteur, l'article montre quelle divergence existe parfois entre l'accueil du public et l'opinion véhiculée dans la presse écrite.

HIDALGO, Fred, "Paroles et musiques de l'espace francophone", *Chorus*, n° 1, octobre-novembre-décembre 1992, p. 4-7.

Editorial du premier numéro de *Chorus* qui est une déclaration d'intentions concernant le propos général du magazine.

JAMET, Michel, *La Presse périodique en France*, Paris, Armand Colin, 1983, 208 p.

Cette liste de notices monographiques est précédée d'une introduction synthétique : celle-ci consacre quelques pages au rôle et à l'importance de la "presse spécialisée" (qui désigne ici la presse thématique destinée au grand public) et évoque même, quoique très rapidement, les magazines musicaux.

JULIEN, Olivier, "La Prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du Rock : enjeux, sources, méthode", *Musurgia*, vol. V, n° 2, 1998, p. 55-64.

Cet article - qui prône une analyse musicale du rock consciente des procédés technologiques mis en oeuvre dans les enregistrements - souligne au passage l'importance des bios\* comme sources d'informations mais aussi la méfiance que le chercheur doit conserver à l'égard de ces documents généralement traduits - parfois mal.

JULIEN, Olivier, *Le Son Beatles*, thèse, Université de Paris IV, 1998, 476 p.

Cette thèse montre comment la spécificité des Beatles tient à leur utilisation des divers moyens techniques de production et d'enregistrement du son dont ils ont disposé successivement. L'auteur est de ce fait amené à préciser plusieurs points de l'histoire du rock et de la *pop music* des années soixante et soixante-dix.

KAGANSKI, Serge, "Laurence Romance", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 25.

L'un des brefs portraits de journalistes de rock qui sont publiés dans le dossier "Les Liaisons dangereuses" des *Inrockuptibles* (cf. KAGANSKI, Serge, "Les Liaisons dangereuses", dans cette même bibliographie). Notons que Laurence Romance est l'épouse du journaliste musical Nick Kent, objet d'un long article dans le même dossier.

KAGANSKI, Serge, "Les Liaisons dangereuses", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 12-13.

Introduction à un dossier sur les relations entre presse et rock, qui occupe les pages 12 à 33 de ce numéro des *Inrockuptibles*.

KAGANSKI, Serge, "Yves Adrien", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 21.  
L'un des brefs portraits de journalistes de rock qui sont publiés dans le dossier "Les Liaisons dangereuses" des *Inrockuptibles* (cf. KAGANSKI, Serge, "Les Liaisons dangereuses", dans cette même bibliographie).

KAGANSKI, Serge, JUFFIN, Bruno, "Le Style anglais", *Les Inrockuptibles*, n° 66, 24 juillet-6 août 1996, p. 14-20.  
Entretien avec Nick Kent, célèbre critique anglais qui vit et travaille désormais en France, publié dans le cadre du dossier "Les Liaisons dangereuses" des *Inrockuptibles* (cf. KAGANSKI, Serge, "Les Liaisons dangereuses", dans cette même bibliographie).

KAPFERER, Jean-Noël, *Les Chemins de la persuasion. Le mode d'influence des media et de la publicité sur les comportements*, Paris, Bordas, 4/1984 (1/1978), 349 p.  
L'objet de cet ouvrage est l'efficacité de la communication - si par ce mot l'on entend la conception et l'émission de messages capables d'influencer les comportements d'achat. L'auteur appuie sa réflexion, en particulier, sur des études menées en psychologie expérimentale. Quoique la presse musicale soit un instrument de la "communication" ainsi comprise, les procédés descriptifs qui sont au centre de notre recherche nous paraissent relever d'une logique plus indirecte.

KERMOAL, François, "Presse musicale : les magazines sont tombés sur un rock", *Décisions medias*, n° 21, février 1991, p. 26.  
Constat pessimiste sur la situation économique de différents magazines consacrés au rock à la date de l'article.

KIHM, Christophe, "Evolution n'est pas révolution", *Artpress*, hors série n° 19 ("Techno, anatomie des cultures électroniques"), 1998, p. 16-22.  
Réflexion esthétique englobant les divers courants musicaux reposant sur l'utilisation d'instruments électroniques et informatiques. Cette approche large et synthétique est également riche en précisions sur l'histoire de ces courants et sur les instruments qu'ils ont utilisés.

KOECHLIN, Philippe, *Mémoires de rock et de folk*, s.l., Editions Mentha, 1992, 190 p.  
Les mémoires du journaliste de *Jazz hot* qui fonda *Rock & folk* constituent une source d'informations sur ces deux magazines, bien qu'on ne puisse les considérer comme un témoignage impartial.

KOSMICKI, Guillaume, "Les Raves. La techno", *Ecouter voir*, n° 70, octobre 1997, p. 14-18.  
En s'appuyant sur des caractéristiques historiques et pratiques précises, l'auteur montre comment sont liés entre eux matériau musical, pratiques festives, danse et transe dans la techno.

LATIL, Philippe, "La Presse rock entonne-t-elle son 'Te Deum' ?", *Cb news*, n° 163, 2 avril 1990, p. 36.  
Bref compte rendu de la situation de la presse consacrée au rock à la date de l'article.

LAURENDEAU, Paul, "De la 'déformabilité' des notions en discours", *Langage et société*, n° 82, décembre 1997, p. 27-47.  
Démonstration de la façon dont la signification des mots se construit et se modifie au cours d'un échange oral.

LE BRUN, Catherine, *Rock & folk et Best. Les frères ennemis de la presse rock*, D.E.A., Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1995, 122 p.  
Etude historique et comparative de la trajectoire des deux magazines depuis leur naissance jusqu'à la date du mémoire. Ce mémoire n'est pas déposé à l'I.F.P. mais à la Bibliothèque interuniversitaire Cujas.

LUNDQUIST, Lita, *L'Analyse textuelle. Méthode, exercices*, Paris, CEDIC, 1983, 159 p.  
Manuel didactique où sont présentés et mis en oeuvre les principaux acquis de la linguistique utilisables dans le cadre de l'analyse de textes. L'auteur ne se limite pas aux textes littéraires, mais analyse également des textes non littéraires tels qu'articles de presse ou textes publicitaires.

MACHABEY, Armand, *Traité de la critique musicale*, Paris, Richard - Masse, 1946, 223 p.  
Ce "traité" écrit par un critique musical propose d'abord une "doctrine" et une "méthode" de la critique puis une "anthologie justificative" : il s'y exprime une aspiration à une critique scientifique et objective ainsi qu'une conception très hiérarchisée des oeuvres musicales.

MAINGUENEAU, Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française. Embrayeurs, "temps", discours rapporté*, Paris, Hachette, 1981, 128 p.

Ouvrage de linguistique à visées didactiques postulant l'impossibilité d'étudier la forme de la langue sans prendre en compte l'acte d'énonciation, inscrit au sein même des énoncés.

MAINGUENEAU, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse de discours. Problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, 1976, 192 p.

L'analyse de discours résulte d'une réflexion linguistique qui veut penser les textes - dans leur organisation formelle même - comme rattachés au contexte social et historique de leur énonciation. L'auteur montre ici comment mettre cette position théorique en pratique.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 1996, 93 p.

Lexique consacré aux termes employés dans la branche particulière de la linguistique que constitue l'analyse du discours.

MALSON, Lucien, BELLEST, Christian, *Le Jazz*, Paris, Presses Universitaires de France, 2/1989 (1/1987), 126 p.

Cet ouvrage - de la collection Que sais-je ? - fournit un bon exemple de la définition d'un courant musical, des difficultés que rencontre une telle définition quand elle vise à une rigueur entière et de la façon dont ces difficultés sont souvent résolues.

MANOEUVRE, Philippe, *L'Enfant du rock*, Paris, J.C. Lattès, 1/1985, 220 p. ; et 2/Librairie Générale française, 1986, 187 p.

Mémoires de l'un des plus célèbres journalistes de rock en France. La seconde édition, dans la collection Le Livre de poche, contient quelques additions concernant la période la plus récente.

MATHIEN, Michel, *Les Journalistes et le système médiatique*, Paris, Hachette, 1992, 367 p.

Approche de la presse selon les conceptions de la cybernétique : la démonstration prend pour seul objet la presse d'informations générales.

MENDRAS, Henri, *La Seconde Révolution française. 1965-1984*, Paris, Editions Gallimard, 2/1994 (1/1988), 460 p.

Selon l'auteur, les deux décennies qu'il étudie ont vu le bouleversement radical de tous les aspects de la société française. Le goût et les pratiques culturelles en font partie. L'émergence durant la même période d'une presse musicale nouvelle peut ainsi être replacée dans le cadre de changements sociaux plus globaux.

MIDDLETON, Richard, "Editor's introduction", *Popular music*, vol. II, 1982, p. 3-7.

La différence entre *riff* en rock et *riff* en jazz est signalée dans le cadre de la critique d'un nouveau dictionnaire de la "*popular music*".

MOLINIE, Georges, *Eléments de stylistique*, Paris, P.U.F., 2/1991 (1/1986), 212 p.

Ouvrage qui retrace toutes les données pouvant être prises en considération dans l'étude du style d'un texte littéraire.

MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Grasset Fasquelle, 1962, 288 p.

Critique virulente de la culture de masse, dénonçant en particulier les effets néfastes de la recherche de profit sur la qualité des produits culturels diffusés. Ces idées nous y paraissent plus construites théoriquement que validées empiriquement.

MOUILLAUD, Maurice, TETU, Jean-François, *Le Journal quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, 204 p.

Approche sémiologique de la presse qui montre et analyse l'ensemble des codes de signification qu'elle met en oeuvre.

NADDEO, Isabelle, "La Musique en presse : retour aux sources" *Le Journal de la presse*, n° 121, 22 février-7 mars 1982, p. 22-26.

Visant à tracer un tableau de l'état de la presse musicale à la date de l'article, l'auteur présente une série d'*interviews* de responsables de périodiques.

NYCKEES, Vincent, *La Sémantique*, Paris, Editions Belin, 1998, 284 p.

Bilan des principales directions explorées dans ce domaine linguistique particulièrement complexe.

NYEKI-KOROSY, Maria, *Les Documents sonores. Précis de discothéconomie*, München - London - New York - Oxford - Paris, K. G. Saur, 1987, 379 p.

Cet ouvrage attribue à la presse musicale un rôle important dans les pratiques professionnelles des documentalistes gérant un fonds phonographique.

"Paroles & musique' : Europe 1 s'allie à 'L'Événement'", *CB News*, n° 164, 9 avril 1990, p. 10.

Article bref et anonyme témoignant des faits qui marquèrent la disparition de *Paroles et musique*.

PENINO, Georges, *Intelligence de la publicité. Etude sémiotique*, Paris, Robert Laffont, 1972, 301 p.

L'auteur montre comment l'on peut transposer au domaine visuel un certain nombre de figures de rhétoriques.

PORTEVIN, Catherine, "Le Langage de la critique musicale", *Revue internationale de musique française*, n° 17, juin 1985, p. 101-108.

A travers une analyse des mots et des formes linguistiques employés, l'auteur montre en quoi le journalisme musical lui paraît défailant dans sa tâche critique. Elle s'en tient à la musique dite savante, mais son corpus comporte aussi bien des émissions radiodiffusées que des articles tirés de la presse écrite, générale ou spécialisée.

POSTIF, François, *Les Grandes interviews de Jazz hot*, Paris, Editions de l'Instant, 1989, 237 p.

Cette anthologie est précédée d'une introduction de l'auteur - journaliste de *Jazz hot* - où transparait sa conception du journalisme musical.

RAZAFINDRAKOTO, Mialy, *Le Militantisme culturel du journal 'Paroles et musique'*, maîtrise, Institut Français de Presse, Université de Paris II, 1983, 109 p.

Monographie consacrée au premier magazine dirigé par Fred Hidalgo (plus tard créateur de *Chorus*). On y trouve d'intéressants détails sur l'organisation du travail dans le magazine.

RICHTER, Brigitte, *Précis de bibliothéconomie*, München - London - Paris, K. G. Saur, 5/1992 (1/1978), 298 p.

Ouvrage où l'on trouve la classification des phonogrammes de la Discothèque de France.

ROHM, Jean-François, dans "La Presse de la musique. Une gamme étendue", *Le Journal de la presse*, n° 92, 15-28 décembre 1980, p. 18-22.

Panorama descriptif de la presse spécialisée grand public musicale en France, à la date de l'article, prenant surtout en compte les aspects économiques.

ROULET, Eddy, AUCHLIN, Antoine, MOESCHLER, Jacques, RUBATTEL, Christian, SCHELLING, Marianne, *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang S.A., Editions scientifiques européennes, 1991, 272 p.

La langue est ici étudiée comme un outil d'interaction. Les auteurs sont amenés de ce fait à insister sur la présence d'une structure dialogique (de dialogue) y compris dans des textes écrits non dialogués - des articles de presse sont donnés en exemple.

R. R., "Appellation hard rock (non) contrôlée", *L'Echo de la presse*, supplément mensuel n° 4, décembre 1989-janvier 1990, p. 48.

Encart signé de ces seules initiales, complétant par des précisions sur trois magazines consacrés au *hard rock* l'article au propos plus large de Christine Brault (dont les références sont données dans cette même bibliographie).

SCHEFER, Jean-Louis, "Critique d'art", *Encyclopaedia universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis France, vol. V, 1984, p. 765.

Cette réflexion porte sur la critique en arts plastiques. On y rencontre l'idée qu'une critique complète et achève l'oeuvre d'art en lui assignant un sens.

TELLIER, Emmanuel, "Bête à part", *Les Inrockuptibles*, 24 octobre 1995, p. 36-37.

Interview des Red Hot Chili Peppers, dont l'introduction décrit la façon dont s'organisent les *interviews* de musiciens.

TENOT, Frank, entretien avec Philippe Carles, *Les Années Jazz Magazine, 40 ans de passion*, Paris, Editions Filipacchi - Société Sonodip, 1994, p. 17-19.

Frank Ténot a été successivement journaliste pour *Jazz hot* et pour *Jazz magazine*. L'article apporte quelques informations sur la pratique du journalisme musical dans les années cinquante.

TETU, Jean-François, *Le Discours du journal. Contribution à l'étude des formes de la presse quotidienne*, thèse, Université de Lyon II, 1982, vol. I, 392 p. ; vol II, 358 p.

Parcourt et décrit l'ensemble des codes de signification mis en oeuvre par la presse d'informations générales française.

THOUMIN, Jean Adrien, *Bibliographie rétrospective des périodiques français de littérature musicale. 1870-1954*, mémoire de fin d'études, Institut National des Techniques de la Documentation, Paris, I.N.T.D. - C.N.A.M., 1957, 174 p.

Recensement méticuleux dont l'index chronologique permet de trouver rapidement les périodiques musicaux français paraissant à une époque déterminée. Il porte sur une période antérieure à la nôtre et ses critères d'inclusion sont plus larges que les nôtres, ce qui correspond aux fins d'exhaustivité visées par l'ouvrage. Certaines des difficultés rencontrées par l'auteur sont cependant fort proches des nôtres : ainsi de la difficulté dans la délimitation de la presse musicale et des caprices du dépôt légal dans ce domaine.

TOURNES, Ludovic, *Jazz hot (1935-1939)*, maîtrise, Université de Paris X, 1990, 181 p.

Ce travail d'historien regroupe des informations abondantes et précises sur les débuts du magazine. La page de titre ne mentionne pas l'U.F.R. dans laquelle cette maîtrise a été réalisée. Aussi, pour faciliter sa consultation, voici les noms des directeurs de recherche : il s'agit de Philippe Levillain et de Pascal Ory.

WALSER, Robert, "Eruptions : heavy metal appropriations of classical virtuosity", *Popular Music*, n°11/3, October 1992, p. 263-308.

Article d'analyse musicale mettant en parallèle des formules instrumentales tirées du répertoire savant (baroque, classique et romantique) et des figures présentes dans les solos du répertoire de *hard rock*.

WILLEY, Mireille, "Le Rock à travers la presse spécialisée", GOURDON, Anne-Marie (dir.), *Le Rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1994, p. 181-212.

Trois procédés d'écriture sont isolés par l'auteur : "le clin d'oeil au lecteur", "l'illusion du direct" et "l'envolée du critique". Ils sont décrits, mais non analysés dans leurs causes et leurs implications.

## Table des matières

Symboles, sigles et abréviation .....	p. 3
Introduction .....	p. 4
Chapitre 1	
La presse musicale : délimitation .....	p. 24
Chapitre 2	
L'émergence historique d'un modèle uniforme .....	p. 40
Chapitre 3	
La faiblesse économique .....	p. 71
Chapitre 4	
La critique et le journalisme musical .....	p. 92
Chapitre 5	
L'insertion dans le contexte social .....	p. 115
Chapitre 6	
L'article publié : un texte sous influence ? .....	p. 144
Chapitre 7	
Les choix méthodologiques .....	p. 171
Chapitre 8	
Les procédures de l'analyse .....	p. 194
Chapitre 9	
Les procédés descriptifs communs .....	p. 220
Chapitre 10	
Les signataires et les descriptions .....	p. 254
Chapitre 11	
<i>Best</i> : le bruit et la fureur .....	p. 271
Chapitre 12	
<i>Chorus</i> : le charisme et le caprice .....	p. 285
Chapitre 13	
<i>Hard force</i> et <i>Hard rock magazine</i> : les solos de guitare et les <i>riffs</i> saignants .....	p. 298
Chapitre 14	
<i>Jazz hot</i> , <i>Jazz magazine</i> , <i>Jazzman</i> : la liberté et l'intériorité .....	p. 312
Chapitre 15	
<i>Diapason-Harmonie</i> , <i>Le Monde de la musique</i> , <i>Opéra international</i> : la logique expressive .....	p. 340
Chapitre 16	
<i>Rock &amp; folk</i> , <i>Rock sound</i> , <i>UP</i> : le plaisir et la légèreté .....	p. 373
Chapitre 17	
Les nébuleuses musicales .....	p. 394
Chapitre 18	
Le traitement des caractéristiques sociales .....	p. 415
Conclusion .....	p. 443
Glossaire .....	p. 456
Bibliographie.....	p. 459
Table des matières .....	p. 470