

UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES – SAINT DENIS

U.F.R. CULTURE ET COMMUNICATION

ANNÉES 2020-2021

RÉMI COUPARD

POUR UNE ÉTUDE DES FORMES MUSICALES, DANS LEUR
PRODUCTION INDUSTRIELLE

L'ARTISTE ET SON ŒUVRE, DE LA RECHERCHE À LA MISE EN FORME.



Mémoire de Master 2

Industries culturelles et créatives – Parcours Industrie musicale

Sous la direction de Monsieur Christophe MAGIS.

Remerciements

Je voudrais remercier mon directeur de recherche, monsieur Christophe Magis, Maître de conférences à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis pour avoir orienté mes recherches, et pour m'avoir toujours encouragé dans la poursuite de mes intuitions. D'abord grâce aux conversations que nous avons eu à propos mon sujet d'étude, de la première année de ce master jusqu'à aujourd'hui. Mais aussi à travers ses propres productions, particulièrement le contenu et la forme de ses enseignements qui ont su éveiller chez moi un intérêt certain, et qui ont contribué à structurer une pensée qui grandissait doucement.

Je remercie également mon professeur de littérature, de cinéma, et de grec monsieur Eric Ardouin, de qui je crois tenir, mon amour de la poésie, et mon intérêt particulier pour la forme artistique. Et si le contenu de ces pages n'est pas directement en rapport avec les échanges que nous avons pu entretenir, ce mémoire n'aurait pourtant pas existé sans son travail et sa personne.

Je tiens à remercier Camille Simon-Bilharz, qui m'a grandement aidé dans la lecture de ma première ébauche, pour déjà la comprendre à nouveau, et y mettre un peu d'ordre.

Une grande partie de ce travail et de ma pensée est le fruit de conversations informelles dont il serait trop difficile de rendre compte dans le cadre d'un devoir comme celui-ci. Pour cela, je souhaiterai remercier l'ensemble des personnes ou des amis avec qui j'ai échangé au sujet de ma recherche ou non au cours de ces dernières années. Parce qu'elles figurent quelque part ici.

Avant-propos

Ce travail s'inscrit dans la continuité d'une première recherche sur l'objet musical et son expression poétique à l'époque de sa forme industrielle¹. L'étude portait sur des œuvres impliquées dans des logiques marchandes et industrielles. Je devais pointer du doigt, l'expression poétique, l'existence d'une force de résistance au sein d'une forme pourtant conditionnée par une industrie *standardisante*, stérilisante. Toujours dans cette idée, je me suis rapidement porté sur la question de l'énonciation artistique et son étude à la croisée des sciences de l'information, de la communication et de la théorie littéraire. Si ce travail a pu, à bien des égards, dériver, déborder de tous les cadres théoriques mobilisés (SIC, littérature, philosophie) c'est dans ces détours que mon intuition a pu se déployer. D'une certaine manière, la démarche était fertile, et à l'image de la naïveté de mon intuition, de ce que je voulais démontrer. L'absence d'antagonisme entre la forme et le fond permettait le libre déploiement de mes idées, une liberté que je projetais sur mon objet d'étude. C'est aussi pour cela que dans ce travail, je construirai mon propos sur la base d'une forme plus canonique, en limitant les débordements : mon objet d'étude l'implique.

La poésie, intriquée dans une forme *standardisée* et toujours aux prises avec des logiques marchandes et industrielles, doit être considérée dans sa totalité. Les éléments d'une forme de libre énonciation de l'artiste doivent être mis en conflit avec cette forme conditionnée pour faire surgir un fragment de vérité. Mon travail doit être à l'image de son objet pour en multiplier les relations. Je n'exclurai pas quelques détours, mais cela ne doit pas constituer l'essentiel de mon travail, autrement ce ne serait pas un détour. Nous reprenons maintenant le cours de ce travail qui s'était arrêté sur les six considérations suivantes.

¹ COUPARD, Rémi. *La place de la poésie dans les arts à l'époque de sa forme industrielle*. Mémoire de M1 à l'université Paris 8. 2019.

0.1 Conclusions et point de départ

Au terme de ce premier travail, nous avions pu dégager quelques thèses qui résumaient notre cheminement.

1 - L'œuvre d'art est à considérer à l'aune de toutes les lectures qui peuvent en être faites. Elles portent avec l'œuvre elle-même la richesse de toutes les époques qu'elle traverse, simultanément.

2 - Les artistes avant-gardistes sont ceux qui ont su créer des ponts entre eux-mêmes et la réception, et qui ont su accompagner le temps en mouvement, sans endiguer leur œuvre dans une époque, dans un régime idéologique.

3 - Les réalités qui entourent une œuvre la constituent. Si l'œuvre avant-gardiste n'est pas figée dans le temps, dans une époque, elle n'est pas non plus fixée en tant qu'objet art physique.

4 - La poésie, en contre-modèle de l'arbitraire, permet la libération d'une œuvre de son endiguement idéologique, et de son immobilité. Les discours qu'elle produit constituent l'œuvre en elle-même, la mettent ainsi en mouvement à travers le temps et les époques.

5 - La poésie n'est pas une chose abstraite que l'on invoque dès qu'il y a du subjectif. Elle est un moyen de lutte en ce qu'elle tisse des liens directs ou non entre les individus, entre les choses et les individus, entre les choses et les choses. C'est le terreau de tout discours qui n'a pas encore été dit

6 - C'est par une pratique, un réapprentissage des lectures poétiques du monde qu'un objet peut se libérer de son terreau idéologique, et de son immobilité dans le temps. Cette lecture est à attendre de la part du lecteur et de l'artiste, qui, individuellement, à partir de leur perspective, vont mettre en lien les choses qui leur semblent faites du même bois. Ainsi on peut rendre hommage à une œuvre qu'elle soit impliquée ou non dans des logiques marchandes et/ou industrielles.

Ces conclusions me semblaient insuffisantes, elles mettaient en avant une lecture sans doute un peu trop libre des œuvres, des objets. C'est parce qu'il s'agit d'un point de départ. L'approche de Benjamin dans ses thèses *Sur le concept d'Histoire*² présentait cette dimension poétique dans la lecture, proche de toute la dimension théologique de son travail. Mais elle se devait d'être liée au matérialisme historique, une dimension peut-être passée sous silence dans la première partie de mon travail.

Le fait de ne pas avoir assez travaillé l'herméneutique, les textes de Benjamin, et de ne pas avoir centré mon travail sur des éléments concrets en font un travail incomplet qu'il s'agit, pour moi, aujourd'hui, de compléter, par une étude des formes et des relations, qui, pourtant, faisaient déjà l'objet de mes considérations.

0.2 Quelques éléments théoriques.

Certains éléments et certaines notions, qui ont été définies dans mon premier travail doivent être clarifiées pour éviter toute confusion. D'abord *l'avant-garde*.

L'avant-garde est d'abord la « partie d'une armée où d'une flotte qui marche en avant » ou bien un « vieux bâtiment placé à l'entrée d'un port, pour la surveillance ». Prendre garde, c'est préparer son regard, c'est la visée, l'orientation de notre corps, de notre attention. L'avant-garde, quant à elle, est positionnée au bout d'un corps, à son extrémité afin de pouvoir en voir les limites et son entourage, jusqu'à son horizon. L'avant-garde artistique serait donc, comme nous l'avons énoncé, aux devants de ce qui fait corps, aux devant de l'histoire et aux limites et aux extrémités d'une société et de son époque. C'est cette définition militaire qui est réemployée dans un contexte critique. Le terme d'avant garde est toujours employé avec cette analogie du poste avancé, l'artiste se doit d'être l'avant-garde, l'initiateur, une forme de guide et de phare allant de l'avant dans une vision linéaire de l'histoire.³

Qu'en est-il lorsqu'une société n'est pas en mouvement ? Quels sont ses avants ? Plus encore, dans une conception benjaminienne de l'Histoire, il faut se détacher d'une idée de progrès, parce que, lorsque le passé est au présent, que le futur est en devenir, l'avant-garde ne constitue plus l'avant poste, mais le poste tout autour. C'est la limite sensible entre le corps social et l'extérieur. L'avant-garde constitue l'extrémité, un présent qui vise un futur, une « coexistence de ce qui est, la conscience de ce qui sera et la prise de considération de ce qui a été »⁴

2 BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*. PAYOT. 2017

3 COUPARD, Rémi. *La place de la poésie dans les arts à l'époque de sa forme industrielle*. Mémoire de M1 à l'université Paris 8. 2019.

4 *Ibid.*

Nous devons aussi clarifier le concept de « poésie »

Poésie vient du Grec *ποίεῖν* qui signifie faire ou créer, le poète prend de la sorte une image divine, celle d'un démiurge, d'un créateur. La poésie, du moins celle qu'il nous est le plus commun d'appeler ainsi, est l'art du retour et du détour, celui du retour à la ligne lorsqu'elle était encore définition d'un langage versifié, mais plus encore celui du détournement lorsqu'elle devient celle qui vient briser le rapport arbitraire qu'entretient le mot et le sens [...] la poésie est ce qui vient combler, dans une idée mallarméenne, le «défaut» de la langue. Tout comme l'historien qui porte son regard sur ce qui est oublié le lecteur de poésie est invité à considérer le matériel mot, en ce qu'il est chargé de choses sensibles. C'est la totalité, la constellation des unités de sens qui suggère l'idée. Sans la poésie, pour le sens, on oublie le mot, sa forme, son bruit, son odeur. L'œil de l'historien et celui du poète se confondent lorsqu'ils tendent l'oreille ou jettent l'œil là où l'on ne s'arrêtait pas. Elle voit les arbres ne pas pousser, elle nous les donne à voir. [...] La poésie ne se terre pas dans des livres, sur un écran ou sur une partition, elle est entre-deux et si nous ne pouvons pas nous en saisir, ni la voir, il nous faut la cerner grâce à une grille de lecture qui prend en considération le monde de la relation, du rapport et de la subjectivité.⁵

Le terme poésie ne sera pas employé au sens de l'art versifié, mais au sens de ce qui brise le rapport entre le signifiant et signifié, une lecture réalisatrice, productrice de sens. Le regard de poète, bien qu'il soit souvent associé au regard de l'enfant sur le monde, se cultive, s'oublie et se réapprend par le « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. » rimbaudien. Cette considération sur un potentiel poétique à réaliser par la lecture pose la réception et les publics au cœur des enjeux d'émancipation d'une œuvre. Si c'est la lecture poétique qui permet une forme de réalisation de l'individu, il ne faut pas pour autant exclure l'artiste, l'auteur, qui constitue, nous le verrons dans ce travail, la première instance de lecture.

5 *Ibid.*

Introduction

« *If the seasons which change were all still
It's so easy to see life would fail* »⁶

Ce travail repose principalement sur les considérations de Théodore W. Adorno et de sa postérité à propos de l'étude de la musique populaire et de sa production, dans un contexte industriel. Nous partons du constat de la stérilisation de l'art et de sa consommation à l'époque de son implication dans des logiques marchandes. Il est difficile, en effet, de nous opposer aux positions du philosophe quant aux processus de *standardisation* et de *pseudo-individualisation*, dont nous expliquerons les mécanismes dans le développement de ce travail. Il ne s'agit pas ici de contredire ces considération, mais de faire un travail de nuance, d'appui, et de poursuite d'un raisonnement critique, en insufflant à la théorie adornienne des considérations contemporaines rompant avec le caractère pessimiste des écrits de l'auteur, qui lui ont d'ailleurs valu des lectures sans doute un peu trop distantes. Soit nous adhérons à la pensée d'Adorno, et nous critiquons la production musicale industrielle populaire ou contre-culturelle dans la mesure où elle est toujours impliquée dans un processus de *standardisation* et de *pseudo-individualisation* ; soit nous refusons ces considérations et nous érigéons la musique de niche, la contre-culture, les avant-gardes comme des éléments de résistance, à part d'une industrie stérile.

Il est peut-être, pour beaucoup, difficile de faire le deuil de l'illusion d'avoir conservé la pureté d'une expression artistique, ou même qu'une telle chose puisse avoir existé. D'autant que lorsqu'il s'agit d'un art du temps, à l'origine impalpable, ineffable, toute idée de corruption est difficile à accepter. C'est que la question est ailleurs. Nous devons sacrifier la représentation que nous nous faisons de l'expression musicale, et chercher – cependant – ce qui résiste à l'industrie sans pour autant lui échapper. Notre envie de faire de la musique un élément à part des logiques marchandes nous vient de plusieurs considérations parasites. La première étant l'idée selon laquelle l'artiste serait le dépositaire de son œuvre et la condition première de son existence ; nous essayons, tant que possible, de défendre l'intégrité de nos artistes, érigéant sa figure en première condition d'existence de l'œuvre, en maître de sa présentation et en propriétaire de l'œuvre de son esprit. La deuxième considération résulte de la première. Il s'agit de la séparation de la réception et de la production. L'artiste produit et donne une œuvre finie, prête à être reçue.

6 JOHN FRUSCIANTE. *Enough Of Me*. Record Collection 2012

Ainsi, l'acte de production est coupé de l'histoire de la musique et des théories de la réception. Le temps n'est plus en question, la production est figée, hors-temps ou figée dans le temps. Alors, soit nous considérerons qu'elle échappe à ses conditions matérielles d'existence, soit qu'elle en est le simple résultat. Soit nous embrassons la théorie d'Adorno, figée en son temps, soit nous lui tournons le dos. Nous proposons, ici, de lui faire face, de la mettre en mouvement, et de faire exister cette pensée dans une atmosphère neuve.

Certains éléments encouragent notre recherche. La nouveauté est présentée comme artificielle, le même tissu artistique, standard, semble être incarné par des marques *pseudo-individualisées*, que constituent les artistes et les stars. Dans la musique de niche et les expressions contre-culturelles, nous retrouvons toujours une réutilisation des formes du passé, de l'histoire de la musique, et une mise en tension musicale héritée d'une construction progressive des habitudes d'écoute. Parce que l'histoire de la musique est elle-même constituée de retournement, de cycles, de néo-styles, de redites, de reprises. L'histoire de la musique construit progressivement un réseau intertextuel, existant toujours au présent, satisfaisant toujours, d'une manière ou d'une autre, la demande de nouveauté et d'innovation des publics. Mais peut-il vraiment se satisfaire d'une individualisation superficielle ? N'y a-t-il pas, en jeu, quelque chose de plus grand dans la réactualisation d'un tissu artistique, *a priori* déjà éculé ?

Nos considérations évoluent si nous rappelons et nous appuyons sur le fait que l'artiste est déjà une première instance de lecture. Certaines choses sont déjà là. Lorsqu'il compose, il s'écoute, il se lit composant et jouant – mais surtout – il fait une lecture de l'histoire de la musique antérieure à son travail. S'il réutilise les formes du passé et s'appuie sur elles pour en faire une production plaisante, au goût du jour, c'est qu'il les reçoit en premier lieu, qu'il en est tributaire, qu'elles sont déterminantes dans son acte de production. Il faut étudier son travail et son énonciation musicale à l'aune des conditions et des produits de sa lecture. Parce qu'en musique comme en histoire, les outils et les regards sur les choses du passé sont sans cesse en mouvement et en évolution. C'est pour cela que nous étudions l'historiographie, et nous devons faire de même avec la production musicale. L'œuvre existe toujours quelque part dans sa réception, elle existe toujours différente. Lors de la composition, c'est toute l'histoire de la musique qui est passée sous l'oreille lectrice de l'artiste. Les traces de cette histoire, présentes dans les parties avec lesquelles l'artiste a pu entrer en contact dans son parcours de lecteur, se devinent dans la production finale, aussi *pseudo-individualisée* soit-elle.

« *Dans l'orient Désert quel devint mon ennui* »⁷

Ce vers d'Antiochus dans Bérénice résonne différemment dans l'espace mental du lecteur de l'ère du romantisme. Les idées de mélancolie et de solitude chères au monde de la représentation romantique donnent à ce vers une puissance qui, véhiculée par l'imaginaire orientaliste du désert et de l'ennui, n'apparaissait pas au lecteur du XVIIe siècle. Ce vers, mis à l'épreuve de la relecture s'illustre donc comme une nécessité pour réactualiser l'œuvre au fil des époques et mettre la pensée en mouvement. En 1670, il contenait déjà son potentiel romantique avant même le romantisme.

En créant, l'artiste fait une première lecture de l'histoire de la musique, fait lui aussi traverser la forme à travers les époque et la fait exister différemment. L'existence, quasi-plagiaire, de la forme du passé par rapport à celle du futur est effective jusque dans l'expression contemporaine. Alors, on pourrait apporter une nouvelle qualité à la *pseudo-individualisation*, elle ne serait pas une simple illusion de la différence, mais le marqueur de la contemporanéité de l'auteur. Elle mériterait d'être étudiée pour ce qu'elle est : une forme musicale, même dans son expression la plus industrielle. Cette forme ne serait pas la même selon l'époque, et témoignerait donc d'une existence toujours différente. Les marqueurs de *pseudo-individualisation* seraient, ici, à considérer et à décrire différemment selon le contemporain de l'artiste et du lecteur. La musique de l'artiste serait une lecture à haute voix de l'histoire de la musique. Ainsi, toutes les traces de son énonciation musicale doivent être considérées pour rendre compte de toute son potentiel de signification, de tout ce qui peut y naître.

Si l'œuvre d'art est le produit d'une reprise de formes de l'histoire de la musique, alors cela fait de son artiste/compositeur un lecteur du texte où progressent ces formes. Il est, en d'autres termes, un lecteur de l'histoire de la musique. Les processus de normalisation, la création de *standard*, et la nécessité de la nouveauté et de l'innovation pour le public entrent en jeu à chaque création ou production contemporaine. Il nous faut chercher leur expression dans la forme finale de la musique. Si l'artiste est un lecteur de l'histoire de la musique, si son œuvre est le résultat de sa lecture, nous devrions pouvoir trouver, dans la forme, l'expression de cette histoire ainsi que le résultat d'un travail de lecteur.

7 RACINE, Jean. *Bérénice*. Gallimard, Paris, 1994

Tout ce qui s'écarte des formes du passé et tout ce qui constitue un détour dans l'histoire de la musique doit être étudié afin de comprendre le fonctionnement de ce qu'on peut appeler *pseudo-individualisation*.

Notre considération doit donc être double : la dimension « lecteur de l'histoire » doit être étudiée à l'aune d'une théorie de la réception et d'une connaissance de la notion d'histoire ; la dimension productrice de la relation artiste/œuvre doit être étudiée à partir de son énonciation musicale, de la forme. Nous devons, pour cela, analyser en détail dans le travail de l'artiste/producteur, son expression musicale.

Comment peut se déployer, dans l'industrie du *standard* et de la *pseudo-individualisation*, au sein de la forme musicale, une forme de vérité, à l'heure où cette dernière est toujours aux prises avec des logiques marchandes et industrielles ? Plus encore, pouvons-nous dégager une idée qui dépasse ces mêmes logiques à partir d'une étude de la forme ? Parce que nous ne pouvons pas parler du produit de la forme sans la comprendre.

Pour répondre à nos questions, il nous faudra comprendre la forme plus en détail. Nous prendrons pour point de départ la relation de l'artiste à son œuvre. Toujours dans un souci de penser l'origine, nous éviterons de présenter l'artiste comme son point de départ, et nous expliquerons les problématiques qu'engendrent ces considérations. Nous montrerons alors la place de l'artiste dans le travail de création, entre héritage et recherche.

Dans un premier lieu nous ferons donc de l'artiste/compositeur un explorateur et un lecteur de l'histoire de la musique. L'œuvre étant le produit de cette lecture historique nous nous attarderons sur son opération, et sur le concept même d'histoire. Nous expliquerons en quoi le texte (ou tissu artistique) conditionne la lecture et en quoi l'histoire de la musique se construit d'elle-même. Dans ce contexte, nous pourrons comprendre la forme qui résulte de cette lecture et son implication dans l'histoire de la musique. Une histoire de conditionnement et de domination : si le texte conditionne la lecture et par extension la poursuite de l'écriture de l'histoire de la musique, alors la forme qui en résulte sera liée à des logiques de domination. Parce que l'artiste est un lecteur de l'histoire, il est, dans une certaine mesure, celui qui possède le pouvoir de réalisation, celui qui fait l'histoire de la musique. Nous nous demanderons donc quelle est sa marge de manœuvre dans une histoire conditionnée, auto-réalisatrice. Sa lecture suit un même conditionnement, par ses expériences, tout ce qui a construit son énonciation musicale. Y a t-il de la place pour la particularité ? Pour l'originalité ? Existe-t-il quelque chose débordant du cadre défini, débordant du standard ?

Il semblerait que ce débordement ait lieu dans la manifestation même du particulier : l'artiste, son énonciation. Nous tenterons donc de nuancer, d'éviter la relégation de toute expression de l'individualité dans l'écueil de la *pseudo-individualisation*, et d'essayer d'y voir tout ce qui pourrait relever d'un pouvoir, potentiellement émancipateur. Nous proposons d'étudier cette expression du particulier, d'une potentielle révélation, d'un potentiel déploiement de la vérité dans ce que Adorno appellerait *pseudo-individualisation* au sein de la forme musicale. Il s'agira d'effectuer ce travail de recherche au sein de produits de l'industrie musicale, nous prendrons l'exemple d'Ariana Grande, et de ce qui – en apparence – échappe à son emprise. Notre idée serait de dégager des conclusions communes sur la forme musicale et sa participation à l'histoire de la musique. Il s'agit de considérer, indistinctement, tout expression musicale, à l'aune de ce qu'elle est dans les faits : de la musique. Notre étude se rapprochera donc, à plusieurs égards, de l'étude phénoménologique. Nous analyserons, dans un second temps, la production d'Ariana Grande et celle du groupe Polyphia, après avoir éclairé leur place dans l'histoire de la musique, le lieu depuis lequel il nous proposent leur lecture. Nous nous pencherons donc sur la forme, ses héritages, ses détours.

Dans une partie finale, nous croiserons notre étude de la forme avec toutes les considérations soulevées dans la première partie. Il s'agira de tirer des conclusions sur cette étude et de la placer dans les considérations théoriques sur l'industrie musicale, sur l'expression musicale et sur un potentiel déploiement de la vérité.

**I / LE RAPPORT DE L'ARTISTE A SON L'OEUVRE, UNE
HISTOIRE DE LA MUSIQUE**

1) L'origine de l'œuvre, de la trouvaille à la création.

1.1) Penser l'auteur, la question du droit.

Pour comprendre la relation de l'auteur à son œuvre, il nous faut d'abord savoir comment la notion même d'auteur a été pensée. En d'autres termes, quelle place occupe t-il et quelle place a-t-il occupé dans la société ? Quel est son statut et comment se construit cette idée ? En nous penchant sur la notion de droit d'auteur, nous pourrions très certainement comprendre le fonctionnement de la pratique artistique et auctoriale ainsi que la construction d'une relation d'auteur à son œuvre dans la société ? Quels sont les facteurs qui influencent sa pratique et son évolution ? Déjà, la façon avec laquelle cette pratique est régulée. Penser l'auteur c'est déjà en comprendre la dénomination, auteur est avant tout un mot chargé d'histoire, dont le sens évolue – comme le droit – à travers les âges. Le terme vient du verbe latin *aucto, as, are* : faire accroître. On peut rencontrer ce mot dans différents contextes et le voir traduit de différentes façons puisqu'il correspond soit à une désinence passive du verbe *aucto*, soit comme un nom qui en dérive : *auctor, oris, m* – Celui qui est la cause de. On peut voir, en cette ambivalence, la tension qui traversera les époques, entre la vision d'un auteur qui accueille et découvre l'œuvre (une forme de passivité) et l'auteur qui est la condition de son existence (sa cause). Notre regard sur la relation de l'artiste à son œuvre, suivant l'une ou l'autre de ces considérations, s'en trouve évidemment modifiée. Il conviendra alors, pour n'occulter aucun de ces liens, de considérer ces deux visions et d'étudier leurs importances et conséquences respectives.

Le droit intervient justement dans la détermination du statut d'auteur, et vient poser une préférence sur l'une de ces deux considérations. On peut retrouver des traces du statut d'auteur jusqu'à l'Antiquité, mais il semble plus pertinent de concevoir la différence entre *l'artiste receveur* et *l'artiste cause* à partir de l'évolution du statut entre l'époque médiévale et aujourd'hui en apposant les moments historiques importants, pivots, déterminants dans la construction de la pensée de l'auteur et l'élaboration de son statut. La conception que l'on se fait de l'auteur, aujourd'hui, est en adéquation avec la reconnaissance juridique de son statut et de ses droits. Si l'on hésite à considérer l'artiste comme l'heureux receveur de l'œuvre ou comme la première condition de son existence, le regard de la justice, lui, prend la décision de le nommer père et responsable. L'œuvre vient de l'artiste et de son travail, il la contient et nous la livre. La notion de propriété intellectuelle reconnue de droit, considère l'artiste/auteur comme propriétaire de sa musique du fait de son travail. Son œuvre est une production de son esprit qui se doit d'être protégée.

Historiquement, la reconnaissance des droits intellectuels est la conséquence et le ferment de la pensée artistique et philosophique de son époque. La reconnaissance des droits de l'artiste/auteur que l'on connaît aujourd'hui prend racine dans le terreau idéologique et philosophique des penseurs des Lumières, reconnaissant l'existence d'un droit naturel. L'homme, naturellement propriétaire de son corps et de son esprit, est, par extension, propriétaire de sa production : l'œuvre, fruit du travail de l'esprit humain, est donc sa propriété. La nature du lien entre l'artiste et son œuvre est une relation de domination, de possession.

Bien que la terre et toutes les créatures inférieures appartiennent en commun à tous les hommes, chaque homme est cependant propriétaire de sa propre personne. Aucun autre que lui-même ne possède un droit sur elle. Le travail de son corps et l'ouvrage de ses mains, pouvons-nous dire, lui appartiennent en propre. Il mêle son travail à tout ce qu'il fait sortir de l'état dans lequel la nature l'a fourni et laissé, et il y joint quelque chose qui est sien ; par là il en fait sa propriété. Cette chose étant extraite par lui de l'état commun où la nature l'avait mise, son travail lui ajoute quelque chose qui exclut le droit commun des autres hommes. Car ce travail étant indiscutablement la propriété de celui qui travaille, aucun autre homme que lui ne peut posséder de droit sur ce à quoi il est joint, du moins là où ce qui est laissé en commun pour les autres est en quantité suffisante et d'autant aussi bonne qualité.⁸ (1670)

Dans la continuité de Thomas Hobbes, et précédant Jean-Jacques Rousseau, John Locke propose de faire de l'homme le dépositaire d'un droit naturel, propriétaire de ce qu'il altère par le travail. Cette pensée sera étendue à l'œuvre de l'esprit par les philosophes des Lumières, eux-mêmes parents de leurs propres œuvres philosophiques, et des conséquences de leur diffusion. On imaginait alors l'artiste comme ouvrier de l'esprit : il « extraït une chose musicale] de l'état commun où la nature l'avait mise ». L'artiste créateur devient le père et l'origine d'un nouvel objet auquel il a attaché une nouvelle valeur, celle de son travail ; justifiant par la même occasion son appropriation. C'est autour de cette pensée que se constituent le droit d'auteur et la propriété intellectuelle et – par extension – que se construit la relation de l'artiste à son œuvre. La particularité de l'objet musical réside dans le fait que cet « état » dans lequel il a été laissé, « où la nature l'avait mise », est déjà le fruit de l'intelligence humaine. L'histoire de la musique qui construit le savoir-faire des musiciens ainsi que la théorie musicale, est le fruit du travail commun des artistes qui laissent devant eux, pour l'histoire, un objet déjà travaillé.

8 LOCKE, John, *Second Traité du gouvernement civil* PUF, 1994

Cette appropriation est aussi intimement liée à la consommation des biens culturels musicaux en ce qu'elle défend les individus – autres que l'auteur lui-même – d'exploiter, de diffuser, de jouer et de s'approprier à leur tour le fruit de son travail. Il faut néanmoins reconnaître que l'exploitation, la diffusion, l'interprétation, restent un travail qu'il faut aussi considérer : les droits des participants à la production de spectacles, à l'édition phonographique, ou à l'interprétation sont reconnus et défendus, mais ils n'altèrent en rien la qualité première, le droit perpétuel, le lien qui unit l'artiste à son œuvre. Cette appropriation semble justifiée ; l'artiste comme l'ouvrier acquiert une maîtrise de son ou ses instruments grâce à des heures de pratique, éduque et construit sa faculté de juger ses œuvres ainsi que celles des autres, plus encore il travaille chaque partie de sa composition et la fait exister en rendant possible sa diffusion.

C'est notre point de départ. Mais quelle est la nature de ce travail ? L'apprentissage de l'artiste et le savoir faire du théoricien, de l'instrumentiste ne font pas d'eux les propriétaires de la musique, elle en font des maître de leur pratique. Considérons cet apprentissage comme on considère un apprentissage ouvrier : apprendre à se servir d'un marteau ne fait pas de nous les propriétaires du concept « frapper un clou », ni de l'action de poser une étagère. Pareillement, le fait de travailler le piano ne fait pas de l'artiste le propriétaire d'une technique assimilée, ni du son produit par le piano. Nous ne pouvons pas poser un brevet sur le son du piano. L'artiste manipule. Son travail d'auteur le fait exister dans et participer à l'histoire de la musique. Il est la source d'une organisation par l'intelligence et l'imagination de sons, de textures, de rythmes, dans un espace donné. Ce travail, il le fait à l'aune de ce que les autres artistes ont « laissé en commun pour les autres [...] en quantité suffisante ». Sa production, son travail, est en quelque sorte la réorganisation du monde sonore auquel il donne une nouvelle forme dont il se fait propriétaire. Cette nouvelle organisation existe le temps de son écoute, le temps de sa pratique. Elle existe sans pour autant priver les autres artistes de la liberté de la réorganiser dans la mesure où sa matérialité, son moment d'existence, est limitée mais reproductible. On ne peut pas épuiser un son, jusqu'à lors nous n'avons pas prouvé que les chanteurs épuisaient les réserves d'air de notre planète. Leur travail est, comme celui de l'ouvrier, une organisation du réel, qui lui confère une nouvelle valeur. Si nous arrachons les écorces d'un arbre, que nous les lions ensembles par des cordes, et que nous les jetions à l'eau, nous pourrions en faire un radeau. Nous conférerions à ce morceau de l'arbre la qualité de flotter et la rendrions utilisable par l'homme. L'artisan du radeau organise le réel pour le rendre praticable, consommable, agréable, plaisant. Si « rien ne se perd, rien ne se crée tout se transforme », l'homme ne peut rien faire d'autre que transformer le réel.

Alors, l'artiste – lui – confère au plan sonore une qualité nouvelle en l'organisant suivant des lois harmoniques. Si l'on dit que la musique est un art du temps, c'est parce qu'elle transporte en son épreuve, seulement, la qualité des harmonies, des divisions et des rythmes qui plaisent aux oreilles et à l'esprit. L'artiste est propriétaire du moment, du temps qu'il organise musicalement.

1.2) Éluder la recherche, de la trouvaille à la création, du troubadour au génie.

Le travail qu'il faut considérer, dans l'organisation d'un morceau, d'une musique, de leur temps est celui de la recherche musicale. Il est commun d'entendre d'une musique déjà entendue, peu innovante, un peu simpliste qu'elle n'est « pas recherchée ». On peut dire que l'auteur n'est pas allé « chercher loin ». C'est que l'essentiel de son travail n'est pas mesurable : il est un travail de recherche, de parcours jusqu'à l'idée juste, un travail de reformulation et de réorganisation. On ne paye pas la couturière ou le couturier à ses chutes de tissus. Pareillement, on n'applaudit pas l'artiste pour ses tentatives musicales infructueuses. Il est reconnu pour l'organisation finale de sa musique. Dans la relation de l'artiste à son œuvre, il y a donc ce détour, souvent négligé, que constitue la recherche. La définition du statut d'auteur par le droit établit un lien direct entre l'artiste et son œuvre qui se doit d'être évident. En effet la législation doit se fonder sur une preuve matérielle, positive et tangible. La loi, le droit permet à l'artiste d'aspirer à une existence sociale et financière pérenne mais elle réclame de lui qu'il laisse la trace de son individualité dans sa musique, sans quoi on ne pourra pas prouver d'affiliation. La société réclame la rationalisation de l'art par le simple principe de preuve, de tangibilité du lien entre l'artiste et son œuvre. La recherche invisible ne pouvant pas être prouvée, elle constitue un lien intime entre l'artiste et son travail sur qui personne ne peut empiéter. La recherche, c'est ce qui reste et qui peut être éprouvée par celui qui écoute : il ne la voit pas mais la mesure à l'écart entre l'œuvre et ce qui est déjà. On ne peut pas s'approprier la recherche d'un artiste, le chemin vers l'idée musicale, on ne peut s'approprier que ce qu'il donne comme produit fini, ce qu'il laisse aux autres : l'organisation finale de son œuvre indépendante du chemin parcouru. C'est ce qui est laissé qui constitue la matière à retravailler pour les autres artistes, les autres auteurs. Ils poursuivent le chemin sans prendre conscience du travail de recherche nécessaire à l'élaboration de la musique qu'ils ont saisi toute entière, finie.

Le fait que la recherche artistique soit négligée est directement liée à la conception juridique du statut d'auteur et à tout le contexte idéologique qui l'a déterminée. La notion de propriété intellectuelle, faisant de l'artiste/auteur le maître et le propriétaire de son

œuvre, semble oublier la question de l'héritage historique, de ce qui est pris et de ce qui est laissé, en d'autres termes, ce qui est commun. La conception d'auteur, qui charrie l'imaginaire romantique et individualiste du XIXe siècle, présente l'artiste / auteur comme celui qui fait. Pourtant, lorsque je présente à quelqu'un un nouveau morceau, une nouvelle idée musicale, je lui dis « regarde ce que j'ai trouvé ». Rendre invisible la recherche c'est créer un raccourci entre l'artiste et son œuvre, conférant à cette dernière une dimension transcendante. Immédiate, la musique arriverait par pure opération de l'esprit sans chemin identifiable, sans origine autre que l'esprit de son auteur. De la sorte on oublie tout travail préalable, qu'il soit naturel ou humain. Prenons l'exemple de *songwriters* / guitaristes comme Bob Dylan ou Nick Cave : on peut saluer leur créativité mais il faut tout aussi bien reconnaître le parcours déjà dessiné par le luthier sur leur instrument de prédilection. Composer une musique sur une guitare c'est hériter d'une certaine histoire de la musique, d'une pratique de la guitare et de l'évidence de certains chemins instrumentaux. On peut penser au *CAGED system* ou même à l'accordage traditionnel (Mi, La, Re, Sol, Si Mi) qui conditionne la création de ceux qui composent à la guitare. Les artistes héritent pareillement d'un travail de transmission, ils composent grâce aux gammes, aux routines de travail, aux formations musicales et grâce à toute une théorie transmise avec le temps qui repose sur des principes harmoniques parfois naturels. Ne pas reconnaître la recherche, c'est ne pas reconnaître l'importance de ces outils d'exploration, de cette cartographie musicale pourtant déterminante qui conditionne – d'une certaine façon – toute production musicale passée ou contemporaine. Comme nous l'avons dit, il s'agit là d'outils d'exploration en ce qu'ils accompagnent la recherche. L'existence d'un tel héritage n'enlève en rien l'effort de recherche de l'artiste, la considération de tout cela enlève – cela-dit – un poids de ses épaules : il n'est plus le seul parent de son œuvre, il n'est plus la condition de l'existence de l'œuvre, il est la condition de sa découverte, l'existence d'un détour dans l'histoire de la musique qui a mené à la formulation, l'organisation d'une œuvre.

Avant cette idée d'appropriation par le travail, et avant la diffusion des idées de droit naturel, la musique relevait du bien commun. Si le musicien pouvait être compositeur, il n'était pas pour autant génie en ce qu'il n'était pas la source musicale. Il était faiseur, artisan : le troubadour, le trouvère, le trouvour. Dans l'histoire littéraire, il est le poète (du XIIe au XIVe) qui composait des chansons de geste, des contes et des ballades avec un accompagnement musical. La différence est cruciale, considérer l'artiste comme un trouvour c'est, nous le disons, retirer un poids de ses épaules. Il n'est pas la condition de l'existence de sa musique mais de sa découverte : il est l'heureux trouvour d'une proposition artistique. Cette idée comprend celle du chemin vers l'idée juste, de l'héritage

historique, mais surtout le fait qu'il soit tributaire de tous les autres artistes et de toutes les voies naturelles (ou non) d'exploration musicale.

Cette conception de l'artiste en trouvleur considère, cette fois-ci, la recherche. Si la recherche et la présentation d'une trouvaille sont un travail, l'organisation de la musique est, elle-aussi, une trouvaille. Ainsi, l'artiste peut très bien se présenter comme maître de sa mise en forme, mais il ne doit pas nier la trouvaille, la lecture. Il y a dans l'idée de la trouvaille une idée d'héritage : nous sommes tous tributaires et héritiers d'une histoire de la musique et des formes sonores dont nous partageons aujourd'hui les restes. En affirmant le fait que nous avons créé, que nous sommes les parents de notre musique, et que nous sommes propriétaires d'un élément qui fait partie intégrante de l'histoire de la musique, nous exproprions et détournons ce qui relève d'une forme d'héritage commun. Nous séparons une branche du tronc, et condamnons son passage en nous appuyant sur son origine. Le chemin vers l'idée musicale passe par la propriété privée, cette appropriation contrôle la transmission des formes, la sève de l'arbre généalogique.

1.3) L'industrie de la musique, une histoire de trouvaille.

Chaque artiste est tributaire d'une même histoire de la musique. Même s'il n'a connaissance que d'une petite partie de cette dernière, les moments musicaux historiques dont il prend connaissance s'appuient – à leur tour – sur une même histoire qui charrie, en chaque instant, toutes les traces des formes musicales du passé. Tous les compositeurs et tous les musiciens héritent de ces formes. Il faut reconnaître en chaque morceau l'héritage de tout ce qui a pu permettre à l'auteur/artiste de faire les choix qu'il a fait. On ne compose pas indépendamment de son époque, ni de toute réalité sociale, autrement dit nous ne sommes pas hors du temps. En composant ce qui me plaît, je compose ce qui est écoutable par mes contemporains. Le plaisir que j'éprouve à l'écoute d'une musique, et par la même occasion, de ma propre musique, dépend de mes écoutes, des mes habitudes, de ce qui m'apparaît comme familier. Cette familiarité se construit au gré de mes écoutes, elles-mêmes induites par la diffusion d'une musique qui dépend de cette histoire.

L'industrie de la musique fonctionne grâce à la continuité historique. Les succès du passé ont toujours conditionné l'approche des producteurs, des industriels de la musique. Tous les acteurs de la chaîne de production de la musique, de la composition à la diffusion en passant par l'édition, prennent pour modèle une histoire rassurante et familière, accrochée à ses standards. La continuité de l'histoire de la musique est assurée justement par les outils d'exploration dont nous avions parlé plus tôt. Au-delà des canons, des

formats, des structures communes des morceaux, la nouvelle production musicale hérite aussi des instruments de recherche du passé : les instruments, le système tonal, l'apprentissage théorique de la musique. On hérite donc d'une part de ces chemins musicaux déjà tracés mais, plus encore, nous avançons à tâtons vers les chemins qui nous apparaissent comme familiers. L'organisation que l'auteur donne à sa musique, aussi « artistique » soit-elle, est une réponse à toutes les écoutes que celui-ci a pu éprouver auparavant. Soit il crée à partir des instruments d'exploration dont il a hérité (théorie, biais instrumentaux) soit il avance et explore vers l'inconnu. C'est une image romantisée de l'artiste, parce qu'en réalité, cet inconnu qu'il explore est le fruit de plusieurs choix. L'artiste choisit ou non de s'arrêter sur tel ou tel accident musical qu'il produit lors de son exploration. Ces décisions sont largement conditionnées par ce qu'il entend de plaisant, ou de déplaisant. Cette sensation dépend de son rapport à l'histoire de la musique et aux œuvres auxquelles il a eu accès. Cette recherche vers l'inconnu correspond plutôt à une avancée jalonnée par les balises de ce qu'il connaît déjà. Il se déplace en fonction de ces dernières qui montrent le sentier déjà connu. Et quand bien même il s'abandonnerait à l'automatisme, il resterait dans les chemins déjà dessinés des instruments, de sa mémoire musculaire d'instrumentiste, de ses habitudes et hériterait d'une manière ou d'une autre des formes du passé. D'une certaine manière, l'écriture automatique, déjà éprouvée par les auteurs surréalistes, est l'exemple et le témoin de cet héritage ; l'héritage en est même plus fort puisqu'il ne reste plus que les automatismes, plus que l'habitude. Nous ne créons pas à partir de rien, de même que nous ne nous construisons pas nous même à partir de rien. L'œuvre est le fruit de l'individu, de l'artiste, lui-même tributaire de son histoire, de ses héritages.

C'est ainsi que l'on considère l'artiste et son rapport à son œuvre. On peut considérer, à bien des égards, qu'il est la raison pour laquelle son œuvre nous est parvenue, mais cela ne fait pas de lui la condition absolue de son existence. La musique existe indépendamment de celui qui la trouve, elle est une suite de *patterns*, déjà écrite entre les lignes des nos avancées en théorie de la musique, induite dans les formes des musiques déjà créées et écoutées. Le parcours de l'instrumentiste est une réalité, il existe sur l'instrument de musique, et l'artiste, lui, est celui qui pointe du doigt. Il fait les choix qui mènent à la découverte et la présentation de ces *patterns*. On pourrait penser qu'ainsi nous dévaluons le rôle de l'artiste, mais ce serait ne pas considérer l'importance de la notion de trouvaille, de dévoilement. Il y a dans la découverte, le dévoilement, une idée de vérité. C'est en grec, *ἀλήθεια*, issu de *lèthè* l'oubli, et du suffixe privatif *a-* (- Qui n'oublie pas).

L'artiste est celui qui réalise le potentiel, qui fait sortir la musique de l'oubli, il ne la crée pas mais la libère. Appeler l'artiste « troubadour », c'est rappeler qu'il est avant tout l'heureux découvreur de sa proposition artistique mais c'est aussi rappeler qu'il est un chercheur. On prend alors conscience d'une chose, c'est que tout chercheur utilisant des instruments de recherche, héritant d'une méthodologie, d'une pensée, est avant tout un lecteur.

L'objet d'étude musical est soit étudié du point de vue de la réception, soit du point de vue de la production. Mais nous oublions que le produit fini, la musique, est – en son origine – une première lecture de l'histoire de la musique. L'œuvre englobe la réalité du texte et de sa réception. L'auteur est dans cet entre-deux, la lecture produit le tissu, le tissu est une lecture. Nous devons alors croiser une analyse de la réception avec notre analyse de la structure même du texte si nous voulons considérer l'artiste à la fois comme créateur et comme trouvleur. La nature duelle de son travail l'impose.

2) L'artiste, lecteur d'une histoire de la musique.

2.1) L'auteur et la trouvaille, une instance de lecture, théories de la réception.

En posant la question de la création, en l'opposant à la trouvaille, on a pu montrer en quoi l'artiste était tributaire d'une histoire de la musique, et de sa propre prise sur celle-ci. En effet, il hérite des instruments d'exploration, mais aussi des formes qu'il trouve familières, qu'il s'approprie – d'une certaine manière – en les comprenant. C'est une forme de travail intellectuel. L'artiste choisit des éléments de l'histoire de la musique qu'il comprend et qu'il intègre par des écoutes et des lectures musicales. La notion de choix est déjà présente dans sa consommation de musique et son rapport à l'histoire de la musique. Lorsque l'artiste compose, il nous livre déjà une sélection de l'histoire de la musique : il fait sortir des *patterns* de l'oubli, les organise, et choisit d'oublier certains pans qu'il ne s'est pas appropriés ou qui ne sont pas passés sous son regard de lecteur et sous l'attention de son oreille. Ce que nous prenons ou non d'une œuvre, d'une musique, d'un livre nous revient. Nous sommes les dépositaires de ce qu'il reste de notre consommation. Notre lecture fait sombrer des pans d'une œuvre dans l'oubli tandis que nous nous approprions certaines de ses parties. Nous gardons souvent ce qui nous a plu, ou ce qui nous a fortement dépayssé. On peut dire par conséquent que ce choix est fait à partir de ce qui nous est familier, de ce qui nous plaît. Dans ses choix de composition, l'artiste nous propose sa vision de l'histoire de la musique.

De toute évidence de nombreux acteurs entrent en jeu, et plus il existe d'acteurs qui participent à la création d'une œuvre, plus cette dernière hérite d'expériences variées. La proposition finale est un ensemble de lecture croisées, pouvant exister tantôt simultanément, tantôt en se superposant, certaines lecture faisant basculer les élément d'une autre dans l'oubli. Cela peut-être le cas dans la production d'un album, ou les décisions prises par tel ou tel *producer* ne permettent pas de laisser transparaître les choix du compositeur. Nous pouvons prendre à titre d'exemple le morceau *Lonely Side*⁹ du groupe *Blaenavon*, qui – de la démo à la version album – se trouve portée dans un univers totalement différent. La version démo présente dans l'album démo *Bedroom Tapes*, propose une ambiance 8-bits dont les producteurs de la version album ne garderont que le *Hook*, la progression d'accord et la structure générale du morceau. Nous ne pouvons pas parler au nom des artistes du groupe, mais dans la mesure où le résultat diffère entre la version démo enregistrée dans une chambre et la version album enregistrée avec les moyens d'*Atlantic Records* on peut parler d'un conflit auctorial, d'une tension entre les éditeurs de la musique. On peut voir dans la création, collaborative ou individuelle, une dimension de dialogisme qui correspond à ce que nous évoquions plus tôt.

L'artiste en tant que chercheur, trouveur, peut soit choisir ce qu'il veut reproduire à partir de ce qu'il a déjà entendu soit s'arrêter sur les formes qui lui semblent belles. Tous ces choix font écho à ses lectures du passé. Dans le cas de *Lonely Side*, le morceau d'origine fait écho à toute une génération, à tout une esthétique jeu-vidéo. Cette dimension est balayée par les producteurs qui ne prennent pas cette dimension en compte dans la mesure où, pour eux, la présence de ce morceau nuirait à la cohérence du projet / album. La musique se construit sur des principes de familiarité, ou de dépaysement ; des principes de tension et de détente. Celle qui va plaire à l'artiste sera celle qui la fera se sentir chez lui, ou au contraire, celle qui va la dépayser. En d'autres termes, il fera toujours ses choix en fonction de ses lectures du passé. Il est celui qui sélectionne, conserve, jette, qui reformule pour arriver à une lecture qui lui convient. La musique est le résultat du travail de cette *communauté interprétative*¹⁰, de l'artiste et des acteurs de son édition.

C'est parce que l'œuvre « englobe à la fois le texte comme structure donnée et sa réception ou perception par le lecteur »¹¹. Le texte, du latin *textus*, le tissu artistique, peut être une musique, un tableau, une structure architecturale, il reste, d'une part, une structure attendant d'être actualisée par une lecture, et d'autre part le fruit d'une lecture.

9 BLAENAVON. *Lonely Side*. Canvasback / ATL. 2017

10 Notion empruntée à Stanley Fish qui propose dans son texte *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétative*, il fait du lecteur le dépositaire du sens final de l'œuvre. L'œuvre se nourrit de toutes les lectures qui peuvent en être faite indépendamment de l'intention de l'auteur.

11 JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard. 1978.

Dans son esthétique de la réception, Hans Robert Jauss propose de décrire la lecture comme une perception guidée. C'est ce que nous disions de l'histoire de la musique : elle est conditionnée par sa lecture, elle existe grâce à sa continuité mais aussi conditionne et guide aussi, d'une certaine manière, sa lecture. Lorsque nous entrons en contact avec une œuvre, lorsque l'artiste entre en contact avec l'histoire de la musique, il n'y a pas de réception d'une nouveauté absolue : par son pouvoir d'évocation, par les liens qu'elle tisse avec nos lectures du passé, l'œuvre vient se placer dans une librairie intérieure. C'est l'*horizon d'attente* chez Jauss. Cet horizon se construit lorsque nos lectures du passé entrent en résonance avec des éléments du morceau, de l'œuvre avec laquelle nous sommes aux prises. Ce pouvoir d'évocation, qui construit cet horizon, peut-être déterminé par le genre auquel on rattache une musique, souvent suggéré dès les premières notes du morceau, par l'imaginaire suscité par les instruments utilisés, les modes et les gammes ou encore par le timbre du chanteur (on peut prendre, à titre d'exemple le grand nombre de chanteurs mimant le timbre de voix nasillard et les intonations du chanteur du groupe *Alt-J*, une voix qui s'est clairement posée comme référence d'un genre de musique typée *indie*). La musique repose bien souvent – nous l'avions dit – sur ce principe de familiarité. On comprend alors l'importance de cette notion d'horizon d'attente, parce que l'auteur, avant tout lecteur, en ayant connaissance de son propre horizon d'attente, peut jouer avec ce dernier, légèrement dériver, et créer cette perte d'équilibre, cette tension musicale qu'il peut alors résoudre facilement. Il peut jouer avec le dépaysement sans trop déboussoler la réception. Il le sait parce qu'il est lui-même une instance de lecture.

Lorsqu'il compose, l'artiste entre en coopération avec les auteurs du passé en ce qu'il propose une lecture à haute voix de leur travail. L'œuvre guide son public en évoquant chez lui des sensations faisant écho à ses expériences de lectures passées, mais elle est – aussi et surtout – incomplète en ce qu'elle nécessite la réalisation permise par la lecture. C'est la *coopération interprétative* chez Umberto Eco¹². Cette lecture guidée ne l'est que partiellement : elle reste la lecture d'un texte à trou. L'histoire de la musique demande à être actualisée, réalisée par ceux qui assumeront son écriture. Les nouveaux artistes sélectionnent, font sortir de l'oubli ce qui aura constitué – dans une certaine mesure – l'horizon d'attente avec lequel ils composent leur œuvres. Pour tout cela, il est nécessaire de faire de l'artiste/auteur une première instance de lecture, c'est ce qui fait le continuité de l'histoire de la musique et c'est ce qui permet de lui laisser une fenêtre, un espace de manœuvre, une liberté dans sa trouvaille.

¹² Eco, Umberto. *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris. Grasset. 1985.

Il a le choix de laisser ou non dans l'oubli, et il a le choix de faire exister des formes musicales du passé à travers son œuvre, une œuvre lecture, une œuvre à lire.

Si l'œuvre de l'artiste est le fruit de sa lecture de l'histoire de la musique, et s'il est, d'une manière ou d'une autre, le dépositaire du sens de cette histoire en ce qu'il choisi ou non de réaliser son contenu, alors on peut dire que cette œuvre, parce qu'elle est lecture, agit sur le passé et agit sur l'histoire de la musique. La simple existence d'une musique actuelle fait exister le chemin qui a permis sa création. En d'autres termes, l'expérience des musiques du passé se trouve altérée par des musiques qui leur sont postérieures. Une nouvelle musique qui prend racine dans les formes du passé les nourrit à son tour en constituant une instance de lecture, un interprète de ces formes. Quand l'arbre grandit, les racines croissent tout autant. On peut s'amuser des raccourcis que l'on peut faire à propos de la musique de Beethoven dont on a déjà entendu des remarques telles que « C'est déjà du Jazz », « c'est déjà du métal », « c'est déjà du Rock ». La lecture *a posteriori* des œuvres antérieures est une production d'anachronismes, ou plutôt, elle est une rupture de la continuité linéaire de l'histoire. Elles existent toujours au présent, et prennent désormais en compte les œuvres qui leur sont postérieures.

L'auteur est donc cette force qui fait exister au présent les formes du passé en choisissant ou non de les réaliser. Parce qu'il est, dans sa démarche de créateur, un lecteur guidé par cette histoire de la musique dont il est tributaire. Il est le *trouvère*, le trouvez de ces formes du passé qu'il réorganise dans le contemporain pour les faire exister comme elles n'ont jamais existé. La force du trouvez, de l'artiste est qu'il marque de son empreinte contemporaine, les formes du passé qui existent à nouveau, nouvelles. Que peut-on dire d'elles ? Elles sont arrachées de leur contexte socio-historique par un auteur-lecteur qui choisit de les faire exister au contemporain. D'une certaine manière on peut dire de ces œuvres du passé, de ces formes qu'elles sont avant-gardistes, qu'elles peuvent être considérées, à bien des égards, comme plagiaires d'une époque à venir ; qu'elles sont déconnectées du contexte historique qui les verra exister. En avance, on peut la considérer comme arrachée de l'époque qui s'en saisira. Cette pirouette anachronique peut paraître anodine mais elle permet de montrer ce double mouvement, du passé vers le contemporain, et de l'effet du contemporain sur le passé, par la lecture de l'auteur.

2.2) Musique et histoire, Sur le concept d'*histoire* de Walter Benjamin.

L'auteur est donc cette première instance de lecture, il est le dépositaire du sens de l'histoire de la musique dans la mesure où il en fait une lecture et une interprétation en sélectionnant certains éléments, en remplaçant les espaces vides qu'il et qu'elle laissent, en réorganisant les *patterns*, en découpant, en collant, en rendant les comptes de cette histoire. Revenons sur cette notion d'anachronisme soulevée un peu plus haut. L'auteur a ce pouvoir rétroactif sur les événements et les formes musicales du passé. Il produit, par l'œuvre, une lecture et les fait exister différemment. Mais quelle est la réalité de ce que nous avançons ? Sous quelle forme et quel phénomène se manifeste cette actualisation des formes du passé ?

Nous le disions, la lecture de l'auteur est conditionnée par le déroulé de l'histoire et des formes musicales qui dominent l'espace de représentations. Par une rencontre habituelle, la forme musicale dominante dans le paysage musical constitue le référentiel de l'artiste, si bien que des découpages rythmiques s'imposent comme modes ; des gammes et des tendances s'imposent pareillement. Des habitudes instrumentales gagnent en représentation (comme nous l'avons dit pour la voix du chanteur de *Alt-J*). Dans sa musique, l'artiste fera figurer les héritages qui ont su s'élever par rapport aux autres formes musicales, qui ne sombrent pas dans l'oubli. Dans le paysage des représentations, ces formes exercent une forme de domination qui jalonne toute l'histoire de la musique. Si la création est conditionnée par la lecture de l'histoire, alors les rapports de domination qui existent dans cette histoire tendront à se renforcer. La persistance de ces formes conditionnent leur familiarité et leur tendance naturelle à s'élever au-dessus des formes plus rares. Nous composons alors par rapport à celles-ci, que nous tendions vers ces dernières ou que nous nous en éloignions : le mouvement part de ces formes dominantes. On comprend alors à quel point cette industrie musicale peut être standardisante. La forme encourage la forme à exister telle qu'elle est, ou, par rapport à ce qu'elle a été. Un nouvelle forme, pour s'élever, doit devenir familière, doit s'élever à son tour et occuper l'espace de représentation. L'horizon d'attente de l'artiste lui permet de jouer sur cette histoire de tension et de détente par rapport au standard qui constitue le squelette du texte historique, la structure principale de l'histoire de la musique.

Si nous pouvons voir, dans le paysage musical actuel, une forme de domination et de hiérarchie, c'est que certaines formes musicales s'imposent ou ont été imposées comme vainqueurs, comme triomphantes des autres. La musique qui génère le plus de vues, de *streams*, de ventes est la musique la plus représentée et dont les formes ont le plus de

chances d'être écoutées et prises en compte dans la lecture des futurs artistes. C'est ce principe de domination qui jalonne l'histoire de la musique. Dans ses thèses *Sur le concept d'Histoire* Walter Benjamin fait le constat de cette histoire qui oppose les vainqueurs et les vaincus. Il pose dans ce texte les limites du matérialisme historique et l'importance de la dimension messianique de l'histoire. Sa démarche est féconde en ce qu'elle a la particularité d'établir des correspondances entre une approche théologique presque poétique de l'histoire et une approche matérialiste. Cette pluralité dans le regard l'amène à penser un nouveau temps dans une nouvelle histoire, un temps qualitatif dans une histoire non pas linéaire, non pas « l'histoire des vainqueurs » mais une histoire stratifiée où passé présent et futur coexistent et correspondent. Le passé est « ayant été », le futur est en devenir. Le constat des conséquences des formes du passé sur le futur, et des lectures contemporaines sur le passé, vont en ce sens. Selon Benjamin, l'historien (pour nous, le lecteur/artiste) occupe un rôle majeur dans l'histoire (pour nous, l'histoire de la musique). En effet, en posant un regard sur l'histoire il peut rendre possible l'*Alèthéia*, la vérité historique et le dévoilement en rendant compte de toutes les dimensions des éléments qui constituent l'histoire. Il ne doit pas se cantonner à réaliser paresseusement – dans sa lecture – l'histoire des vainqueurs mais rendre compte du « monceau de ruines », l'histoire des vaincus, sur laquelle les formes triomphantes reposent.

L'à-présent, modèle des temps messianiques, ramasse, tel un raccourci formidable, l'histoire de l'humanité entière¹³

Car la vraie mort serait « de rester là, irregardée ». Tout comme le baiser, le regard réveille et rappelle à la vie le détail oublié. C'est là le manquement des historiens. Dans le sillage des vainqueurs, ils font œuvre de fossoyeurs, au lieu de fouiller d'un regard salvateur les champs de ruines et de décombres : « De cet ordre de créatures d'humble condition, silencieuses, inoffensives, infiniment soumises, infiniment dévouées, aucun historien ne s'occupe le moins du monde¹⁴

– Les vainqueurs sont ceux à qui nous rendons hommage et qui sortent de l'oubli lorsque nous les citons ou lorsque nous leur portons un regard. Nous pouvons le faire en tant que public, mais il s'agit d'abord du travail de l'auteur/artiste. Il ne tient qu'à lui de les mettre en lumière

– Les vaincus sont les choix qui n'ont pas été faits et qui ont pourtant participé à l'existence des formes triomphantes. Ils constituent « le monceau de ruine » sur lequel ces dernières reposent.

13 Avant dernière thèse de Benjamin *Sur le concept d'Histoire*.

14 Bensaïd, Daniel. *Walter Benjamin, thèses sur le concept d'histoire*.

Pour être clair, lorsqu'un artiste joue avec son horizon d'attente pour proposer une œuvre avant-gardiste, ou contre-culturelle, il introduit du chaos, de l'imprévisible, dans la forme musicale immuable et triomphante qui constitue notre zone de confort. Ce léger décalage nous fait apprécier tout entier cette détente finale. Il n'y a pas meilleure sensation que de se sentir soulagé d'une crampe. C'est parce que tous ces éléments qui nous ont écarté de la forme triomphante nous l'ont fait éprouver plus fortement lorsque nous y sommes finalement retournés. C'est le principe de la tension et de la détente. Alors, dans un morceau qui fait une contre-proposition, le second lecteur trouve son plaisir. Ce plaisir est reproduit en fétichisant ce déséquilibre, la crampe au mollet qui nous rappelle le plaisir de l'absence de trouble. Le déséquilibre est reproduit, il devient le standard. On réduit la musique à cette tension et cette détente. Cette forme reproduite, encore et encore, devient le standard, le nouvel équilibre et l'absence de trouble. Dans un certaine mesure, cette tension devient la forme triomphante. Est vaincue l'excroissance qui a permis le déséquilibre initial : l'ordre est rétabli mais nous oublions que ce nouveau standard, vainqueur, repose sur le monceau de ruine des contre-cultures et des avant-gardes passées sous silence, stérilisées par la fétichisation du déséquilibre. Elles n'existaient que par rapport aux vainqueurs. Benjamin, lui, propose au lecteur de l'histoire de considérer cette ruine, indépendamment de sa valeur. Parce que le compositeur est responsable de ce qu'il récupère et fait exister au contemporain, qu'il soit trouvleur ou compositeur, il creuse déjà le sillon de l'histoire, il propose sa trajectoire. L'expression même de l'artiste est le résultat de cette histoire de domination à travers laquelle se laisse deviner l'histoire alternative des vaincus. Il s'agit de regarder sous les pieds de l'histoire triomphante, celle des vainqueurs. Dans la forme la plus standard, paradoxalement grâce au fétiche, on trouve les traces de cette histoire des vaincus, des contre-cultures, des avant-gardes. Aujourd'hui, nous faisons la différence entre la musique populaire et la musique d'avant garde. On peut, semble t-il, les considérer sous le même jour. La musique populaire et les avant-gardes/les contre-cultures/les niches, sont les deux faces d'une même pièce. L'une, la musique *pop*, est la structure qui reproduit l'histoire des vainqueurs et phagocyte les éléments des contre-cultures qui plaisent parce qu'il font éprouver le standard encore plus fort. L'autre, la contre-culture, met la première en mouvement en ce qu'elle vient apporter des détours, des tensions en son histoire. La première intègre la deuxième et fait figurer, en ses formes, les ruines, résultat de cette intégration. L'une est remarquable dans l'autre.

3) Les traces de l'énonciation, une étude des formes.

3.1) L'importance de la lecture, le messie et l'énonciation.

Nous pouvons à nouveau établir une correspondance entre notre étude du rapport de l'artiste à son œuvre et la proposition de Benjamin. Si la lecture rappelle à la vie les formes du passé, que ces formes traversent et apparaissent en toile de fond de la production artistique des compositeurs contemporains, c'est que ces artistes ont le potentiel de réaliser la volonté de Benjamin : « l'à-présent » comme connexion entre tous les moments historiques, toutes les formes du passé. Le musicien contemporain est un messie potentiel, il peut rendre compte de la totalité historique, des vainqueurs, des vaincus en faisant sortir de l'oubli, par la découverte ce « détail oublié ».

La vérité est une image unique, irremplaçable, qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle

[...]

Arracher une œuvre au continuum de l'histoire, c'est y recueillir l'œuvre d'une vie, dans cette œuvre l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire

[...]

Chaque seconde est la porte étroite par laquelle le Messie peut entrer¹⁵

« Arracher une œuvre au continuum de l'histoire », c'est le travail de tout lecteur, par extension de tout artiste. La musique qui résulte de son expérience de l'histoire de la musique peut rendre compte du « cours entier de l'histoire », des deux côté de la pièce, l'histoire des vainqueurs et des vaincus, sans discernement. Le lecteur historique conscientieux, le musicien à l'oreille attentive, se nourrit de tout le matériel qui constitue les formes du passé. Il est traversé, influencé par une histoire à deux visages : ceux des vaincus et des vainqueurs. Qu'il considère l'un ou l'autre des visages, il prend nécessairement les deux. Il y a du Messie en chacun des lecteurs, et « chaque seconde est la porte étroite par laquelle [il] peut entrer ». Lorsque nous rendons hommage aux formes dominées, aux vaincus, nous faisons exister les détours révolutionnaires de l'histoire. D'une certaine manière, des pans de l'histoire laissés dans l'oubli ont permis à la forme standardisée d'être ce qu'elle est aujourd'hui. Nous pouvons, d'un regard, en tant que lecteur, annuler la stérilisation et le fétiche en tirant le fil de cette histoire passée sous

15 BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*. PAYOT. 2017

silence. De la sorte nous brisons la chaîne de domination, nous faisons exister ces moments hors-temps. Les avancées musicales, les tensions esthétiques soulevées par les contre-cultures et les avant-gardes entrent en confrontation avec l'histoire des vainqueurs. Considérons ces avancées comme des moments révolutionnaires de la musique : ils font rupture dans l'histoire mais leur intégration dans le cours continu de l'histoire des vainqueurs (par la réappropriation) empêche leur développement, les fige et les passe sous silence. Les considérer par la lecture, c'est réaliser ce moment révolutionnaire au contemporain, c'est le réactualiser, le faire exister à nouveau. Animer le monceau de ruines, c'est faire exister une rupture avec la chaîne, l'histoire de domination , le cours continu de l'histoire allant d'une cause à son effet. L'histoire de la musique travaille l'auteur, conditionne sa création, charrie en ses ruines les traces d'un « temps qualitatif », révolutionnaire. En créant l'artiste/auteur fait une lecture de cette histoire, il la travaille à son tour. Le passé, le présent et le futur coexistent. C'est la « constellation » chez Benjamin.

Si l'auteur/lecteur, réalise les deux faces de l'histoire, vainqueurs et vaincus, il portera les stigmates des formes du passé, celles qui n'ont pas été retenues mais qui ont pourtant permis aux formes dominantes de briller. Il s'inscrit, d'une certaine manière, lui aussi, dans l'histoire des vaincus. Il risque de ne pas trouver public, de ne pas plaire, de ne pas suffisamment travailler avec l'horizon d'attente des publics davantage façonné par les formes dominantes. La tension qui résultera de l'épreuve de son écoute par un public futur, l'intégrera, peut-être, à son tour, dans l'histoire des vainqueurs, en tant que monceau de ruine qu'il s'agira d'animer pour en faire exister la dimension révolutionnaire, et embrasser une forme de totalité historique. Cet auteur qui écoute avant tout, laisse dans sa musique les traces de sa considération ou de son manque de considération pour les formes musicales vaincues. Son parcours de lecteur musical détermine sa maîtrise, son parcours de recherche musical, son horizon d'attente qui conditionnera sa trouvaille. À cet égard, on devine que cet héritage musical, qu'il soit celui des formes dominantes ou des formes contre-culturelles constituera le résultat, le tissu artistique, ou du moins, se dissimulera dans les traces de son énonciation musicale.

L'héritage se manifeste dans la forme, autour des standards. On peut s'amuser à questionner l'origine de ces standards, qui héritent eux-aussi d'une histoire de la musique et contiennent les traces des formes musicales dominées. C'est pour cela que nous ne sommes plus surpris de voir, dans des musiques populaires, à succès, les vestiges d'avancées musicales qui se confrontaient aux horizons d'attente des publics de leur époque.

Elles sont aujourd'hui triomphantes, comme si elles avaient – dans le passé – une existence anachronique, avant-gardistes jusqu'à ce que les bords du paysage ne s'élargissent et intègrent cet avant-poste, jusque-là aux frontières de l'étrange et de l'étranger. On peut penser aux avancées rythmiques dans la musique rap, aujourd'hui la musique la plus *stream* sur les plateformes. Une musique qui, aujourd'hui, partage des caractéristiques rythmiques communes avec la musique jazz, ou encore avec le rock progressif. Parce que ces *patterns*, ces formes musicales sont les traces d'une énonciation qui dépend des habitudes d'écoute et du parcours de lecteur individuel. Ce parcours constitue sa particularité artistique. Grâce à lui, il hérite d'une forme canonique, le standard, la forme triomphante : pour être concret, on peut parler du 4/4 ; de la structure, introduction, couplet, refrain, couplet, pont, refrain, outro ; des progressions d'accord canoniques (on peut prendre l'exemple du – I – V – vi – IV). Mais il hérite aussi, dans ses choix d'écoute, du compte rendu des artistes, de leur regard sur des formes qui parfois sortent de l'ordinaire, ne sont pas acceptées par tous. Ce sont les formes dominées, cela peut-être des modes peu commun (comme le Locrien), d'enrichissements harmoniques inhabituels, de placements rythmiques particuliers, de ruptures dans la structure d'un morceau, de timbres de voix, de techniques, de textures. À titre d'exemple, le musicien Jacques produit une musique électronique qui utilise tous les codes de la forme « musique électro » dominante, en proposant cependant une énonciation singulière en ce qu'il prend pour source sonore des objets de la vie courante : couverts, roue de vélo, téléphone, radio, plaque de métal, bâtons.¹⁶ Son expérience de lecture de la musique croise son expérience d'être sensible, presque encore enfant et encore sensible au bruit d'une roue de vélo dans laquelle on glisse une carte en plastique pour émuler le son d'une moto. Les parcours se croisent et s'enrichissent.

Parce que tout ce qu'il rencontre déterminera ce qu'il considérera comme familier. On peut dire, d'une certaine manière, que l'individu déborde dans son œuvre, car ses choix musicaux laissent transparaître ces héritages, qui résonnent, à leur tour, avec nos propres expériences. On tend alors vers une nouvelle écoute, une nouvelle consommation de la musique. Cette consommation appartient quoi qu'il arrive à une même histoire de la musique, qui hérite des mêmes formes dont on peut – ou non – apprécier les similarités. Si l'on apprend à prêter attention aux formes dominées, vaincues, dans la musique populaire, ou alors aux héritages des formes dominantes dans la musique avant-gardiste, alors, on peut les faire exister sur un même plan, comme les deux face d'une même pièce.

16 BRUXELLES MA BELLE. JACQUES - *Bruxelles Ma Belle* - « *Petite Session impro sans titre au Calme* » - Live @Océade. <https://www.youtube.com/watch?v=QzzWCZ5wcik>

3.2) Pourquoi hiérarchiser les énonciations, une considération continue.

Après avoir posé ici toutes ces considérations, il semble naturel de traiter indifféremment les œuvres que l'on qualifierait de populaires et les musiques que l'on qualifierait d'avant-gardistes, ou les musiques de niches, celles qui se permettent des écarts. La considération de la recherche et des auditeurs pour les œuvres d'art, les morceaux, les tissus artistiques, doit alors – naturellement - être la même, et l'étude d'une musique ou d'une autre doit être faite selon la même méthodologie, une méthodologie qui prend en compte toutes les énonciations, les deux faces de cette pièce. Le fait est qu'aujourd'hui, nous ne considérons la musique populaire que sous un regard socio-économique, désintéressé de la forme, quand elle n'est pas mise en parallèle avec une forme contemporaine considérée comme légitime. Nous pouvons parler, à titre d'exemple du rap dans le début des années 2010 qui n'était considéré par les universitaires que pour ses qualités poétiques (au sens propre du terme).

En effet, la musique rap n'était ni étudiée, ni valorisée si ce n'était pour les qualités qu'elle avait en commun avec l'art poétique noble et versifié. A quoi bon passer derrière le micro si les auteurs ne sont reconnus que pour leurs mots ? Déplorer la pauvreté artistique d'une forme artistique c'est – quelque part – se présenter comme un pauvre lecteur, à moins de considérer l'histoire de la musique comme vide et stérile. Si l'œuvre est pauvre, il ne faut pas oublier qu'elle est à moitié constituée par ses lecteurs. Il est essentiel de la réaliser pleinement si nous voulons rendre hommage à tout ce qui a pu résonner avec chacun d'entre nous. Plus encore, si nous jugeons que l'auteur, par son œuvre, réalise une pauvre lecture de la musique, rappelons que cette lecture ne consomme pas le matériel qu'elle lit. Elle reste dans la continuité d'une histoire de la musique dont les deux visages traversent, quoi qu'il arrive, la forme de l'œuvre. La musique met en relation les individus partageant les mêmes bibliothèques, les mêmes parcours et les mêmes expériences (ou des expériences proches). Alors, dans cette mesure, pourquoi se contenter d'étudier la musique à l'aune de son importance marchande ?

Si elle est le témoin d'une logique de domination, elle reste le terrain d'exploration du lecteur qui peut la libérer de son enlisement dans ces logiques. Elle est artistiquement stérile si nous nous arrêtons à cette dimension. De la même manière, il faut toujours considérer les deux faces de l'histoire. Alors, lorsqu'il est question d'un artiste avant-gardiste, virtuose, audacieux, il est nécessaire de rendre compte de toute la dimension marchande, victorieuse de sa musique. Elle aussi, hérite des formes qui ont dominé l'histoire de la musique, elle en est aussi tributaire.

Tous les artistes héritent d'une même histoire de la musique avec laquelle ils construisent des routes et des ponts. Nous traitons cependant ces musiques différemment à cause de la particularité de leur énonciation. Ce sont des énonciations différentes, pourtant les traces d'une lecture d'une même histoire de la musique. Mais, dans la musique, il n'y a de place que pour la forme... Justement, cette histoire de la musique dont sont tributaires les artistes contemporains, mène à la proposition de ses formes dans leur œuvres respectives. Autrement dit on peut étudier la partie pour ce qu'elle est, mais on peut aussi la considérer comme partie pour le tout, comme un détail témoin de toute l'histoire de la musique.

Alors étudions ces formes sans discernement. Pour cela nous vous proposons, dans la suite de ce travail, d'analyser les œuvres de deux artistes contemporains, et plus précisément, de deux estampes contemporaines : Polyphia et Ariana Grande. Le choix de ces artistes se justifie par tout ce que nous avons avancé plus tôt. En effet, Polyphia comme Ariana Grande occupent une place importante dans le paysage musical contemporain. Ils constituent, dans une certaine mesure, les deux faces d'une même pièce, La structure et le chaos, le chaos dans la structure, la structure dans le chaos, la forme triomphante, la forme vaincue et l'implication de l'une dans l'autre pour chacune des parties.

3.3) Ariana Grande/Polyphia, deux faces d'une même pièce.

Tout semble opposer l'artiste Ariana Grande au groupe Polyphia. Si nous les considérons comme des lecteurs de l'histoire, nous pouvons dire que leurs énonciations se positionnent aux antipodes du paysage musical contemporain. D'un côté, Ariana Grande hérite des canons *Pop*, *RnB* et *Rap* des chanteuses à succès et viens siéger aux côtés de Doja Cat, Dua Lipa, Selena Gomez, Miley Cyrus, Nicki Minaj, Katy Perry, Mariah Carey. D'une certaine manière on peut déjà pointer du doigt le fait que cette artiste, comme Selena Gomez et Miley Cyrus viennent toutes les trois de chaînes pour enfant (*Disney Channel*, *Nickelodeon*) et héritent d'une image de star avant même de s'être montrées sur la scène musicale. On peut déjà dire qu'elle appartient à cette histoire des vainqueurs à laquelle nous faisions référence. Qu'elle produit une musique que beaucoup peuvent juger comme aseptisée : Parce qu'il s'agit de tubes, les effets sont plaisants, l'horizon d'attente est satisfait et comblé par des démonstrations techniques des chanteuses et des producteurs.

De l'autre côté, le groupe Polyphia, s'inscrit dans la nouvelle génération d'instrumentistes virtuoses qui occupe la branche musicale d'Instagram et de Youtube. Ils sont, pour la plupart, guitaristes et jouent dans des groupes de *Math Rock*, de *Rock*

progressif, ou encore de *Neo Soul*. On peut citer Yvette Young (Covet) Tim Henson (Polyphia), Ichika Nito, Manuel Gardner Fernandes (Unprocessed), Melanie Faye, Tosin Abasi (Animals as Leaders), ou encore les groupes CHON et Toe. Ces groupes, et particulièrement Polyphia, ont contribué à la renaissance de l'intérêt du public pour la guitare. On voit grâce à eux, fleurir sur les réseaux sociaux, des guitaristes au style exigeant, virtuose, mettant en avant des propositions inouïes, neuves, aux inspirations diverses allant de la pop *mainstream* et du rap au métal, allant jusqu'à la musique instrumentale expérimentale, la musique de jeu vidéo.

On peut dire que le groupe Polyphia fait partie de ces groupes qui font partie du monceau de ruines en ce qu'ils sont considérés comme les références d'un pan de la musique largement dominé dans le paysage musical contemporain. Nous approfondirons un peu plus tard la question de la place d'Ariana Grande et Polyphia dans le paysage médiatique, mais nous considérons qu'ils font partie – aujourd'hui – de l'une et de l'autre face de la musique contemporaine. Tous deux sont héritiers d'une même histoire de la musique. Bien que beaucoup de gens considèrent la musique du groupe Polyphia comme difficile à écouter, dissonante, déplaisante, agressive, ils n'en restent pas moins fortement inspirés par la musique qui, aujourd'hui, rencontre un très grand succès.

Le compositeur du groupe, Tim Henson, ne cache pas ses influences, et va même parfois jusqu'à partager son expérience de compositeur, en racontant les processus d'écriture de ses morceaux, notamment à partir de structures préexistantes, qu'il juge intéressantes. C'est le cas pour le morceau *O.D*¹⁷ qui est la rencontre entre le morceau *Champions*¹⁸ de Kanye West, la structure de *Look what you made me do*¹⁹ de Taylor Swift, et la couleur des morceaux du jeu vidéo *Castlevania* (déjà fortement inspirée de la musique Baroque et emplie de références à la musique de J.S.Bach)²⁰. Les inspirations du compositeur de Polyphia sont acceptées, elles dominent même le marché de la musique contemporain. Mais pour autant et pour beaucoup, elle n'est pas considérée comme une musique accessible. C'est que la différence majeure entre Ariana Grande et Tim Henson repose sur la qualité de leur énonciation, plus particulièrement sur la manière avec laquelle ils diffusent leurs inspirations dans leurs œuvres. Les influences passent à travers le filtre de l'artiste, l'héritage de ses inspirations acceptées. Chez Tim Henson, la lecture *mainstream* se croise avec son expérience des formes des vaincus, des formes peu communes, peu appréciées par la majorité des publics.

17 POLYPHIA. *O.D.* Equal Vision Headphone Music. 2018.

18 KANYE WEST & GUCCI MANE & BIG SEAN & 2 CHAINZ & TRAVIS SCOTT & Yo GOTTI & QUAVO & DESIGNEUR. *Champions*. Universal Music Group. 2016

19 TAYLOR SWIFT. *Look What You Made Me Do*. Big Machine. 2016.

20 TIM HENSON. The Making Of O.D. 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=MZ4QN2uFif8>

Il reconstruit, à partir des vestiges du passé, ce qu'il reste de ses lectures. Il utilise la structure sans la renouveler, la réinterprète et en fait le support du produit final. La particularité de ce produit fini, c'est la virtuosité, la richesse des textures sonores, et la prépondérance instrumentale dans une musique pourtant calquée sur les productions de musiques assistées par ordinateur. Dans une certaine mesure l'héritage des structures musicales *mainstream* se heurte à l'héritage de l'instrumentiste : les techniques de Tim Henson nourries d'une histoire de la musique, de son rapport à la musique avant-gardiste, *prog* et métal, habillent la charpente d'un édifice familier, jusqu'à masquer cette même familiarité.

Chez Ariana Grande, l'énonciation s'inscrit dans la lignée des formes triomphantes. Ses inspirations sont elles-mêmes issues des vainqueurs de l'histoire de la musique (Mariah Carey, Whitney Houston, Destiny's Child) de même que sa pratique instrumentale (le chant, la voix) est aussi dans la poursuite de l'évolution des formes RnB et Rap, en somme la musique populaire contemporaine de la chanteuse. Tout porte à croire qu'il ne reste rien des formes vaincues, étant donné que la composition résulte d'une croisée de lecture de la musique populaire et d'une pratique habituelle, standardisée. Cette facette de l'histoire est – elle aussi – une réalité. Nous verrons que derrière cette individualisation du produit, derrière l'énonciation *a priori* polie d'Ariana Grande, se devine l'autre face de l'histoire.

3.4) Standard, et pseudo-individualisation

Nous pourrions voir, dans ce que nous avançons une forme de pessimisme, les artiste ne seraient que les *personae* d'une histoire de la musique et de la pratique musicale. Nous l'avons dit, nous ne créons pas mais nous découvrons et mettons en forme. Nous avons également dit que cela ne retire en rien au travail de recherche de l'artiste. Mais que doit on penser de la musique qui ne recherche rien ? Déjà, peut-on dire qu'il existe une musique qui n'est pas le fruit de la recherche ? Entre Ariana Grande et Polyphia, nous pouvons, semble t-il, davantage pointer du doigt la chanteuse pour son manque d'originalité. Cependant, est-ce vrai ? D'après la théorie d'Adorno²¹, nous pouvons tirer la conclusion suivante : la musique d'Ariana Grande correspond en tout point aux critères catégorisant la musique de « populaire » et standardisée, la musique standardisée suivant, volontairement ou non, une recette. D'abord, les structures musicales de la jeune artiste sont communes, les parties de ses morceaux sont interchangeables et nous proposent des mouvements harmoniques et des timbres déjà rencontrés.

21 Dans *Sur la musique populaire* (1937) et plus tard dans son introduction de *Philosophie de la nouvelle musique* (1949)

Il n'y a, chez elle, aucun travers, aucun défaut, tout nous est familier. Et le détail qui fait la particularité de sa musique a systématiquement déjà été éprouvé par le passé. Nous nous sommes déjà approprié tout ce qu'elle nous propose.

Les dissonances qui effraient [les auditeurs] leur parlent de leur propre condition ; c'est uniquement pour cela qu'elles leur sont insupportables. Inversement, le contenu du par trop familier est si loin de ce qui aujourd'hui pèse sur le destin des hommes, qu'il n'y a plus guère de communication entre leur propre expérience et celle dont témoigne la musique traditionnelle. Quand ils croient comprendre ils ne font que percevoir le moulage inerte de ce qu'ils sauvegardent comme propriété sûre et qui est déjà perdu au moment où il devient propriété.²²

Il s'agirait d'une musique qui ne nous apprend rien et qui, tout aussi bien, ne dévoile rien. Elle serait constituée de choses dont nous sommes déjà propriétaires. « Le contenu trop familier » nous est servi à nouveau et nous plaît parce qu'il nous a déjà plu. On pourrait dire que l'héritage des formes du passé nous a fait tendre vers ce « moulage inerte ». Ici Adorno revient sur un état de fait qu'il avançait déjà dans *Le caractère Fétiche dans la musique et la régression de son écoute* : il peint une écoute qui se plaît à rejeter l'inconnu, hors de portée de l'intelligible et qui s'endort à apprécier des thèmes et des mesures déjà éprouvées auparavant. Une musique qui ne chamboulerait rien et qui reposeraient sur le principe de propriété. L'œuvre musicale est appréciée dans la mesure où son auditeur en est déjà propriétaire ; en d'autres termes, s'il s'est approprié les codes et la pensée même de sa composition.

Dans le cours de l'histoire de la musique, la tension naturelle des publics vers les formes déjà éprouvées, dont ils se sont déjà fait propriétaires, conduit nécessairement au renforcement de standards qui conditionnent les horizons d'attente.

Mais les œuvres ne sont pas que des standards. Les publics exigent une forme de différenciation, l'illusion de la nouveauté qui légitimerait la nouvelle écoute, le pas vers un nouveau produit musical, et vers la consommation. C'est la *pseudo-individualisation* chez Adorno. Le philosophe fait des efforts de différenciation entre les canons, par exemple Séléna Gomez et Ariana Grande, une fabrique d'illusion de nouveauté. Les particularités de chaque œuvre populaire ne seraient qu'une forme de *branding*, l'illusion du renouveau, d'une nouvelle offre, d'un nouveau travail artistique (le précédent étant déjà privatisé). D'une certaine manière, cette pratique *marketing* semble correspondre à la pensée des biens culturels induite par le droit : le produit de l'artiste, l'œuvre privatisée ne peut être exploitée à nouveau, la *pseudo-individualisation* est une réappropriation, un travail

22 ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. . Paris. GALLIMARD. 1949.

additionnel justifiant la mise en avant sur le marché de la représentation, mais un travail contingent. La musique consommée est déjà acceptée en ce qu'elle est un standard. Dans la continuité de notre analyse, ce standard est le fruit de la domination d'une face de l'histoire sur l'autre, l'héritage des formes triomphantes se renforce avec le temps et leur présence sur le marché de la représentation, dans les vitrines contemporaines. La *pseudo-individualisation* serait l'effort, de la part des compositeurs, soit de dériver légèrement de l'horizon d'attente (standard), soit de présenter leur œuvre, leur standard d'une façon différente pour la faire accepter à nouveau par le public, ou – du moins – lui donner l'illusion d'accepter à nouveau un objet dont il s'était déjà rendu propriétaire, donner une nouvelle couche, un nouveau niveau de lecture, apparemment superficiel, *pseudo*.

La *pseudo-individualisation* commence au sein de l'œuvre musicale par l'arrangement d'une structure immuable, se poursuit autour de l'œuvre par la naissance d'un grand nombre de discours qui peuvent se tenir et nourrir l'imaginaire autour de l'artiste, discours qui viennent construire son image, autour de tout ce qui touche à l'édition. On peut comparer cela à la vente d'un produit de la vie quotidienne : C'est un bicarbonate de soude dont on vante l'efficacité toujours plus révolutionnaire, à chaque sortie, chaque révolution avouant l'échec ou l'illusion de la précédente ; un *packaging* vintage mettant l'accent sur l'efficacité d'un retour aux choses simples, un effort pour paraître simple ; puis une communication publicitaire pour faire naître la familiarité et imposer le standard encore plus sur le marché de la représentation (nous pouvons citer à titre d'exemple à la marque *Starwax* qui en fait un atout systématique).

Par conséquent, lorsque l'instabilité de l'environnement augmente, les gens ont tendance à rechercher la sécurité et le soutien émotionnel dans le passé. Donc leur sentiments nostalgiques seraient plus importants. Le fait qu'une marque soit déjà associée dans la tête des consommateurs du passé est un avantage stratégique.

Comme Badot²³, les auteurs ont identifié quelques exemples de campagnes de rétro communication de marques mondiales qui deviennent source de gratification hédoniste - "en effet, une expérience qui compense les lacunes d'autres institutions (gouvernement, religion, collège etc.) qui sont perçues comme inadéquates". Les résultats de la recherche confirment l'importance de la communication marketing rétro dans le cas des marques à portée mondiales au sein des conditions actuelles du marché.

La tendance "rétro" dans la stratégie de communication marketing des marques mondiales semble intéresser les jeunes s'ils

23 BADOT, Olivier, *Mediterranean marketing and postmodern marketing: An oxymoron?*, "Journal of Consumer Behaviour", vol. 13, no. 3, May/June 2014

peuvent la retrouver dans des tendances. Cette condition crée un effet positif sur l'attachement, sur les connexion entre et au sein des marques et, sur le *storytelling*. En tenant compte l'accroissement du besoin des consommateurs pour la beauté, le plaisir, la joie, la satisfaction, la bonté, bonheur, amour et sécurité, la mise en œuvre du style rétro dans la communication de la marque peut créer des univers et des atmosphères fantastiques et apporter un effet rafraîchissant et positif. Il réenchante le consommateur désenchanté²⁴

Le pouvoir de la *pseudo-individualisation* réside dans cette dernière phrase, réenchanter le consommateur désenchanté, sans pour autant changer la recette mais en insistant sur sa qualité, en en mettant en exergue la pseudo individualité de la marque, de l'estampe.

Faut-il pour autant mettre le bicarbonate de soude au même plan qu'une expression musicale ? Nous faisons ici le choix de considérer que la conséquence d'un tel procédé (*pseudo-individualisation* d'un standard) n'est pas la stérilisation d'un art, parce que nous partons du principe que l'artiste est un lecteur et qu'il peut réaliser le surgissement des formes piétinées par le standard. Plus encore, ce qu'Adorno appelle *pseudo-individualisation* décrit une partie du travail de l'artiste et des éditeurs sans cerner toutes ses dimensions, notamment la recherche invisible la lecture qui constitue la création de nos attentes musicales. Il s'agit pour nous, dans ce travail, d'étudier la forme musicale, pour montrer l'intérêt de cette individualisation *a priori* superficielle. Elle l'est si nous ne considérons pas l'artiste comme un lecteur, comme un trouveur, mais elle ne l'est pas si elle permet de créer des connexions entre des formes historiques, des moments révolutionnaires, et si elle laisse deviner l'autre face de l'histoire, celle des vaincus. Le standard, emprunté au passé par l'artiste/lecteur, n'existe jamais comme il a existé.

24 POINTET, Jean-Marc. « *The “Retro” Trend in Marketing Communication Strategy of Global Brands* », *Journal of Intercultural Management*. 29 janvier 2016, vol.7 n° 3

Texte original : « *Consequently, as environment instability increases, people tend to look for security and emotional support in the past, and therefore their nostalgic feelings would increase. The fact that a mark is associated in the past consumers head is a strategic advantage. Like Badot, the authors identified some examples of retro communication campaigns of global brands which become source of hedonistic gratification – “indeed, an experience that compensates for the shortcomings of other institutions (government, religion, college etc.) that are perceived to be inadequate”. The result of the research confirm the significance of retro marketing communication in case of global brands in current market conditions. The “retro” trend in marketing communication strategy of global brands seems to have interest among young people if they can reclaim it into modern trends. This condition creates positive effect on attachment, self-brand connections, and storytelling. Taking into account the developing needs of consumers of beauty, pleasure, joy, satisfaction, goodness, happiness, love and security, the implementation of retro-style into the global brand communication can create fantasy universes and atmospheres and bring a refreshing and positive effect. It re-enchants the disenchanted consumer.* »

Comme en histoire, les outils et le regard sur les choses du passé sont sans cesse en mouvement et en évolution, la musique, l'œuvre, existe toujours quelque part dans sa réception, toujours différente. Plus encore, l'œuvre, résultant d'une lecture de l'histoire, est elle-même un rappel à la vie de ces formes, des deux faces de la pièce, et offre une nouvelle chance aux formes dominées d'exister.

Nous parlons d'une lecture mais nous ne devons pas oublier l'essentiel : la musique se passe de mots. Elle est une forme d'énonciation qui ne peut être réduite à un rapport signifiant/signifié. Nous ne pouvons pas nous contenter de la regarder pour ce à quoi elle renvoie, mais aussi pour ce qu'elle développe dans l'œuvre, ce qu'elle peut évoquer, ce qu'elle peut être. Tout ce que la forme musicale peut être et peut susciter l'est et le peut dans les faits, sa forme l'implique. On pourrait croire l'absolue relativité de la réception mais, comme nous l'avons dit, les héritages se croisent et participent à la réception. On hérite tous de choses communes, d'une histoire commune. Il ne faut donc pas parler d'un simple rapport signifiant/signifié, mais de l'épreuve du temps et ses variations que propose la musique. On ne peut pas parler de réception comme on le ferait pour un texte littéraire : la lecture que nous fait le musicien ne peut pas être déchiffrée comme on déchiffre un texte.

Elle doit être entendue (et comprise) musicalement. Nous nous devons d'étudier les formes sonores parce que cette lecture du musicien est – en réalité – une lecture à haute voix de ce que sont les formes sonores de l'artiste, pour l'artiste. Les formes trouvées par le trouvez, ou créées, par le faiseur, tiennent quoi qu'il advienne d'une histoire commune, nous pouvons comprendre dans les formes musicales d'un artiste sa propre lecture de l'histoire de la musique. Qu'elle soit populaire ou non, elle hérite de cette histoire. Soit elle repose sur les ruines des avant-gardes et des contre-cultures, soit elle les constitue. Il faut, de ce fait, considérer musicalement les deux. Puisqu'ils contiennent, quoi qu'il advienne, les traces des avant-gardes et de contre cultures, des détours, les faire exister en les considérant musicalement (en les écoutant et les étudiant), c'est éviter de refuser la lecture et ne pas nier les vaincus. Ils ne sont qu'un détour, mais ils font partie du même arbre (la constellation de Benjamin). Il faut les étudier de la même façon. Les considérer c'est faire exister ce détour, cette révolution musicale au sein d'une œuvre populaire ou non. Un détour présent chez Ariana Grande et chez Polymnia qui sont les deux faces d'une même pièce.

**II / UNE ETUDE CONTEMPORAINE DES ARTISTES
ARIANA GRANDE GROUPE POLYPHIA.**

4. Opposition et similarités.

4.1) La place des artistes sur le marché de la représentation.

Nous avons choisi ces artistes parce qu'ils semblent aux antipodes de l'industrie musicale contemporaine. Polyphia et Ariana Grande rencontrent un grand succès dans leur domaine respectif: l'un auprès d'un public de niche, l'autre auprès de la grande partie de la population. Il semble naturel d'opposer la musique de niche à la musique populaire en ce que la première est souvent qualifiée d'innovante et recherchée, à l'inverse de la deuxième. Il s'agit pour nous de pointer les différences et les similarités entre ces artistes pour faire naître, dans les accords et les contradictions, des conclusions sur l'industrie musicale contemporaine et pour bien comprendre les rapports des artistes à leurs œuvres. Il s'agira, par la même occasion, de tordre le cou à l'idée selon laquelle nous devrions traiter différemment les objets musicaux selon qu'ils relèvent de la culture populaire ou de certaines niches musicale ; et pareillement à l'idée selon laquelle la musique de niche, grâce à la diffusion mondialisée, pourrait trouver sa place dans l'industrie musicale en échappant à la *standardisation* et la *pseudo-individualisation*. Nous faisons face aux deux aspects de l'industrie musicale contemporaine, il s'agit pour nous de les considérer indistinctement. Nous comprenons cependant les discours qui font cette distinction, parce que les points les plus visibles sont les différences. Ariana Grande et le groupe Polyphia occupent une place différente dans le paysage des industries culturelles.

Ariana Grande occupe la plus grande place, elle correspond aux standards, aux formats. Que ce soit chez les adolescents ou chez les jeunes adultes (13-25 ans)²⁵, il est difficile de rencontrer quelqu'un qui ne connaît pas cette artiste. À défaut de connaître sa musique, son nom est déjà parvenu à nos oreilles d'une façon ou d'une autre. Le début de carrière de la jeune artiste est, d'ailleurs, en accord avec la diffusion de son image auprès de la jeunesse. Avant-même de sa participation à des comédies musicales, Ariana Grande s'est faite connaître dans la série/sitcom *Victorious* diffusée sur la chaîne pour enfants *Nickelodeon* de 2008 à 2012. Elle y incarne le personnage de Cat Valentine, et chante dans un grand nombre d'épisodes. À l'instar de personnalités comme Selena Gomez ou Miley Cyrus, Ariana Grande s'est fait connaître par un public adolescent qui constitue aujourd'hui la tranche des 18-25ans.

²⁵ ARENA, Stacie. *L'artiste le plus écouté sur Spotify ces 10 dernières années est...* 2019. En ligne : https://www.huffingtonpost.fr/entry/drake-ed-sheeran-ariana-grande-spotify-devoile-les-artistes-les-plus-ecoutes-depuis-2010_fr_5de67589e4b0913e6f85bc9e

Par la suite, la démarche artistique de la chanteuse a été rapidement remarquée poussée par le *producer* Harmony Samuels²⁶ qui lui a présenté son premier single en *featuring* avec Mac Miller. Un morceau qui se retrouvera à la première place du Billboard Hot 100, ce qui lui a permis d'occuper une grande place dans le paysage médiatique. Depuis, elle s'impose sur les tops à chaque sortie d'album. Aujourd'hui elle comptabilise 238 millions de *followers* sur Instagram, fait l'objet d'une production Netflix (le film *Excuse me, i love you*)²⁷ qui nous dévoile les coulisses du *Sweetener World Tour*. La présence médiatique d'Ariana Grande est d'autant plus grande qu'elle partage les espaces de représentation d'autres artistes en enchaînant les *featurings* : Miley Cyrus ; Lana Del Rey; Iggy Azalea ; A\$AP Ferg ; Big Sean; John Legend ; Major Lazer; Nicki Minaj ; Childish Gambino ; Mika ; Future ; The Weeknd ; Justin Bieber ; Victoria Justice ; Missy Elliott ; Chaka Khan ; Doja Cat ; Victoria Monét ; Mariah Carey ; Stevie Wonder ; Pharrell ; Lil Wayne ; Young Thug; Mac Miller ; Lady Gaga ; Jessie J... Même si les directions artistiques de toutes ces stars sont *a priori* différentes, le fait de les mettre côte à côte nous montre une chose essentielle : le caractère interchangeable des parties des musiques populaires.²⁸ La musique populaire est non seulement standardisée au sein de l'œuvre, mais aussi au sein de l'industrie en général. Chaque nouveau *featuring* étant l'aveu du manque de nouveauté du précédent. Les stars, estampes, se croisent parce qu'elles présentent, pour la majorité d'entre elles, la même carcasse musicale, la même coquille, qu'elles s'approprient. On peut considérer ces collaborations comme les *crossovers*, les partenariats entre marques à succès *GAP X Yeezy* ; *Dior X Nike* ; *Gucci X The North Face*, où encore comme un *Super Smash Bros.* de la musique.

Ariana Grande apparaît de la même façon que les autres stars, interchangeables mais gage de succès. Elle est estampillée héritière des formes musicales triomphantes et, marque en retour toute ses nouvelles productions d'un gage de conformité et de qualité industrielle. Elle est une des représentantes les plus marquantes des formes triomphantes de l'histoire de la musique. Elle ne fait pas simplement partie du corps standardisé de la musique actuelle, elle se situe à la pointe de la flèche et donne la direction parce qu'elle fait partie des artistes les plus diffusés et les plus écoutés.

26 LIPSHUTZ Jason *Ariana Grande Talks Breakout Hit « The Way »* .

27 DUGDALE, Paul, *excuse me i love you – ariana grande*, Netflix, 2020

28 Une idée défendue par Adorno dans un étude de Theodor W. Adorno *Sur la musique Populaire* (1937).

« *La musique sérieuse, en comparaison, peut être caractérisée ainsi : chaque détail tire son sens musical de la totalité concrète de la pièce qui, à son tour, consiste en la relation vivante entre les détails et jamais de la simple exécution du schème musical. [...] Rien de cela ne peut arriver dans la musique populaire. Le sens de la musique ne serait pas affecté si un détail était ôté du contexte; l'auditeur peut suppléer le « cadre » automatiquement, puisqu'il s'agit d'un simple automatisme. Le début du chorus est remplaçable par le début d'innombrables autres chorus. »*

Elle orchestre et incarne le standard à travers tous les supports, Netflix, réseaux sociaux, clips, musiques, presse, et étend de la sorte son domaine de représentation, elle construit son image. Cette image s'inscrit aussi, superficiellement, dans la forme. Son album *Thank u ,next*²⁹ met en scène et en musique la vie privée de la chanteuse, évoque ses anciennes aventures amoureuses, ses ruptures.

I know that it breaks your heart when I cry again, over him. I know that it breaks your heart when I cry again, 'stead of ghostin him ³⁰

Il semble que nous ayons accès à quelque chose de plus qu'une musique, le morceau est marqué d'une trace de l'auteur. Cependant il ne s'agit pas d'une trace d'énonciation musicale, d'une énonciation qui se passe de mot. Ces mots n'ont pas été choisis pour leurs qualités sonores, pour leur particularité musicale mais parce qu'il représentent le premier plan de la vie de la jeune chanteuse. Il est commun, en musique, de parler d'amour, particulièrement de déception amoureuse. Cette marque inscrit la chanson dans une tradition bien précise qui flatte l'horizon d'attente d'un public qui peut s'accrocher à quelque chose de familier. Si l'amour est souvent privilégié par les musiciens et les industriels de la musique c'est d'abord parce que c'est un lieu commun, intense, mais c'est surtout parce que c'est tout ce que nous offre le marché de la représentation. La caractère romantisé de l'artiste, torturé, produit l'habitude chez les lecteurs, il conditionne, par la même occasion, l'acte de recherche et la production. On rencontre, dans le *topos* amoureux, ce double mouvement : d'une part la construction d'un standard, d'un lieu commun, et, en parallèle, le prétexte de la nouveauté, parce que si l'on a tous eu de la peine mais il est cependant difficile d'admettre que nous souffrons tous pareillement. Nous espérons et estimons souffrir d'une façon différente des autres. Chaque expérience est différente, mais sensiblement la même, en ce qu'elle fait écho à toutes les autres. C'est le principe de *pseudo-individualisation* : certes, on écoute une énième peine de cœur, mais celle-ci est différente, il s'agit de celle d'Ariana Grande.

D'un côté, nous avons cette chanteuse, mondialement reconnue, siégeant en haut d'une industrie musicale standardisée et partageant, avec toutes les autres stars, des formes musicales communes. Ces formes sont héritières d'une histoire de la musique qu'elles dominent ; elles renforcent, par leur très large diffusion, leur hégémonie. Aux yeux de tous, la particularité d'Ariana Grande réside en son propre nom : elle est une marque, un gage de qualité et de conformité. Elle n'hésite pas à partager des pans de sa vie, en apparence privée, dans la mesure où elle nous dévoile des expériences communément partagées, faussement singulières en ce qu'elles sont le lot de chacun. Nous verrons que cette

29 ARIANA GRANDE. *thank u, next*. Republic. 2019.

30 ARIANA GRANDE « *Ghostin* », *thank u next*, Republic, 2019

expérience, cette façade, n'empêche pas pour pour autant le déploiement d'une véritable singularité dans la musique d'un artiste. La musique d'Ariana Grande est un exemple de ce que Adorno appelle le *standard* et la *pseudo*-individualisation, et pourtant, Tim Henson y voit un intérêt: il en fait la structure principale d'un de ses morceaux.

Tim Henson se positionne de l'autre côté de l'industrie, celui que nous accusons rarement de conformisme. Avec son groupe Polyphia, il fait partie de ces guitaristes qui ont remis au goût du jour un instrument qu'on enterre chaque année dans la presse. Il s'inscrit dans la tradition du *Guitar Hero*, une icône aujourd'hui considérée comme ringarde et dépassée, impressionnant le public grâce à ses techniques (autrefois) innovantes. C'était l'époque des collaborations entre Michael Jackson et Van Halen sur le tube *Beat It*. Rapidement ces *Guitar Hero* ont été relégués au second plan, laissant au devant de la scène rock une musique plus brute, simpliste (le punk, le grunge par exemple). L'idée selon laquelle n'importe qui pouvait prendre une guitare est composer un tube était répandue, le titre du morceau *Anyone Can Play Guitar* (1993) de Radiohead en est l'illustration. La guitare s'efface progressivement dans les années 1990 et les années 2000, jusqu'à prendre un second souffle grâce à ce qui fera émerger des artistes comme Tim Henson, ou Ichika Nito que nous mentionnions plus tôt : Les plateformes d'hébergement vidéo. Elles vont marquer l'apparition de ces nouveaux artistes : d'abord Youtube, puis, aujourd'hui, Instagram et TikTok. Ce sont d'abord les vidéos en amateur de Jerry C, et de Mattrach en France, qui ont fédéré un public de niche mais qui ont ensuite été relayées sur des réseaux comme Facebook. Nous ne traiterons pas du développement des plateformes et de leur influence sur le format musical, mais il faut, pour comprendre la place d'un artiste comme Tim Henson et son groupe Polyphia, situer la naissance de cette niche. Cette dernière prend forme dans cette mode du partage de vidéo virale et dont le format a été largement conditionné par la limite de temps d'Instagram (1 minute) et par les habitudes de consommation des usagers de l'application. L'accumulation des images sur le marché de la représentation encourage les artistes à présenter une musique qui ne prend pas le temps de se développer et qui joue immédiatement sur l'effet de surprise et de dynamique. C'est ce qui contribue à remettre au goût du jour la pratique virtuose de la guitare (Manuel Gardner Fernandes, Ichika Nito, Tim Henson, Yvette Young).

Les publics ont largement éprouvé le *sweeping*, les *legato* et le *tapping* des stars dépassés de l'époque des *Guitar Hero*. Aujourd'hui, le montage en post-production, l'approche numérique de la composition et du traitement du son créent à nouveau la surprise et l'étonnement, parce que les techniques nouvelles sont bien souvent, et nous le verrons, des imitations sonores des productions de rap contemporaines à la guitare.

C'est par la vitesse d'exécution, les sonorités cristallines de la guitare (dont on appréciait, autrefois, la saturation) que les nouveaux guitaristes se font connaître et créent cette niche. La musique la plus présente sur les réseaux sociaux prend sa source dans deux styles de musique différents qui parfois se croisent : le *prog* (*post-rock* ; *math-rock*) , et le *neo-soul*. Dans ces courants, on met en avant la virtuosité, les techniques comme le *tapping*, réalisées d'une manière différente de celle des anciens *Guitar Hero*, exploitent désormais les écarts de hauteurs et créent encore plus de dimension entre les notes basses et les notes hautes ; toutes sortes d'harmonies, pour les mêmes raisons que le *tapping* ; le *hybrid picking* pour apporter des textures différentes au son. Tant de techniques pour faire du nouveau avec un instrument qui semblait dépassé. En un sens, ces guitaristes se détournent des chemins instrumentaux dessinés par le luthier en trouvant de nouvelles manières de jouer et en repoussant les limites de l'instrument, par des techniques mais aussi par de nouveaux accordages en *open* permettant de sortir des sentiers battus. Ils s'appuient, pour la plupart, sur une forte compression, donnant à la musique son caractère poli et bien produit. Cette musique est centrée sur l'instrument, c'est dans ces conditions qu'il se charge de différents rôles, rythmiques et harmoniques, entraînant les instrumentistes à utiliser des triades et tous leurs renversements pour parvenir à des positions ergonomiques, voire tout simplement humainement jouables. Cette configuration donne à la musique des *chords voicings* peu courant qui peuvent conférer à un simple Si mineur une couleur originale. Dans une certaine mesure, ils dessinent de nouveaux chemins instrumentaux, de nouvelles logiques de composition et de jeu et marquent l'histoire de leurs nouveaux instruments d'exploration. Faire du neuf avec du vieux, c'est le propre de la *pseudo-individualisation*.

La simple connaissance des techniques employés par les guitaristes *prog* et *neo-soul* entraîne une modification du jeu et la composition. Ils ont, dans une certaine mesure fait exister cette possibilité, réalisé le dé-voilement, montré une nouvelle vérité derrière l'harmonie et la composition, et ils marqueront – par conséquent – les compositeurs postérieurs de leurs innovations. Leur production est, par la même occasion, conditionnée par la configuration de l'écoute Instagram, la plupart du temps sans écouteurs ou casque. La haute compression et l'*EQ* poussant les hauts médiums et les aigus donnent un bon rendu sur des appareils d'écoute de mauvaise qualité (HP d'ordinateur ou de téléphone). On est dans une démarche créative, poussée ou encouragée par une évolution de la consommation de la musique. La musique de Tim Henson, à la croisée de ses influences métal et *Guitar Hero*, a largement été popularisée par la culture internet et la nécessité de capter l'attention rapidement, de satisfaire les attentes de ceux dont l'attention a été saisie.

Tim Henson est sans doute le guitariste le plus reconnu de la veine *prog* en ce qu'il enregistre le plus de vues sur Youtube, le plus de *followers* sur Instagram et en ce qu'il est considéré comme un précurseur de ce qui se fait aujourd'hui dans l'univers des guitaristes des réseaux. Il rencontre d'une part le succès financier, parce qu'il est à la tête de sa niche, mais aussi la reconnaissance artistique : les retours des critiques sur ses albums sont excellents. Beaucoup de vidéos « réaction » sont postées sur Youtube, érigent la musique de son groupe en symbole de la virtuosité, du particulier, et en font en somme des artistes dignes d'être considérés.³¹

Avec le groupe Polyphia, Tim Henson s'inscrit comme tributaire d'une histoire de la musique dominée par des formes triomphantes. Il apporte cependant du nouveau dans le paysage musical en actualisant des formes vaincues, des formes dépassées en leur donnant la couleur du présent, en la faisant entrer en adéquation avec les habitudes de consommation et l'horizon d'attente des publics. Sa lecture de l'histoire reste particulière en ce qu'il intègre des formes peu communes, complexes, flattant difficilement les attentes du public. C'est parce qu'il se trouve quelque part entre cette histoire des vainqueurs et cette histoire des vaincus. La tension résulte de ce qui fait de leur musique une musique actuelle, contemporaine, et tout ce qui rend la réception compliquée. C'est parce qu'ils rappellent à la vie et font sortir de l'oubli des formes peu acceptées, les font pénétrer dans les structures en place, dominantes.

4.2) Deux musiques héritières d'une même histoire, des inspirations différentes.

Nous avons donc d'un côté Ariana Grande, représentante de la musique standardisée et pseudo-individualisée dont la musique peut facilement être considérée comme peu recherchée, comme une simple marchandise. De l'autre côté, le groupe Polyphia, s'inscrivant dans le courant des nouveaux instrumentistes et musiciens virtuoses, mettant en avant un style bien marqué, plaisant à un public d'amateurs, d'instrumentistes, de niche dont on peut, sans doute trop facilement, saluer l'originalité. Le sens commun voudrait que l'on traite la musique d'Ariana Grande comme un produit culturel standard et comme une marchandise et que l'on écoute la musique de Polyphia pour ses qualités musicales, pour un intérêt esthétique. D'aucuns diraient qu'il faudrait, au contraire considérer les morceaux de Polyphia comme on considère ceux d'Ariana Grande : comme des marchandises

31 Pour citer quelques titres : *Old Guy REACTS to POLYPHIA G.O.A.T. | Composer Point of View* ; *FIRST REACTION to the Incredible POLYPHIA (G.O.A.T)* ; *Music Teacher Reacts to Polyphia "G.O.A.T."* ; *Drum Teacher Reacts to Polyphia | G.O.A.T.* ; *Jazz Drummer Adds Stats to: Polyphia G.O.A.T.* .

culturelles, en ce que la production de ces artistes est toujours conditionnée par des logiques marchandes (comme la nécessité de s'adapter au format Instagram, ou par le fait que leur musique constitue un nouveau standard dont on s'efforce de répéter les moments plaisant). En considérant Ariana Grande et Polyphia comme des lecteurs de l'histoire, on peut – aussi bien – essayer de considérer les deux entités, au regard de leur énonciation, parce qu'elle traduit et charrie, comme nous le disions, tout l'héritage des formes musicales du passé. Et si, comme nous l'avancions, la forme triomphante repose toujours sur les traces des formes vaincues, on peut toujours trouver de l'intérêt dans la forme musicale d'Ariana Grande, et établir des connexion, des ponts entre son énonciation et celle du groupe Polyphia, qui, apparemment, rappelle à la vie ces mêmes formes écrasées. Pareillement nous pourrions aussi bien voir, dans la musique de Polyphia, les traces d'un héritage des formes triomphantes, et l'expression de leur domination, toujours dans le but de réaliser, dans l'étude des deux parties, l'entièreté de ce qu'elles sont, les deux faces d'une même pièce.

Qu'elle est cette histoire dont ils sont tributaires ? Quelles sont leurs inspirations respectives, et de quelles formes se sont-ils inspirés ? Quel est leur point de concours ?

Ariana Grande s'inscrit dans la tradition des grandes voix, comme Whitney Houston ou Mariah Carey qu'elle cite comme ses sources d'inspiration. Elle hérite de toutes les couleurs pop des chanteuses *Disney Channel/Nickelodeon*, des *vibes* des chanteuses RnB de sa génération mais aussi et surtout, et comme on le voit avec ses *featurings* rap, des formes musicales qui dominent le marché de la représentation. On voit déjà se dessiner, en toile de fond, les formes vaincues du Jazz derrière la progression classique ii V I chère aux producteurs de RnB. Pareillement, les triolets dans la musique Rap que beaucoup attribuent au rappeur Migos (*Versace, Versace, Versace, Versace / Versace, Versace, Versace, Versace*) systématiquement présents dans les morceaux rap d'Ariana Grande, *a priori* innovants, existent aussi comme héritage du passé (on trouve des triolets chez Bach par exemple) et laissent deviner des rapports de domination dans la forme. On peut établir un parallèle entre l'esthétique enfantine et simpliste du morceau *Just Like Magic*³² (*Wake up in my bed, I just wanna have a good day.*), un morceau qui a rencontré un grand succès sur TikTok, une plateforme principalement utilisée par les enfants et les adolescents, et le début de carrière d'Ariana Grande sur une chaîne pour enfants. Les paroles, décrivant une routine, sont à l'image d'une composition habituelle et simple, routine d'une musique industrialisée et standardisée, comme les productions *Disney Channel* et *Nickelodeon*.

32 ARIANA GRANDE. *just like magic*. Republic. 2020.

La musique d'Ariana Grande hérite aussi de tout cela, elle rassemble les formes contemporaines dominantes. Ces formes sont acceptées par les publics, elles correspondent à notre horizon d'attente, il n'est en aucun cas perturbé.

Tim Henson, lui, hérite de techniques instrumentales et de *patterns* qu'on attribue au métal et qui sont beaucoup comparés aux composition de « musique savantes ». Ces formes sont mises en avant dans une approche très contemporaine de la musique. Sa composition semble unique mais on peut voir deux affiliations majeures qui sont d'ailleurs elles-aussi très liées : Jimi Hendrix et la musique rap contemporaine. Lors d'une interview menée par la chaîne *Music Is Win*, il s'exprime à ce propos.

ITW : [à propos de Hendrix] Je vois beaucoup de ses habitudes, notamment sa combinaison entre le travail rythmique et lead dans votre jeu. [...] où les morceaux mélodiques et harmoniques des phrases s'assemblent.

Tim Henson : J'adore Jimi Hendrix [...] c'est mon guitariste préféré toute époque confondue, je l'admire, et je porte un regard sur son travail de toutes les manières possibles. Il était à peu près [...] le Drake de son l'époque. [...] Hendrix était ça. C'était un guitariste avec des chansons géniales. [...]. J'ai réfléchi à la façon dont Hendrix, est responsable en partie ou entièrement de la musique hip hop. D'abord avec sa façon de parler sur ses morceaux rocks...

[...] Je pense, l'incarnation d'Hendrix était juste comme... Hendrix était l'incarnation du cool, toutes ses connotations, c'était juste putain de cool . La chose la plus cool qu'on pouvait être, c'était Hendrix. Je pense que le hip-hop a pris ça. [...] J'aime tellement Hendrix. Je pense à lui comme à un rappeur de l'époque. [...] La superstar la plus cool qu'on puisse être³³.

33 Music is Win. *Tim Henson on Hendrix Inventing Rap, Bad Instagram Guitarists, and Acid Trip Art | Guitar Villains*. 2020, https://www.youtube.com/watch?v=g_tDsiGDhLE

Transcription en langue originale :

I see a lot of his tendencies, Combination of rhythm and lead-work in your play. [...] Where the melodic and harmonic pieces of the phrases fall together.

Tim Henson : I love Jimi Hendrix [...] he's my absolute favourite guitar player of all time, i look up to him in every way possible, he was pretty much [...] like Drake back that. [...] Hendrix was that. He was a guitar player with dope songs. [...]. I have been thinking about how Hendrix, is responsible in part or entirely for hip hop. Hendrix talk on rock songs
[...]

I think, the embodiment of hendrix was just like..., Hendrix was the embodiment of cool, all his connotations, it was just cool as fuck. The coolest thing you could be was Hendrix.

I think hip hop has taken that. [...] I just love Hendrix so much. I think of him like he was the rapper back then. [...] The coolest superstar you could be

Tim Henson émule, d'une certaine façon, le jeu d'Hendrix en jonglant entre les parties rythmiques et le *lead*. Il est inspiré par l'approche technique de la guitare. En effet, et à l'instar de Hendrix, il considère l'instrument comme un outil technique dont on peut encore explorer les possibilités. Les trouvailles du compositeur ont beaucoup à voir avec l'approche de l'instrument, il hérite donc de codes de la musique rock, (la forte présence de la gamme pentatonique mineure) mais aussi d'une méthode de recherche menant à une forme d'innovation. À propos de son approche de la guitare, il confirme cette idée :

Tim Henson : [Tim Henson parle de ses débuts au violon et sa capacité à lire la musique écrite en jouant chose qu'il ne peut pas sur guitare] .../ J'ai un approche similaire à celle sur un piano. Je construis mon riff en commençant par des accords à la main droite, et ma main droite joue la mélodie. Quand tu fais des choses comme ça, ça finit par être assez Mathrock. Ce n'est pas un genre auquel je m'identifie parce que tout ce qu'on fait est en 4/4. Il n'y a pas de signature rythmique particulière dans ce qu'on fait. Après j'essaie d'inclure dans tout ça des approches guitaristiques plus classique à la Hendrix par exemple.³⁴

Tim Henson fait partie des nouveaux guitaristes Instagram, et partage des caractéristiques avec les autres artistes *prog*, mais s'en démarque parce qu'il conserve le format 4/4, et évite la couleur trop marquée du *math rock* (poussée, par exemple, par le groupe Covet). Il échappe au conditionnement de la composition par le style de jeu traditionnel et s'écarte même d'une autre forme de convention : l'utilisation systématique de la *odd time signature* chère aux groupes de musique *math rock*, particularité qui en fait un nouveau standard, un standard de niche. Si bien que certains groupes s'amusent de cela en se cantonnant à complexifier le 4/4, comme Animals as Leaders et chez Polyphia.

Les influences de Tim Henson et, par extension, de Polyphia, diffèrent de celles de Ariana Grande. Les performances instrumentales et la complexité plaît rarement à un public peu averti, et inversement, la simplicité harmonique des morceaux d'Ariana Grande peut laisser des publics adepte d'une musique *prog* sur leur faim. Le tout est de partager des références communes avec son public. Ici il existe un écart conséquent entre la chanteuse et le compositeur. Cependant, les deux artistes se rejoignent sur une chose : la volonté de plaire. Beaucoup considèrent Tim Henson comme un excellent guitariste mais il est avant tout une source inépuisable d'idées, de *hooks*, de lignes *catchy*.

34 Ibid. « *I kind of approach like a piano. Build my riff starting with chords on the right hand, and my right hand play the melody. When you do things like that it ends up being like pretty mathy that's not a genre that i identify with because everything we do is in 4/4. There is no odd time in anything that we do. I try and implement like classic guitar playing into it like Hendrix guitar style*

Il s'exprime d'ailleurs à ce propos et nous éclaire un peu plus sur son rapport à la composition :

ITW : Tu es un excellent guitariste, [...] mais tu es plutôt un trouveur de *Hook* non ?

Tim Henson : [...] Être guitariste, c'est un peu mon point de repère, ma base. [...] Je m'améliore à la guitare et j'apprends de nouvelles choses pour stimuler mon imagination, ma créativité.

J'essaie de commencer simple puis de m'étendre : Si vous arrivez à faire sonner une mélodie et une progression d'accords avec le preset de base de l'Omnisphere, un genre de *SawSynth* qui est le *stocksound* le plus basique ; si vous pouvez faire sonner une mélodie et une progression d'accords sur ce preset, quand votre mélodie est finalement reproduite sur une guitare, ça va sonner incroyablement bien. Tout ce que tu dois faire à partir de là, c'est juste de *Flex* un peu ici et là. Pour ajouter du style. Une grande partie des fans de *Polyphia* sont des guitaristes. Ils s'amusent très facilement avec ces parties *flex*. Tant que le *hook* est là, la partie *flex* c'est la cerise sur le gâteau.

[...]

Parfois, et idéalement, la partie *flex* doit être très satisfaisante : tout ce que j'ai à faire est de prendre ces deux mesures de la boucle ici et de les remplacer par un *fill* très bien trouvé, de sorte que lorsque vous perdez le familier, vous vous dites juste : "oh mon dieu qu'est-ce qui se passe". Et on retombe sur nos pieds, on atterrit finalement de manière satisfaisante, à un endroit auquel on ne s'attend pas, j'aime bien faire comme ça. Comme retomber sur le temps deux, ça vous déstabilise mais ça se recalcifie parfaitement dans la foulée. J'aime ces choses là, des choses comme ça, des surprises créatives, des surprises agréables.³⁵

35 Ibid.

« You're an excellent guitar player, [...] but you're more of a hook writer. »

Tim Henson : [...] Being a guitar player kinda just like, kind of my fallback. [...] i get better at guitar and learn new things to kind of re-spark the imagination

I try to start simple and then extend : if you can make a melody and a chord progression sound good on the stock omnisphere preset which is just like a saw synth. It's the most basic stock, like if you can make a melody and a chord progression sound good on that, when it is translated to a guitar it's going to sound incredible. All you have to do from there is just to flex a little bit here and there. Like to, kind of add flair. A large amount of the Polyphia fan based are guitar players.

They're very easily entertained with the flexy part. As long as the meat of the hook is there, the flexing part is like the cherry on the top.

[...]

Sometimes I mean like, ideally, the flex should be very satisfying : all i need to do is take this two bars out here and replace it with a very creative fill, so that when you lose the familiarity it's just : « oh my god what's happening. It lands satisfactorily, in a place that you don't expect, i like to do, like, [make it] hit on the two, it just throws you off but like catches itself back in the pocket. Things like that, creative surprises, pleasant surprises »

La musique de Polyphia est consciente de son public et de son horizon d'attente. Le guitariste et compositeur Tim Henson sait bien qu'il satisfera toujours un public instrumentiste avec ce qu'il appelle le *flex*. Le *flex* se définit vaguement par l'ornementation et la surprise, mais il s'agit en réalité de tous les moments où le guitariste déborde, remplit les trous ; ce sont ce les *fills*, les ajouts de dynamiques complexes. On peut parler d'arrangement et, par extension, de *pseudo-individualisation*. Le jeune compositeur met l'emphase sur la nécessité de trouver des mélodies et des progressions d'accords qui sonnent d'eux-mêmes, indépendamment de leur texture sonore (lui utilise un *Saw Synth*). C'est d'une certaine manière un jeu de trouvaille fondé sur la carte d'exploration que constitue l'horizon d'attente. Il utilise son oreille pour comprendre ce qui peut sonner indéniablement *catchy*. Grâce à sa consommation de musique Rap, qu'il partage avec la majorité des publics, il hérite d'un horizon d'attente similaire et peut satisfaire l'envie de familiarité des publics. C'est d'une certaine manière, une forme de *standardisation* : la partie trouvée au synthétiseur vaut pour elle-même, indépendamment de son arrangement et sonne bien pour ce qu'elle est déjà, sans travail supplémentaire. Il produit une carcasse qui correspond en tout point au standard, auquel Ariana Grande pourrait adhérer et sur lequel elle pourrait même poser son chant.

Le travail qu'Adorno pourrait qualifier de *pseudo-individualisation* ressemble à l'explication de Tim Henson à propos de son travail supplémentaire. L'approche du musicien est simple : il compose comme le ferait un *producer* pour Ariana Grande. Une progression d'accord au clavier, une mélodie, un *hook*. La différence réside dans cette transposition vers la guitare. De la sorte il échappe à ses deux inspirations tout en s'y conformant : la musique, en premier lieu calquée sur la production rap, au clavier, sur *Ableton*, est dénaturée lorsqu'elle est transposée sur l'instrument de Tim Henson.³⁶ Ses héritages d'instrumentistes sont voilés par une composition qui échappe à la logique même de l'instrument. Sa virtuosité lui permet de jouer un morceau originellement composé sur piano à la guitare et c'est en cela qu'il nous perd un instant. Mais plus encore, sur cette forme hybride, il vient *flex*, c'est-à-dire individualiser sa musique. Cette touche finale est résumée par ses mots : « *creative surprises, pleasant surprises* ». C'est aussi ici qu'il perd les adeptes de musiques moins instrumentales, moins centrées sur la guitare. Rappelons qu'il s'agit pour lui de faire une musique qui lui plaît et qui plaît à ceux qui lui ressemblent : son public, essentiellement guitariste. Il crée la familiarité puis vient la briser grâce à des « *creative fills* ».

36 TIM HENSON. | *Tim Henson : How To Make A Riff 3*. <https://www.youtube.com/watch?v=l7SH2RvOy50>
Polyphia. *Tim Henson | How To Make A Riff 2* <https://www.youtube.com/watch?v=IhfXXC20EJY>

Le fait qu'on utilise le terme *fill*, qu'on peut traduire comme « remplissage », est intéressant si nous le croisons avec le fait que nous faisons de l'artiste un lecteur de l'histoire de la musique. Dans *Lector in Fabula*, Umberto Eco faisait du lecteur, une instance qui complète les trous de l'œuvre. C'est exactement ce que fait Tim Henson : il complète les trous de la carcasse standardisée avec ses trouvailles à la guitare. Ce qui plaît à son public, les *fills*, sont les traces les plus marquées de son parcours de musicien, de compositeur, de lecteur de la musique. Les publics qui apprécient cette particularité et qui constituent la *fanbase* du groupe sont ceux qui partagent ses références, ses parcours ou qui empruntent des voies instrumentales proches. Ce qui pourrait s'apparenter à de la *pseudo-individualisation*, a une façon de plier sa musique aux exigences de nouveauté serait en réalité un débordement de l'individu dans son œuvre. Plus il déborde, plus il remplit les blancs, plus il *flex*, plus la lecture est conditionnée et choisit sa lecture et son public. Plus il interprète et en rajoute, plus il choisit de faire exister des formes dominées, plus il s'isole avec son public. Lui-même semble dénigrer ce travail supplémentaire (cette valeur ajoutée si nous parlons de marchandise). C'est qu'elle est, pour lui, naturelle. Les heures de travail, de recherche, le rendent propriétaire de formes complexes hors de portée des publics. En ce sens, il s'agit d'une surprise calculée. Il connaît l'horizon d'attente de son public et s'en joue grâce à ce qu'il appelle *flex*.

Ariana Grande et Tim Henson s'inscrivent dans deux traditions bien différentes. D'un côté la Pop, tantôt marquée par le Rap, tantôt par le RnB ; de l'autre côté le *rock prog* qui prend racine, contre toute attente, dans un moule standardisé. Les deux artistes semblent composer à partir de cette même base, ce même standard qui permet de considérer leurs productions respectives comme les fruits de l'industrie musicale. Il semblerait que la surprise apportée par Tim Henson, « *the cherry on the top* » masque l'édifice. Ce qu'on pourrait qualifier de *pseudo-individualisation* chez cet artiste semble être, en réalité, un débordement de ses inspirations et de son travail de recherche (lui aussi inspiré). Son inspiration principale, Jimi Hendrix, n'est pas anodine : cet artiste à révolutionné, à bien des égards, le monde de la musique. Il suffit de voir fleurir sur Youtube et sur Instagram un grand nombre d'artistes imitant son touché, ses techniques, son timbre, même jusqu'à imiter le hochement de tête caractéristique de Tim Henson. Le jeune compositeur n'a pas seulement hérité de ses formes, mais aussi de sa démarche de recherche, de son travail technique et de son exploration. Voilà qui construit l'individualité. On trouve également dans les inspirations d'Ariana Grande, et par extension, dans sa musique, les traces de formes contre-culturelles, avant-gardistes (complexité rythmique, Rap, placement vocal

nous reviendrons dessus dans notre analyse). Appuyons-nous dorénavant sur ce que nous avons trouvé de commun chez ces deux artistes, et étudions les différences sur un autre niveau au sein d'une même œuvre.

5) Étude de la forme, énonciation et individualisation.

Ariana Grande nous a habitués au succès. Dans chaque album, elle nous a présenté un nouvel aspect de sa vie, déroulant le fil de sa carrière comme la narration des grands moments de sa vie. Elle met en musique ses peines de cœur, sa joie, sa vie sentimentale, sa sexualité ; chaque album de *Sweetener*³⁷ à *Positions*³⁸ se plaçant en tête des classements, des tops/*charts*. Le morceau *positions*, de l'album du même nom, est l'exemple de l'idée de ce que nous avions dans notre dernière partie, selon laquelle il existe un squelette commun entre les compositions d'Ariana Grande et celles du groupe Polymnia : une coquille standardisée, chargée des traces d'une énonciation qui laissent, finalement, se développer un véritable intérêt, un *creative fill*, une interprétation des espaces blancs laissés dans l'histoire de la musique. Ces espaces blancs constituent l'entrebaîlement de la porte par laquelle *le messie* de Benjamin peut entrer et réaliser la totalité : histoire des vaincus et histoire des vainqueurs. Cette coquille vide représente le format, le standard *positions*³⁹. C'est un morceau des plus contemporains et *standardisés*, qui contient tous les éléments, ces « instants de charme », dirait Adorno, qui plaisent aux publics constituant la majorité, les publics dominants, aujourd'hui. La composition du morceau n'est pas surprenante, elle ne dérive en aucun cas de l'horizon d'attente des publics, même dans son arrangement. Les harmonies sont habituelles, l'enrichissement de la 7ème n'est plus une surprise dans la musique pop. La progression d'accord (Dm7, Am7, Bbmaj7, Gm7) est un *topos* de la musique pop. Cette musique satisfait en tout point notre horizon d'attente, jusque dans sa structure, le constant *build-up* jusqu'au refrain final. Nous ne sommes pas surpris mais nous sommes satisfait par cette production. Pour autant, Tim Henson a choisi de faire de ce morceau la structure principale de sa vidéo *Pop Song Shred*⁴⁰. Cette rencontre peut paraître, au premier abord, étonnante, dans la mesure où nous avions positionné les deux artistes aux antipodes de l'industrie musicale. Cependant, la manière dont le compositeur Tim Henson mène ses recherches musicales rend cette rencontre moins sureprenante. Il part d'un standard, dont on pourrait, sans doute, critiquer les espaces

37 ARIANA GRANDE. *Sweetener*. Republic. 2018.

38 ARIANA GRANDE. *Positions*. Republic. 2020.

39 ARIANA GRANDE. *positions*. Republic. 2020.

40 TIM HENSON. *Pop Song Shred*. 2020. 1:00. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=zQcVd0RXfpI>

vides. Ce vide constitue justement son espace de manœuvre, le débordement de son travail d'artiste et de son expérience de lecteur de l'histoire de la musique.

5.1) Deux lectures d'un standard *Positions* : L'énonciation d'Ariana Grande

Commençons par présenter en détail la structure du morceau original et l'énonciation d'Ariana Grande. Le morceau se construit sur la structure la plus commune de la musique populaire : introduction, couplet, pré-refrain, refrain, couplet, pré-refrain, refrain, pont, refrain final, outro. L'horizon d'attente des publics est satisfait dans la mesure où la structure même du morceau intègre des figures de répétition. L'organisation du morceau est anticipée, on peut attendre les refrains, se laisser emporter par les pré-refrains et le pont final qui annonce nécessairement le refrain dont on attend qu'il soit plus explosif que le précédent. Non-seulement Le morceau fait écho à tous les autres morceaux du même acabit par sa structure, mais il est aussi un rappel à lui même en ce qu'il constitue, lui-même, une boucle immuable et une progression d'accord canonique (Dm7 Am7 Bbmaj7 Gm7) qui se plaît à changer d'ordre et de position au refrain (Gm7 Dm7 Am7 Bbmaj7), renvoyant au titre même du morceau.

La progression d'accord suit le rythme d'un *beat trap*, en 4/4, qui ne surprend en aucun point mais qui sait satisfaire les publics accoutumée à cette forme dominante. Le morceau est une montée en puissance qui met en avant la voix d'Ariana Grande et qui laisse suffisamment d'espaces blanc pour lui permettre de briller. Cette montée constitue, pareillement, la tension nécessaire, apportée lors des les pré-chorus et du pont, qui justifiera la *whistle note* finale, les vibes *RnB, ad lib*. La voix de Ariana Grande fait partie intégrante de la production, elle ne se cantonne pas à poser sur l'instrumentale, si bien que Tim Henson récupérera des lignes vocales, constituant quelque part la coquille qu'il s'agit d'animer, l'espace blanc. Les harmonies vocales d'Ariana Grande participent au *build up* du morceau jusqu'aux refrains, et viennent fonctionner de la même manière que les cuivres dans le tube *Bad* de Michael Jackson : Dans les pré-refrains, dans les refrains, jusqu'à être de plus en plus présents et riches au dernier refrain. Les harmonies, comme les cuivres, sont des valeurs ajoutées dont on ne soupçonne l'importance que lorsqu'elles sont enlevées du *mix*. On peut donc douter de la contingence de ces parties qui sont nécessaires à la montée en tension, constituant le cœur de cette musique. Elle hérite donc de ces savoir-faire de *producer*, qui savent faire monter, avec un certain contrôle, la tension d'un morceau, grâce aux expérimentations du passé. Savoir composer, c'est être attentif aux détails qui nous ont déjà plu. C'est savoir pourquoi on aime et reproduire ce plaisir.

Les *producers* savent à qui ils s'adressent, et savent faire fonctionner leur machine à produire des effets. Des effets qui leur plaisent, mais qui plaisent aussi à ceux qui partagent leurs écoutes passées. La voix d'Ariana Grande devient un instrument de plus dans le panel du *producer* avec qui elle travaille main dans la main. Ariana insiste et participe à l'élaboration de cette structure répétitive. Ce n'est pas une simple répétition, c'est une manière d'insister.

« *Boy i'm trynna meet your momma, on a sunday [...] Said boy i'm trynna meet your momma on a sunday* »

L'instrumentale à laquelle Ariana Grande participe superpose les pistes les boucles, les séquences pour répéter plus fort encore l'idée musicale. Chaque instant existe à l'image du précédent, la musique se construit comme un discours rhétorique. L'horizon d'attente est constitué par l'histoire de la musique dont les artistes sont héritiers, et il est renforcé par la musique en cours de jeu. Plus encore, les chemins instrumentaux contemporains dont nous parlions plus tôt encouragent cette structure cyclique et répétitive. N'oublions pas que l'instrument de base des *producers* sont les logiciels de montage son, plus particulièrement les outils séquenceurs, fonctionnant sur le principe de boucle. Le premier instrument de production de musique contemporaine c'est, dans une certaine mesure, le principe de répétition. La mesure elle même divise la musique en unités de lecture. Le séquenceur quantifie, reproduit à l'identique la mesure précédente jusque dans sa contenance. On répète et on ajoute ou on enlève.

Dans le deuxième couplet, nous avons affaire à des boucles sensiblement semblables à celles du premier couplet. Ce dernier est simplement mis en valeur par l'appui d'une nouvelle piste bouclée : la *sub-bass* présente depuis le pré-refrain et qui n'avait, depuis, jamais cessé de se répéter. Cette nouvelle présence, cette richesse, permet de justifier celle de nouvelles pistes de voix pour la chanteuse. Elle participe, ici, au *build* de la chanson en légitimant, à son tour, la présence plus appuyée des autres instruments, comme le violon qui vient tantôt appuyer avec un *crescendo* les 4 accords de la guitare nylon, tantôt doubler l'arpège. Ce qui est intéressant ici, c'est le double jeu du *producer* et de l'artiste-interprète : l'instrument séquenceur conditionne la création de cette coquille qu'il s'agit d'animer, les *fills* d'Ariana Grande et son placement vocal, à son tour justifient la modification de ses boucles immuables.

Il y a un double mouvement, de la voix vers le *producer*, du *producer* vers la voix. Pour que la voix prennent de l'ampleur, puisqu'il s'agit ici de mettre en valeur Ariana Grande, elle est doublée, harmonisée, et appelle de la sorte à une richesse instrumentale capable de la supporter. Cette richesse permet justement à la voix de se libérer dans un refrain final avec des techniques vocales caractéristiques des chanteuses dont s'inspire la jeune chanteuse. La musique est prétexte d'elle-même, le standard existe pour ce qu'il est, et, dans sa structure globale, Ariana Grande perpétue l'existence de ce qui constituait déjà un standard. La musique est la mise en scène de la tension d'une structure rigide justifiant un relâchement final au dernier refrain. Mais qu'en est-il des espaces vides qu'il s'agit d'animer, de réaliser, dans lesquels s'expriment et se déploient les traces d'une énonciation qui constitue l'intérêt esthétique d'une musique ? Chez Ariana Grande, le liant de ces boucles, de ces séquences standardisées, c'est la voix.

L'instrument détermine en grande partie la musique qui en provient. La seule originalité, qui vient briser la boucle, c'est la voix qui fait la particularité du morceau. Elle est déposée sur une structure canonique à laquelle elle participe parfois. Elle l'intègre, s'en inspire pour exister différemment. Ce qui différencie *positions* d'un autre tube contemporain, c'est ce qui la fait dériver, en apparence ou effectivement, de l'horizon d'attente constitué par une lecture de l'Histoire centrée sur celle des vainqueurs et des formes triomphantes. En analysant la voix et les placements d'Ariana Grande, on pourrait les considérer comme de la *pseudo-individualisation*. On peut dire qu'elle vernit le standard, qu'elle y pose sa marque et lui donne une valeur, illusoire, à quelques égards. Cependant, nous préférons dire qu'elle en anime les espaces vides et apporte, grâce aux traces de son énonciation, un deuxième niveau de texte qu'il s'agit de considérer, et qui participe activement à l'expérience musicale, puisqu'elle est, avant-tout, une forme.

La voix induit les choix de production, d'arrangement et tout ce qui s'ajoute au morceau *trap/pop* traditionnel en 4/4. Dans *positions*, les inspirations d'Ariana Grande se croisent : on peut y voir à la fois les voix *RnB* des années 1990, 2000, et des inspirations, plus notamment à travers certains placement rythmiques très rap. La particularité du morceau repose sur l'identité artistique, culturelle, d'Ariana Grande, celle qui repose sur sa bibliothèque mentale, son expression courante.

La particularité des placements rythmique Rap est directement liée à ce que nous disions de l'histoire de la musique. Pour beaucoup de rappeurs, il est impensable de s'approprier des *flows*, des placements rythmiques innovants⁴¹, si bien que l'histoire de la musique dont ils se font les lecteurs devient une histoire de propriété du découpage du 4/4 traditionnel. Les rappeurs ont dû faire preuve d'imagination et mettre en œuvre un réel travail de recherche (de trouvez) pour parvenir à écrire des placements rythmiques intéressants. Dans cette mesure, ils refusent l'héritage, ou plutôt, s'efforcent de sortir des sentiers battus pour révéler ce qui semble nouveau à leurs yeux ; de leur point de vue seulement puisque, rappelons-le, beaucoup attribuent les *triolets* au groupe Migos. Cette recherche, une forme de contre-modèle du respect de l'horizon d'attente, déborde de cette structure immuable et fait événement, fait nouveau, individualise, plus qu'en superficie. Mais comme nous le disions précédemment, nous ne créons pas à partir de rien, nous trouvons, découvrons, réutilisons. Les trouvailles rythmiques animent les espaces blanc et constituent des choix, des expressions de l'artiste. On trouve beaucoup de ces débordements dans la musique d'Ariana Grande, et le morceau *positions* ne fait pas exception. Il y a d'abord ce *pattern* que la chanteuse avait déjà employé, et qui constituait le cœur du morceau de *7 rings*. « *i want it i got it* ». Ce placement rythmique, que l'on voit dans presque tous les morceaux rap contemporains porte un nom : il s'agit du *Scotch Snap*, ou du *Strathspey rhythm*. Il s'agit d'une double-croche suivie d'une croche pointée (cf *Figure 1*) :

Figure 1 (Ariana Grande – *positions* - refrain)

41 PopkillerTV. Busta Rhymes - on « biting » in hip hop; Chance The Rapper - BURN conference, pt. 2 <https://www.youtube.com/watch?v=K4tZcktiqIA>

Dans *positions*, *Le Scotch Snap* n'est pas aussi marqué que dans *7 rings* mais il occupe pourtant une place centrale dans le morceau. Il est au centre de chaque phrase du *Build up* et du pré-refrain. Ce placement rythmique est systématiquement sublimé et harmonisé par une seconde et une troisième pistes de chant. Cela donne un sentiment d'accélération et donne du relief à la ligne vocale. *Le Scotch Snap* est aussi présent au début de chaque phrase du refrain, proposant la mise en mouvement d'un refrain sinon trop commun, conforme au standard *trap beat* en 4/4.⁴² En poésie nous pourrions représenter ce *pattern* de la sorte : _ u ; une syllabe accentuée suivie d'une syllabe courte, sèche. Cette notation n'est pas anodine, elle est la même qu'on utilise pour la versification grecques et latine, mais surtout dans la poésie anglophone, particulièrement chez Shakespeare : c'est le *trochée*. Il constitue un pied, en poésie anglophone, parce que le *trochée* est avant tout une caractéristique inhérente de la langue anglaise, dans laquelle s'exprime Ariana Grande. Nous le savons, la langue anglaise est une langue accentuée, et on ne peut pas la parler sans maîtriser au *minimum* les subtilités du rythme de la langue. Certains mots se prononcent naturellement de façon trochaïque. Cette trouvaille, très marquée rap, peut-être considérée à bien des égards comme une trouvaille, une invention mais elle est en réalité présente naturellement. C'est que son existence dans un morceau de rap peut être considéré comme un plagiat au sens où l'entendaient Debord, ou Lautréamont : comme une existence nécessaire de la forme qui vient renverser l'ordre établi dans l'œuvre.

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par une idée juste.⁴³

Le *trochée*, le *Scotch Snap*, existait, presque de façon anachronique, avant son existence dans la musique rap. Sa présence le fait exister différemment, en ce qu'il détourne son utilisation poétique au service de la musique. Il existe au contemporain de façon nouvelle. C'est, d'une certaine manière, une façon de faire exister à nouveau cette forme du passé, en lui donnant une existence nouvelle. C'est la réaliser et l'actualiser. On comprend vraiment l'apparence nouvelle de ce placement rythmique. Lorsqu'on entend la rythmique du *Scotch Snap* on pense souvent à la musique rap Afro-Américaine, mais il faut comprendre que l'origine de cette trouvaille musicale est l'utilisation intuitive de la langue de la voix comme instrument, elle était déjà utilisée dans la musique traditionnelle écossaise.⁴⁴

42 L'exemple donné plus tôt est la retranscription des premières phrases de ce refrain.

43 LAUTRÉAMONT : *Oeuvres complètes*. Paris. Gallimard. 1970. 1488 p.

44 NEELY, Adam : *Scotch Snaps in Hip Hop*. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=i7cG9QIvIWo&t=181s>

Puisque l'instrument déterminant la musique, la particularité rythmique relève alors davantage de l'énonciation naturelle que de la recherche musicale. De la même manière, on peut parler de la prépondérance du rythme *amphibrach* dans la musique à consonance hispanique (u _ u, quand l'accent est au centre) une rythmique qu'on retrouve dans n'importe quel rythme dansant/zouk. C'est le cas par exemple dans la musique *Hips Don't Lie* de Shakira :

$\begin{matrix} u & - & u & [...] & u & - & u & - & u \\ \text{« Bonita [...] Shakira Shakira »}^45 \end{matrix}$

Ce *pattern* rythmique est communément utilisé parce que naturellement présent dans le chant de la langue même. Chez Shakira, on évoque les pays hispaniques, le soleil et la danse.⁴⁶ Mais de quoi le *trochee* d'Ariana Grande parle t-il ? Il n'est pas seulement la trace de tout un imaginaire (le monde de rap afro-américain), il est la présence d'Ariana Grande dans le texte et la cristallisation de son parcours de lectrice de l'histoire de la musique. Il s'agit de la marque de son appartenance au mouvement majoritairement constitué d'artistes anglophones déterminant les canons de la musique occidentale. Dans la mesure où l'on sait l'influence que peut avoir la large diffusion de la forme sur les horizons d'attente des lecteurs, publics et musiciens, nous ne sommes pas surpris de voir ce *pattern* rythmique dans des morceaux de rappeurs français comme Booba qui utilisait déjà cette rythmique en 2016 dans son morceau *9.2i Veyron*

$\begin{matrix} \text{« Nouveau riche ma Lamborghini a pris quelques dos-d'ânes} \\ \text{Je fais ni la queue au Ritz ni au MacDonald »}^47 \end{matrix}$

L'utilisation du rappeur français peut sembler maladroite, même ironique dans la mesure où cette utilisation trochaïque du langage massacre la prononciation courante de la chaîne de restaurant américaine, « *Mac Donald* » se trouve alors francisé en [Maqueu Donald], elle reste un héritage de ce travail de la langue sur la musique. Que pouvons-nous en conclure ? Cette rythmique originellement écossaise s'est trouvée partagée par tous les utilisateurs de la langue anglaise. Elle est devenue une caractéristique de la musique et de la communauté rap afro-américaine, jusqu'à définir leur moyen d'expression artistique par sa simple utilisation. Elle détermine, puisque partie constitutive de l'instrument voix, la composition rythmique des morceaux des producteurs anglophones (producteurs à succès) et ce jusqu'à influencer les musiciens français, dont le rythme de la langue leur apparaît

45 SHAKIRA. *Shakira: Hips Don't Lie, Featuring Wyclef Jean*. Sony Music. 2005

46 MAGIS, Christophe. « « Sur un air latino ». Le succès des tubes hispanophones dans la mondialisation », *Hermes, La Revue*. 17 août 2020, n° 86 n° 1.

47 BOOBA. *92i veyron*. Tallac Records. 2015.

encore comme inoui : il se plaisent alors à reproduire ce qui leur a plu auparavant, indépendamment de leur instrument (voix et langue). Le *Scotch Snap*, à l'origine la simple expression musicale de l'anglais, est devenu un canon de la *trap*. L'horizon d'attente des français est conditionné par une écoute appuyée des canons anglophones, il n'est d'ailleurs pas surprenant de voir des conséquences de la diffusion de formes dominante sur l'expression française au quotidien. On peut lire, ici, dans la domination de la forme *trochee* une extension de la domination anglophone sur l'industrie musicale.

Ariana Grande, pointe du standard de cette industrie, marque les espaces vides de *positions*, déborde et écrit l'histoire de la musique, l'histoire des vainqueurs, en laissant les traces de l'énonciation musicale écossaise que nous sommes libres de réaliser, et qui constitue l'histoire des vaincus. Nous pouvons douter de l'authenticité de l'individualisation apportée par Ariana Grande, et nous pouvons parler de pseudo-individualisation, d'un vernis témoin des influences de son passé, de son présent, de sa langue, de son parcours de lectrice de l'histoire de la musique. Il faut cependant insister sur le fait que dans ces apparitions, ces manifestations du parcours individuel d'Ariana Grande, peuvent s'étendre et se développer les formes musicales, le monceau de ruines sur lequel se repose le standard, le format de *positions*. L'étude de la forme musicale, de la construction d'un morceau, peut nous permettre de tenir un discours sur les instruments de sa création et les outils de sa recherche. Ariana Grande est à l'une des origines de ce morceau. Le morceau parle d'elle, de son appartenance à l'industrie musicale, des logiques marchandes dans lesquelles la production de son album s'enchevêtre, mais il contient en lui même l'expression des formes tuées, de façon plus ou moins dissimulée derrière le vernis industriel. Le morceau rend compte, dans la forme des tensions qui existent entre la forme triomphante, et la forme vaincue, des deux faces de l'histoire de la musique que nous nous devons de regarder indistinctement.

5.2) L'énonciation, Arrangement vocal chez Grande, *Flex* chez Henson.

Tim Henson saisit pleinement les deux visages de l'histoire. Il voit dans le morceau *positions* la potentielle expression de son parcours artistique, dans ses espaces blancs, l'entrebattement, la possibilité de déborder, de *flex*, de marquer l'histoire de la musique d'une particularité et de la mettre en mouvement. On pourrait dire que Tim Henson comme Ariana Grande tombe dans l'écueil de la standardisation : tous deux suivent la même *top line*, le même *hook*, la même progression d'accords, les mêmes moments de grâce, les « instants de charme » d'Adorno (à titre d'exemple, l'espace de transition entre le pré-

refrain et le refrain). On peut apposer l'énonciation d'Ariana Grande et celle de Tim Henson. Le *flex* dont nous parlions plus tôt, peut-être comparé aux *vibes* et aux improvisations vocales (maîtrisées) de la chanteuse. De part et d'autre, on fait face à une prouesse instrumentale : La voix ou la guitare. D'une certaine manière, Ariana Grande *flex*, mais, à la différence de Tim Henson qui enrichit son jeu d'une texture personnelle, d'une recherche instrumentale, d'une technologique innovante, Ariana Grande reproduit la liberté des chanteuses *RnB, ad lib*. Cette plaisante surprise en devient moins dépaysante parce qu'elle n'est pas un écart depuis l'horizon d'attente mais la reproduction d'un écart passé, d'un moment qui a su plaire et qui a su déboussoler par le passé. Ces passages sont naturels, ils sont improvisés, on peut le voir dans une vidéo partagée sur la chaîne officielle de la chanteuse. Son expérience dans un studio, à doubler des voix, harmoniser, trouver des secondes et troisième pistes est bien mise en évidence dans la vidéo⁴⁸.



Elle montre aussi la dimension de recherche derrière ses lignes vocales, la rapidité avec laquelle elle les trouve nous laisse penser au fait qu'elle en est déjà propriétaire, elle les a déjà lues. Au même titre qu'il existe une mémoire musculaire chez le guitariste, il y a une mémoire musculaire dans la voix qui trouve aisément les harmonies qui sonneront parfaitement. Chez Ariana Grande, ce processus semble automatique : « *I don't know what I did* » ; « *Then we'll see how it sounds all together* » ; « *oww i love that* ». Ariana Grande tâtonne, laisse parler sa lecture de l'histoire de la musique – son instrument, la voix, découvre le résultat final – et s'en réjouit dans la mesure où il correspond à ses attentes.

48 ARIANA GRANDE. *studio footage: vocal arranging the “positions” bridge - ariana grande*. 2021.

https://www.youtube.com/watch?v=Yv8Zih_Lt7o

Sa façon de diriger la composition montre qu'il s'agit d'une partie du morceau final sur laquelle elle a la main et renforce l'idée selon laquelle son « *flex* » vocal serait le lieu où se déploie le plus de traces de son énonciation. Dans toute la vidéo, elle superpose, efface, écoute la structure originelle et standardisée pour occuper, comme Tim Henson, les espaces blancs. Parce que le contexte compte : le standard n'est qu'un standard pour lui-même. Mis en perspective par les marques d'énonciation, il cesse d'exister pour lui-même et d'être indépendant : les marques de la « *pseudo-individualisation* », de l'énonciation d'Ariana Grande, malmènent la structure et la mettent en mouvement, « *maybe I'll do something different there* » elle choisit les couleurs de l'arrangement « *I think I did that note too many times* » ; « *Ok, let me do one more note* ». Le morceau n'est pas fini, n'est pas figé avant son travail d'arrangement, (« *One more time I have an idea* »), avant la confirmation finale, sans laquelle elle recommencerait certainement (« *is that pretty ?* »).

Pour *Pop song shred* de Tim Henson, la *Top line* est la même que dans le morceau d'Ariana Grande, mais le travail d'arrangement est radicalement différent. Pourtant, la plupart des caractéristiques du morceau restent les mêmes. C'est que la structure standardisée, la progression rythmique et harmonique du morceau est véritablement altérée par le travail de *filling* des deux artistes. Ariana Grande marque *positions* de toutes ses inspirations, de ses intuitions largement conditionnées par ses écoutes croisées avec l'écoute de la structure standardisée. Si Tim Henson semble avoir une énonciation plus personnelle, cette énonciation est, comme pour Ariana, le fruit de sa lecture de l'histoire de la musique.

Lorsque Tim Henson couvre toute l'étendue du spectre de la guitare (de la basse aux harmoniques naturelles), qu'il joue avec les rythmes, créé de la complexité dans le 4/4 immuable, il ne fait pas qu'orner la musique, il la compose. Le produit fini comprend les « *ornementations* » du guitariste, elles ne sont plus fantaisies, ni des simples ornements, mais de véritables parties du morceau. On peut déjà remarquer quelque chose d'intéressant : il récupère dans son jeu les placements rythmiques d'Ariana Grande et les fait sonner différemment avec sa guitare. Ces derniers ne sonnent alors plus comme quelque chose de commun : avec la nouvelle texture sonore qu'il leur donne (la *guitar tone*), il donne un intérêt nouveau à cette rythmique et nous amène à la reconsiderer, comme le rap afro-américain l'a fait plus tôt dans l'histoire avec le *scotch snap* des musiques traditionnelles écossaises. Au regard de ce que nous disions sur l'histoire de la musique et sa tension entre forme dominée et dominante, on peut dire que le rap, qui est la musique la plus populaire, dominante, aujourd'hui, n'est pas nécessairement regardé d'un bon œil dans la mesure où nous attribuons, bien souvent, lors de nos analyses, des qualités textuelles

comme on le ferait pour la poésie. En nous concentrant sur cette dimension littéraire, on oublie de dire que les placements rythmiques des rappeurs sont aussi complexes et intéressants que les placements rythmiques de la musique *prog*. Pourquoi faudrait-il passer la voix à la guitare pour parler de musique *prog* ? Il semble que c'est l'arrangement qui met en perspective le standard immuable.

Les placements rythmiques dans les couplets sont accentués par des *Ghost Notes* qui mettent en perspectives les moments des phrases « *Meet X your mamma, on X a sunday / Make X a lotta love, on X the monday* ». (cf *Figure 2*)

Figure 2 (Tim Henson – *Pop song Shred*)

De cette manière, Tim Henson appuie les silences, les marque par une attaque percussive. Nous peut parler d'une différence majeure d'énonciation. Là où l'accélération est sous entendue chez Ariana grande. « *Your ma* » (cf *Figure 3*) suffit à perturber le rythme sans donner cette impression de rush que l'on retrouve dans l'adaptation de Tim Henson.

Figure 3 (Ariana Grande – *positions* - pré-refrain)

Chez Tim Henson toute la phrase est accélérée, en double-croche, la *ghost note* est marquée en texture sans être chargée harmoniquement, elle ne résonne pas mais constitue élément rythmique considéré par l'instrumentale. Tandis qu'il récupère les placements d'Ariana Grande, la traduction à la guitare la charge de son parcours de musicien guitariste. Nous disions que l'instrument conditionne la création en ce qu'il est chargé de parcours pré-établis, et il en est de même pour le conditionnement de la lecture. Ce que propose Tim Henson c'est une lecture de *positions*, à haute voix, à travers sa guitare. Les *Ghost Notes* sont très importantes dans le jeu des guitaristes d'aujourd'hui, en effet cet instrument à pris une part importante dans les parties rythmiques des morceaux. Le côté percussif des cordes étouffées sonne comme sonnent des *hats* fermés dans une production hip-hop. Plus encore et nous le disions, les *ghost notes* mettent l'accent et créent de la dynamique, nécessaire à l'animation du standard.

Ici, la traduction du chant d'Ariana Grande par Tim Henson s'opère à plusieurs niveau. Nous avons dit que le guitariste conservait les principaux temps forts et accents de la chanteuse. C'est vrai, mais en observant d'un peu plus près, nous pouvons voir que par ses techniques de guitariste, il fait exister *positions* différemment. D'abord avec les *ghost notes*, mais aussi grâce aux *slides* (cf *Figure 4*), dans les refrains, qui malmenent le *Scotch Snap* dont nous parlions plus tôt. Tim Henson n'hérite pas simplement des *patterns*, il se les approprie, les transmet avec son vocabulaire musical.

Figure 4 (Tim Henson – Pop song Shred)

Le *slide* qui remplace chaque première phrase du refrain n'emprunte pas indistinctement la rythmique d'Ariana Grande. Elle peut être, d'une certaine manière comprise dans le mouvement du guitariste mais l'indétermination de la note de départ et de la vitesse entre chaque note glissée masque l'intérêt premier du *Scotch snap*. Nous ne retrouvons pas son accélération ni sa dimension saccadée : bien au contraire, les notes glissées perdent leur propriété rythmique et nous laissent hocher la tête au rythme de l'instrumentale. C'est que le refrain, ici, n'a pas le rôle de refrain, le morceau est tronqué ; adapté au format Instagram de 1 minute.

D'un côté Ariana Grande propose un single, un titre de son nouvel album à la structure canonique. De l'autre, Tim Henson s'appuie sur certaines qualités du morceau pour produire une vidéo pour Instagram. Ils occupent tous deux les espaces vides de la structure du morceau, avec des énonciations parfois très proches l'une de l'autre, pour autant, elles sont toutes les deux témoins d'une lecture différente : l'une est une lecture de l'histoire des formes triomphantes, laissant deviner les « ruines » de Benjamin, l'autre est une appropriation d'une partie prise pour un tout dans lequel Tim Henson déborde.

5.3) Deux lectures d'un standard *Positions* : L'énonciation de Tim Henson.

Il est intéressant de considérer les deux artistes comme des liseurs, des lecteurs et de nous pencher sur l'écriture officielle de leur musique. L'écriture de la musique sur partition ou tablature constitue déjà une trace de l'énonciation de l'artiste. Un choix de notation peut nous montrer la conceptualisation de la musique par l'artiste.



Figure 5 (Tim Henson – *Pop song shred*)

Figure 6 (Ariana Grande – *positions* - Premier couplet)

Si nous superposons les deux morceaux, on remarque les décalages (qu'on a pu observer notamment au niveau du refrain), mais aussi les similitudes⁴⁹. Nous sommes alors surpris de voir des différences de notation sur des passages similaires. Cela s'explique par le conditionnement de la pratique du musicien, selon qu'il joue d'un instrument ou d'un autre, mais également de sa lecture. La notation en triolet chez Tim Henson des phrases « *sent you to me* » et « *I'm just hopping I don't re* » diffère de la notation de la partition officielle du morceau d'Ariana Grande.

Pourtant, à l'écoute, les attaques de la voix et de la guitare sont marquées aux mêmes endroits, mais pas sur papier. (cf *Figures 5 et 6*). Que nous trouvions, ou non, l'une des notations plus adaptée que l'autre, il est nécessaire de mettre en exergue la considération des auteurs sur leur travail respectif. On peut mettre cet écart en parallèle avec l'écart de considération que nous accordons à la musique instrumentale du guitariste par rapport à celle d'Ariana Grande. C'est la même chose mais pas la même lecture. Le produit final n'est pas le même puisque l'œuvre est le fruit de la lecture. Outre la différence de notation, Tim Henson insiste sur le décalage, déjà présent dans l'original, en commençant les notes par des légers *slides*. Ces détails d'arrangement font la particularité du morceau final, chaque détail compte.

Le phrasé à la guitare est largement inspiré de celui des rappeurs. Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois qu'il double une voix à la guitare⁵⁰. Plus encore, ici, il n'est pas seulement guitariste, mais *producer*. Il ne pose pas simplement sur la structure de *positions*, il la reconstruit de bout en bout et lui donne une couleur légèrement différente. Il n'insiste pas

⁴⁹ Vp. Ariana Grande x Tim Henson *Polyphia - Positions (Full Length Remix)*. 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=zVHiej4Ilng>

⁵⁰ TIM HENSON. *In The Cut - Manuel Gardner Fernandes and Tim Henson*. 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=JLCtH0KAY8Q>

sur quelque chose qui n'est pas là, il met en valeur les influences rap d'Ariana Grande, les remet en contexte, au moyen de la piste de batterie (les kicks sont plus présents et soutiennent les accents supplémentaires du guitariste) et du mix (la basse a plus d'attaque et est placée davantage en avant, par rapport à l'originale). Nous n'entendons plus, comme c'était le cas dans l'originale, la guitare en nylon. Les accords d'origine sont reconnaissable à travers la basse et la voix d'Ariana Grande mimée à la guitare. Les notes choisies par la basse sont intéressantes, il ne s'agit pas des fondamentales de la progression d'accord. La ligne de basse vient comme suit : D, A, A#, E / D, A, G, A#

Tim Henson joue de ces ambiguïtés pour donner une nouvelle couleur aux lignes d'Ariana Grande. La mise en contexte est très importante, et cette remarque peut-être mise en parallèle avec ce que nous disions à propos du plagiat. Il ne s'agit pas là d'une simple reprise, mais de l'appropriation de phrases (celles d'Ariana Grande) qui viennent s'accrocher à la pensée de l'auteur Tim Henson. Si nous ne considérons pas la linéarité du temps, on peut dire que, même s'ils sont contemporain, Tim Henson actualise la musique d'Ariana Grande dans sa lecture de l'histoire de la musique. C'est une forme de détournement poétique des phrases de la chanteuse, désormais impliquées désormais dans un nouveau texte, entourées de nouvelles formes avec lesquelles elles coopèrent. Les envolées qui ont lieu entre chacune des phrases d'Ariana Grande reprises à la guitare apportent une nouvelle couleur à ce morceau, grâce à la tension apportée par les A# du *fill* précédant le pré-refrain (cf *Figure 7*), et celle qu'apporte le C# dans la montée en arpège en *Figure 8*, et dans la deuxième mesure en *Figure 7*.



Figure 7 (Tim Henson – *Pop song shred*)

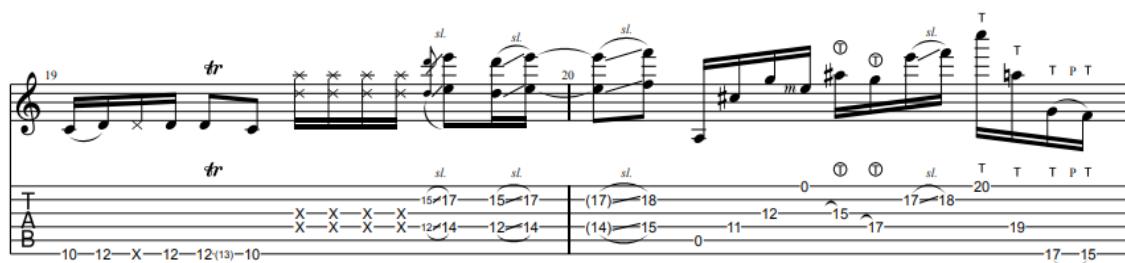


Figure 8 (Tim Henson – *Pop song shred*)

Les modifications des couleurs des accords est commune chez Tim Henson qui, la plupart du temps, écrit « *from scratches* ».⁵¹ Lors de l'écriture d'OD, le compositeur de Polyphia à choisi d'écrire une musique à partir d'accords qu'il trouvait grandioses, mais il a rencontré quelques difficultés à l'écriture de parties de guitare. Les modifications apportées aux couleurs du morceau original (*Champions*, de Kanye West) sont sensiblement les mêmes que ceux apportés sur les *fills*, le *flex* de Tim Henson.

C'était vraiment difficile de faire une partie de guitare cool, alors je me suis dit, pourquoi ne pas changer les accords pour que ce soit plus facile à écrire à la guitare. Si tu pars du deuxième accord, tu changes le Mi, en un Fa, ça sonne un peu plus sombre, ça sonne un peu médiéval comme dans les *typebeat* Castlevania Dracula, [...] On va changer le La en un Si, on va le faire à chaque fois que ça arrive sur cet accord. Donc pour cet accord, comme notre fondamentale est un Fa, on va couper le Fa# pour ne pas avoir de clash entre les deux notes, et sur cet accord, on va passer à un Ré.⁵²

On retrouve, dans le travail de Tim Henson sur *position*, on retrouve le même procédé que dans *Champions*. Il vient apporter des touches de cette couleur inspirée de la musique et de l'univers du jeu *Castlevania*, en employant les intervalles qui charrient assez de tension pour pouvoir coller à son univers instrumental. Dans *Pop song shred*, il se permet de tels écarts dans les espaces blancs du morceau d'Ariana Grande, c'est-à-dire lorsque son chant est absent.

L'instrumentale est construite de sorte que ces moments soient mis en valeurs. Certaines pauses sont marquées et font retentir les envolées/arpèges, particulièrement en fin de phrase (cf fin de *Figure 8*). Ces appuis mettent en valeur le *flex* de Tim Henson, les moments dont il est persuadé qu'ils plairont à sa communauté, sans doute parce qu'ils sait qu'ils sont les traces les plus marquées de son énonciation.

51 TIM HENSON. *The Making Of O.D.* 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=MZ4QN2uFif8>

52 *Ibid.*

« *It was really hard to make a cool guitar part, so i figured, why not change the chords to make it easier to write guitar to. If you start from the second chord, you change the E, to an F, it sounds a bit darker, it sounds a bit medieval in a Castlevania Dracula Type beat,[...] We're gonna change the A to a B, we'll do it every time that happens on that chord. So for this chord, because our root is an F, we gonna mute the F# so we don't have a bit of clashing, and on this chord, we gonna move to a D »*

Il semble important d'insister sur la polyphonie de son jeu. Si l'on peut parler de pauses, de trous et d'espaces blancs dans la musique d'Ariana Grande, on ne peut vraisemblablement pas en dire autant pour *Pop Song Shred*. Lorsqu'il ne joue pas les phrases d'Ariana Grande, il remplit les espaces et – plus encore – lorsqu'il ne remplit pas l'espace, il se charge d'appuyer la structure rythmique du morceau en doublant la basse avec sa corde la plus grave (en *Drop D*). C'est cette particularité du jeu de Tim Henson qui a mené à le comparer à celui de Jimi Hendrix : il joue différentes lignes différentes pistes, et ne surcharge pas certaines plages du spectre sonore comme pourraient le faire les *Guitar Hero* d'autrefois. Il y a de l'espace entre les notes de basses en *Drop*, les médiums, et les aigus joués en *tapping*. La guitare prend en charge différemment, avec plusieurs *guitar tone* (chose rendue possible grâce au *hybrid picking* et au *tapping*). De cette manière, tout est marqué par l'énonciation du guitariste. Le standard *positions* passe tout entier à travers l'énonciation de Tim Henson et de ses héritages.

Dans sa version de *positions*, Tim Henson conserve les phrases de la chanteuse, les traces d'énonciation. La particularité de son écriture tient au fait que toute la composition est centrée sur sa pratique instrumentale (guitare) et sa manière de produire (qui est inspirée par la production d'instrumentale de rap). En tant que figure de proue de la musique *prog*, il crée des ponts entre son public et les productions de musique populaires, dont il ne cache pas leur importance dans son approche de la composition et de la production. S'il propose une perspective innovante et particulière du standard *positions*, il hérite néanmoins d'un bon nombre de formes communes. Les couleurs qu'il apporte ont déjà été éprouvées par le passé dans l'histoire de la musique (la tension d'un accord diminué n'est pas une découverte récente), et sa façon de produire ne se démarque pas spécialement des productions d'un Drake ou d'un Kanye West. Pour autant, la prise en charge d'un certain nombre de voix par sa guitare, dans laquelle débordent des heures de travail, de recherche et de développement d'un timbre particulier, main droite comme main gauche, crée la plaisante surprise. Tout cet ajout ne constitue pas un simple vernis mais plus qu'une *pseudo-individualisation*. En effet l'expérience musicale est originale, parce que tout passe à travers le filtre du travail de l'artiste. L'héritage n'est jamais délivré tel qu'il est sans appropriation par la lecture de l'histoire du jeune compositeur. Nous faisions de l'œuvre, le résultat d'une lecture de l'histoire et d'une lecture de la musique. L'interprétation de *positions* par Tim Henson en est l'illustration. La *Top Line* d'Ariana Grande et les accords de la musique originale constituent le matériau de départ.

Tim Henson en fait une lecture à plusieurs voix, celles de sa guitare, celle de sa production, celle de son *mix* et *master*, et la fait sonner différemment, non pas parce qu'il s'agit d'une autre époque, mais parce qu'il s'agit d'un autre lecteur, situé sur une autre branche de l'histoire de la musique, prenant en compte un parcours différent de celui d'Ariana Grande. De cette manière, il fait exister *positions* dans son paradigme, avec ses héritages (techniques de guitare, écoutes de rap, couleurs *Castlevania*, sa recherche en termes de *guitar tone* et de polyphonie), et, ici, la voix d'Ariana résonne encore. Comme si elle avait une existence plagiaire, avant même l'existence de la reprise de Tim Henson, qui trouve un intérêt nouveau au placement rythmique de la chanteuse et qui propose une nouvelle approche, une nouvelle lecture, après sa traduction à la guitare. *Positions* comprenait déjà cet intérêt, Tim Henson n'a rien inventé, mais il a cherché et trouvé, au sein de l'œuvre, son *Pop Shred Song*, et a permis de réaliser, dans les espaces blancs, un bout de l'histoire des vaincus, au sein d'une histoire de la musique où domine le format dans lequel cette performance est dispensée : un format court d'une minute. Ce travail d'arrangement est aussi bien au service de cette demande, quasi-marchande, de dynamiser, de faire sonner pour tous à travers tout type d'appareil. Ce sont les deux faces de la pièce, toujours en tension. La première est au cœur de la société, est largement diffusée, mais critiquée pour sa stérilisation, son standard, le fait qu'elle soit figée, l'autre, en mouvement, souffre de n'exister que pour elle-même, sans s'appuyer sur un pouvoir d'attraction, sans jouer de la familiarité, elle n'est réalisée que dans sa lecture, son travail de coopération avec la forme plaisante. De cette manière elle n'est pas complètement détachée de la réalité. Cette séparation entre forme triomphante et forme vaincue, entre l'histoire des vainqueurs et le monceau de ruine, n'est pas effective entre un morceau et un autre, mais bien en jeu au cœur de chaque œuvre. Nous pouvons voir, dans chaque morceau, l'instant, la porte de Benjamin, par laquelle le messie peut entrer. L'œuvre est chargée du passé de son énonciateur, de l'histoire de la musique et des formes, mais, plus encore, elle est chargée de son devenir, qui existe déjà en elle, *presque-anachronique*, plagiat de ses héritiers.

On devine assez facilement les inspirations d'Ariana Grande et de Tim Henson. On voit, dans leur énonciation, leur parcours musical respectif. Les deux artistes proposent un produit standardisé (tube pour *positions*, canon Instagram pour *Pop Shred Song*). On peut voir dans chacun de ces morceaux les traces de ce qui les a construit, l'héritage Pop, *RnB*, Métal, *prog*, *Math*. On voit aussi que leur lecture est différente. Pour autant, ils marquent tous les deux leur œuvre par la façon avec laquelle ils la mettent en mouvement.

Ils réalisent tous deux l'existence de la forme musicale et la possibilité de sa découverte. L'héritage musical est dé-couvert, animé, il propose une lecture semi-guidée, un texte à trou que les deux artistes remplissent avec leur énonciation respective. C'est l'actualisation et l'existence nouvelle d'une musique. Ce n'est pas seulement l'animation d'une carcasse standardisée, c'est un acte de thaumaturgie⁵³, un rappel à la vie non seulement de la forme musicale, mais aussi de tout ce qu'elle contient : le monceau de ruines que nous serons – à notre tour, en second lecteurs – capables d'animer ; les espaces blancs que nous remplirons à notre tour.

Chez Ariana Grande, comme chez Tim Henson, les mêmes forces sont en jeu, les mêmes procédés opèrent, les formes dominantes et les formes dominées sont en tension et tout se passe dans l'énonciation, l'expression et les traces de l'individu dans l'œuvre. Le travail d'arrangement d'un artiste est un travail de contextualisation plus que de maquillage. Il serait maladroit de parler d'une articulation comme on le ferait en linguistique, où la place de chaque morphème véhicule un sens précis, mais on peut dire que la forme sonore, elle aussi même dans sa forme la plus standardisée, peut surprendre et relever de l'inouï. L'arrangement serait alors, puisqu'un travail de contextualisation, un détournement en puissance, une expression poétique. C'est justement pour cela qu'il faut considérer ce travail, en musique populaire comme en musique de niche : parce que c'est ici que se déploie le sens, c'est ici que la lecture s'opère et c'est tout ce qui peut faire sens une fois la forme mise en ordre, figée.

6) Deux albums : *New Levels New Devils / Positions*.

Est-ce que tout ce que nous avancions à propos du morceau *positions* peut s'étendre à l'ensemble du travail des deux artistes ? Est-ce que nous observons les même dynamique dans tous les travaux d'Ariana Grande et de Tim Henson ? Nous avons déjà posé les traces d'un système en évoquant les habitudes de compositions de Tim Henson, guitariste et compositeur de Polyphia. Mais retrouve-t-on cette tension entre les deux visages de l'histoire de la musique au sein de l'œuvre de Tim Henson ? Ou bien était-ce le symptôme ou la conséquence de l'adaptation d'un morceau aussi poli, aussi produit que *positions* d'Ariana Grande ? Pareillement, sans la lecture de Tim Henson, aurions nous trouvé l'intérêt dans l'étude de la forme de la chanteuse ? Nous devons tirer des conclusions à partir d'une étude indépendante de chaque partie.

53 BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris. Folio. 1988.

La tension doit naître de l'énonciation de chacun, pour faire système. A partir d'un *focus* sur le dernier album d'Ariana Grande et de Polyphia.

6.1) *New Levels New Devils*

L'album *New Levels New Devils* constitue un virage dans le développement artistique du groupe Polyphia. Ils se sont fait connaître par un public de niche avec leurs deux précédents albums *Renaissance* et *Muse*, des productions à l'esthétique moins marquée, plus typée métal progressif, dont les standards sont aujourd'hui bien ancrés. C'est un style dans lequel les artistes peinent à se différencier, la complexité des morceaux devient une unité, une caractéristique, une partie en soi, le traitement du son est sensiblement le même d'un album à l'autre, très synthétique et poli. Avec ce nouvel album, Tim Henson et son groupe se détournent du chemin de niche traditionnel pour découvrir un nouveau son, une nouvelle esthétique hybride entre la production *hip-hop* et le *prog*. Alors qu'ils étaient principalement tournés vers une production instrumentale traditionnelle (guitares, basse, batterie), les musiciens du groupe posent désormais un regard de *producer* sur leur composition. L'abondance de détails, d'effets, la superposition de pistes sur chacun des morceaux de cet album, rapprochent les musiciens des producteurs d'instrumentales rap. Ils insufflent, par la même occasion, dans leur œuvre, la complexité de la musique *prog*. Comme dans *positions*, il y a un double mouvement : une traduction de l'esthétique contemporaine et de ses *hook* à la guitare, et une introduction de la guitare métal dans la logique de composition assistée par ordinateur.

L'instrument est considéré comme un clavier. La virtuosité et le jeu du guitariste sont au service de quelque chose de plus grand que la démonstration instrumentale : le résultat dans le casque, sur le système son. Pour l'album *New levels New devils*, les membres du groupe se sont entourés de deux *producer* de rap : Y2K et Paul Judge (*Producer* sur l'album *Bad Vibes Forever* de XXXTentacion et *Beautiful Thugger Girls* de Young Thug). À la sortie de leur album, Tim Henson et Scott LePage, le second guitariste et compositeur du groupe s'expriment au sujet de ce virage artistique et leur démarche :

TIM HENSON :On voulait vraiment foutre la merde. Si quelque chose a déjà été fait, on veut le retourner, et le modifier. Trop de groupes font les mêmes choses encore et encore. Quel est l'intérêt ? Soyez vous-même. Soyez originaux. Sinon, il faut s'écartier du chemin et laisser quelqu'un d'autre s'en charger."

SCOTT LEPAGE : " Au départ, on était plutôt un groupe de shred, mais on a mis un frein à ça. Le shred n'a pas de beats hip-hop, de délires électroniques et de hooks, mais c'est ce qu'on aime, alors on s'y est mis. La seule façon de garder le shred en vie était de le tuer et de le ramener à la vie à notre façon. ⁵⁴

Cette déclaration résume ce que nous disions lors de l'analyse de *positions*, la reprise des formes contemporaines, électronique et hip-hop est à considérer comme un détournement artistique. C'est ce que signifie « *turn it upside down* ». La forme musicale est détournée et malmenée pour produire quelque chose de nouveau. On pourrait dire, à bien des égards, qu'il ne s'agit que d'une modification, une transformation en surface puisqu'en effet, il ne s'agit que d'un détournement et que les parties des musiques standardisées existent pour ce qu'elles sont indépendamment de leur intrication dans une structure plus grande (ce qu'avançait Adorno dans son étude *Sur la musique populaire*).

Mais nous pourrions aussi, et c'est ce que nous défendons, analyser cette déformation, ce détournement, cette mise en contexte pour produire du sens à notre tour et saisir pleinement l'intérêt d'une telle production. C'est justement dans la mise en relation des deux faces de la forme musicale : la forme dominante et la forme dominée qu'on peut saisir l'entièreté de l'histoire de la musique dans cet instant.

Il y a, dans cette direction artistique, une forme de rupture avec la continuité historique, un retour sur ce qui a été, et une forme qui a conscience d'elle même. La démarche fait exister un moment, tout l'héritage musical des artistes au contemporain, différemment : « *the only way to keep shred alive was to kill it and bring it back our own way* ». On pourrait poser un regard dépréciatif sur cette considération, dire que la nouveauté et la recherche n'existe pas, mais comme nous l'avions dit, la composition musicale est un travail de thaumaturge, à différencier du travail de thanatopraxie : on ne maquille pas la mort, on la défie. La forme musicale (*shred*) du passé n'est pas la forme morte, maquillée pour apparaître encore en mouvement, elle est son retour effectif à la vie.

54 Bosso, Joe. *Polyphia's Guitarists Explain How They « Killed It » on Their Latest Curveball Album, "New Levels New Devils"* <https://www.guitarworld.com/artists/polyphias-guitarists-explain-how-they-killed-it-on-their-latest-curveball-album-new-levels-new-devils>

TIM HENSON « *We definitely want to fuck shit up, If something's been done before, we want to turn it upside-down and mess with it. Too many bands just do the same things over and over. What's the point? Be yourself. Be original. Otherwise, move out of the way and let somebody else have at it.* »

[...]

SCOTT LEPAGE : « *We started out as more of a shred band, but we put the brakes on that. Shred doesn't have hip-hop beats, electronica shit and hooks, but that's the stuff we love, so we went for it. So the only way to keep shred alive was to kill it and bring it back to life our own way.* »

Ce retour à la vie, c'est le *shred* existant à travers le *persona* Polyphia : les membres du groupe portent la voix de leur héritage musical qui, sans détournement, ne ferait pas sens. « *What's the point, be Yourself, be original* ». Cette originalité fantasmée, c'est l'individualité, l'énonciation artistique, trace d'une existence contemporaine de la forme que l'on pensait morte. Les artistes, lecteurs de l'histoire, proposent une expérience contemporaine de tout ce qui a pu les traverser par le passé. C'est, dans une vision héritée de Benjamin, le passé au présent.

Les influences rap se dégagent rapidement dans toute la communication qui entoure la production de cet album. D'abord, on le voit dans l'imagerie du groupe : ils adoptent le style vestimentaire des rappeurs US contemporain, *streetwear*, jouent de l'*egotrip* lors des interviews (« *I listen to our records all the time [...] I think we're very, very good.* ” [...] *No, I think we're great. If I were a kid, we would be my favorite band. That's how cool our music is* »⁵⁵) puis dans la production des instrumentales. Dans l'approche musicale, ensuite, ces influences se mêlent aux styles contemporains : la construction générale de l'album se trouve parsemée de *featurings* avec des stars de genres voisins : dans l'ordre Jason Richardson (*metal prog*), Ichika Nito (*emo math prog*), Mateus Asato (*neo-soul*), Mario Camanera et Eric Hansel (*math*), Cuco (*bedroom pop*), Yvette Young (*math rock*). Tous passent à travers le filtre Polyphia et marquent à leur tour, de leur empreinte, l'existence contemporaine du *shred*, et servir l'économie de l'album. Parce que ce sont la production et la direction artistique de Tim Henson qui a le dernier mot, les performances de ces artistes en *featuring*, lecteur de leur propre histoire, nous sont présentées, lues par Polyphia.

L'album s'ouvre sur une inspiration d'un ami rappeur de Tim Henson, Luis Grant. La couleur est donnée par l'instrument de prédilection du compositeur, le traitement du son est important, nous sommes loin du son habituel typé *metal*, et plus proches de sons de claviers émulés sur ordinateur. Cette couleur est mixée avec le touché de Tim Henson qui reste inscrit et constitue la toile de fond du morceau. Nous entendons les *slides*, les habitudes de jeu du guitariste (les mouvements de bascule sans transition entre les notes basses et les notes aiguës) (cf *Figure 9*)

55 *Ibid.*

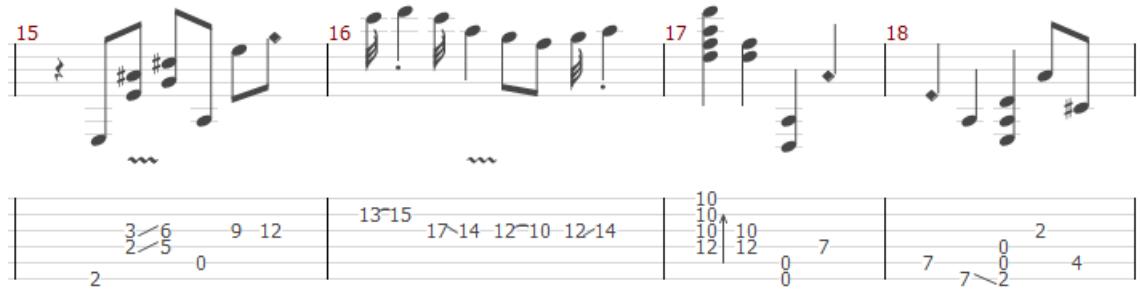


Figure 9 (Polyphia – Nasty - Intro)

Il s'exprime à propos de ce son dans une story Instagram à propos du morceau Rich Kids qui utilise le même traitement du son.

En fait je fais juste passer ma guitare à travers une émulation d'accords, Luis m'a montré ce truc, c'est comment l'accord est constitué, et il m'a montré ce truc ou tu *stack* beaucoup d'octaves en plus sur ta note, et ça sonne comme ça finalement.⁵⁶

Le processus a l'air simple, mais il s'agit d'un exemple parfait de ce que nous disions à propos de l'approche musicale de Tim Henson, le fait qu'il considère sa guitare comme un clavier, avec une vision de *producer* rap. Tout passe par le *mix*, le logiciel. Ce passage au format physique, au morceau édité, est pensé dès la composition du morceau. Bien souvent les groupes de *rock prog* écrivent leurs morceaux de sorte à ce qu'ils soient prêts à être joués sur scène, dans une logique *live*. Ici l'ordinateur et le logiciel de MAO prend une place centrale, comme Tim Henson l'explique dans ses vidéos.⁵⁷

Ce premier morceau fait, d'une certaine manière, le pont entre les albums précédents et celui-ci. En effet, le morceau regroupe tous les nouveaux éléments stylistiques du groupe, les influences rap, le travail de la production, mais il conserve l'approche traditionnelle du *shred* du *metal prog*. Sur le morceau en *featuring* avec le guitariste Jason Richardson, on retrouve l'ancien son de Tim Henson et Scott Lepage, le même *Guitar Tone*, le même style, la même écriture, la même densité. Le solo final du morceau repose très peu sur le principe du *Hook* auquel Tim Henson accorde une approche particulière tout au long de l'album.

56 TIM HENSON. *Polyphia's Tim Henson explains inspiration behind Rich Kids (Insta Live)*. <https://www.youtube.com/watch?v=57j8W0a8Muc>

« So basically I'm just running the guitar through chords, Luis showed me this, that's how the chords look like, and Luis show me this thing were you, like, do hella octaves of it. So this is how it sounds like »

57 TIM HENSON. The Making Of G.O.A.T. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=sg_3jkSSbig

C'est d'une certaine manière une façon de garder une forme de familiarité aux yeux des fans de la première heure. Il est intéressant de constater que ce solo très standard, ressort dans le contexte de l'album, il apparaît comme en dehors, il est remis en contexte par la production et les parties précédentes du morceau. D'une certaine manière, en incluant ce standard ce solo interchangeable avec n'importe quel solo, dans le morceau *Nasty*, le groupe Polyphia lui offre un contexte encore peu éprouvé, un chemin encore à parcourir, une nouvelle lecture.

Le ton très sombre et très lourd de l'album est donné, *Nasty* est une instrumentale *trap* sur laquelle les guitares, exceptée celle de Jason Richardson, posent comme des rappeurs. En cela, on peut y voir l'héritage du guitariste Jeff Beck qui avait beaucoup travaillé l'expressivité de sa guitare grâce au vibrato flottant, élément aussi présent sur la guitare signature de Tim Henson. En effet, le jeu en *hybrid picking* et l'utilisation en abondance de cette barre de vibrato pouvant émuler des nuances vocales à la guitare on été largement diffusées par les performances de Jeff Beck, de façon indirecte ou non, nous ne pouvons pas nier l'héritage.

Après cette introduction, les membres du groupe Polyphia ne relâchent pas la tension. La pesanteur instaurée dès les premières mesures de l'album est maintenue, le groupe nous présente un deuxième morceau, l'un des plus gros succès de l'album dont nous avons déjà parlé un peu plus tôt. Tim Henson aime « *recreating songs from scratch* » et Le morceau *OD* ne déroge pas à la règle : il s'agit de la progression d'accord de *Champions* du rappeur Kanye West, sur laquelle Tim Henson a produit son propre *beat*. La couleur du morceau a été changé pour coller à l'esthétique sombre du groupe. Le riff principal se présente comme une progression mécanique très saccadée, à consonance latine (le tension des accords apportés par Tim Henson et la rapidité du jeu peuvent évoquer le flamenco). Cet aspect machinal et saccadé est expliqué par le fait que le *riff* a été principalement composé par l'*arpeggiator* (*plugin OMNISPHERE*). Il s'exprime à ce sujet « *it pretty much wrote the song for me* »⁵⁸. Tim Henson se présente lui-même comme un trouvez. Le choix de l'*arpeggiator* comme instrument de recherche est déjà une décision, et le travail d'arrangement qui suit cette heureuse découverte permet de faire exister cette forme musicale du presque aléatoire (l'*arpeggiator* comprenant un *randomizer*), une forme sur laquelle Tim Henson choisit de s'arrêter, à partir de son horizon d'attente déjà constitué et qui va se trouver façonné par cette même découverte.

58 TIM HENSON. The Making Of O.D. 2020 En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=MZ4QN2uFif8>

Il ajoute :

[...] ça à l'air plutôt débile, mais une fois que je l'ai entendu, je me suis dit que je pouvais rendre ça bien plus cool si j'ajoutais un peu de piment dans mon choix de notes et si j'utilisais une variété de techniques qui pourrait rendre les phrases plus intéressantes. J'éteins l'arpeggiator de la sorte à ce que vous puissiez entendre les accents, les accords, mes choix de notes et à quel point ça ajoute du piment quand c'est transposé à la guitare⁵⁹

Le travail nécessaire, ici, n'est pas la récupération, mais tout le véritable travail d'appropriation à travers la grille de lecture de Tim Henson. Il présente les résultats de sa recherche, la met en forme, une forme aussi importante que son contenu (qui est aussi de l'ordre de la forme). Donner forme à de la forme c'est l'altérer et la modifier en ce que son contexte détermine son existence pour nous qui en faisons la réception. Au même titre que plusieurs compte rendu, comme ce travail de mémoire, peuvent présenter des caractéristiques différentes en suivant le même contenu, le morceau *OD* emprunte la structure générale d'un morceau de Taylor Swift, *Look what you made me do*, et nous rend un résultat radicalement différent. Cette idée est confirmée par les propos de Tim Henson à propos de son inspiration :

Pour une raison quelconque [...] je l'ai d'abord détestée, elle m'a rendu fou [...] ma première réaction a été de complètement la descendre, la critiquer, puis j'ai dû prendre du recul et me demander pourquoi je la détestais autant. Rick Rubin a dit un jour que "le meilleur art divise le public". Du coup J'ai dû me demander pourquoi cette chanson avait provoqué une forte émotion en moi [...] Je l'ai analysée, et j'ai réalisé que c'était un chef-d'œuvre du point de vue de la structure, même si je n'aimais pas ses *vibes*, ses paroles, sa performance, ou littéralement tout le reste, ce n'est pas parce que tu ne l'aimes pas personnellement qu'elle n'est pas objectivement bonne. Donc on a basé la structure entière sur "Look what you made me do" de Taylor Swift.⁶⁰

59 *Ibid.*

« *That obviously sounds pretty dumb but once I heard it, I thought, I could make that way cooler if I just spice up my note selection and use a variety of technique to make it a lot more interesting, I will turn off the arpeggiator so you can hear how my note choice accents the chords and gives it a bit of flavour as it is transposed to the guitar* »

60 *Ibid.*

« *For some reason [...] I just hated it, it just made me mad [...] my first reaction was to just talk hella shit about it and then, I had to take a step back, and ask myself, why do I hate this so much. Rick Rubin once says « the best art divides the audience » I had to wonder why, that song cause a strong emotion in me [...] I analysed it, and realised it was a structural masterpiece, even if I didn't like its vibes, or lyrical content, or performance or literally anything else about it, just because you don't like it personally doesn't mean it is not objectively good. So we based the entire structure off of, Look what you made me do »*

La structure générale dépend de son contenu. Elle met en contexte et est mise en contexte par la forme qu'elle contient. Parce que la lecture de la structure standard est une lecture à trous, comme nous le disions, il y a, dans cette idée, le même double-mouvement qui anime toute l'histoire de la musique : le standard, le format, la recette, et son arrangement, l'un contextualisant l'autre, produisant le détournement. La structure du morceau de Taylor Swift ne pouvait être appréciée parce qu'elle était altérée par son contenu. Il y a une forme de biais dans la réception. L'énonciateur est important, il change la musique jusqu'à la racine, jusqu'à ses héritages. La lecture fait exister différemment, et a un effet sur les œuvres antérieures. Les œuvres antérieures ont un effet sur les lectures futures.

Le morceau *OD* est à la hauteur de sa structure : la synchronicité des parties, aussi complexes soient-elles, le basse/ batterie supportant les guitares sans pour autant s'effacer (La prédominance des influences rap mettent la partie rythmique du groupe très en avant et en haute définition dans le *mix*). Chaque instrument occupe une place importante sans consommer celle des autres, le jeu entre le signal mono ou *split* est très importante, la guitare – centrale chez *Polyphia* – est, lors des *build*, placée aux deux extrémités du pan (droite et doublée à gauche par Scott Lepage). Elle encadre le tout et déploie, à travers la richesse de son jeu, un espace dans lequel la batterie et la basse peuvent déposer un grand nombre d'éléments et de variations. Dans ce sens, il se détache du parlé rap à la guitare qui est habituellement placé au centre du mix. La batterie, elle est, comme la musique de *Polyphia* en général, hybride : acoustique ou émulée sur ordinateur. Encore une fois le morceau est composé d'abord pour être enregistré, produit sur un logiciel. Tout est au service du rendu final, la performance *live* n'est, comme dans le rap US, pas prise en compte. Il faut néanmoins préciser que tout est au service du jeu des membres du groupe, les éléments électroniques sont subtilement ajoutés au jeu du batteur. Le bassiste, Clay Gober, à un jeu particulièrement percussif (*ghost notes*) qui vient servir cette considération instrumentale du morceau. Tout le monde a son espace, et d'emblée, la composition est un arrangement.

Il ne reste plus rien du morceau de Taylor Swift, et pourtant *OD* n'existerait pas sans lui. Au sein de la niche *Trap prog*, celle de *Polyphia*, elle constitue le monceau de ruines sur lequel siège la performance du groupe. Le dernier pré-refrain / pont, est directement inspiré du morceau original, il est l'accent le plus marqué de la structure. Tim Henson déclare à ce sujet : « *It's just the same part* ».

Et pourtant, Taylor Swift s'efface, pour coller à la pensée du compositeur ; c'est le plagiat nécessaire. Le *beat* final et la *sub-bass* montrent cet espace essentiel d'où les instrumentistes sont absents. Un espace qu'ils ont contextualisé par leur jeu. La fin nous présente un 4/4 simple, pourtant présent depuis le début, mais que les instrumentistes ont choisi de malmener en se jouant de notre horizon d'attente, du premier temps qui rend la signature rythmique familière masquée par la synchronicité des silences. (cf *Figure 10*)

Figure 10 (Polyphia – OD)

Les dernières mesures du morceau constituent l'espace, la structure canonique à animer et à parsemer de plaisantes surprises, encore vierge d'une énonciation qui fait tout l'intérêt du morceau. Cette forme canonique s'efface au cours du morceau, devient le monceau de ruine.

Tout au long de l'album, les invités s'effacent et nourrissent le groupe, donnent des couleurs tantôt *RnB* dans le morceau *YAS* à travers la progression d'accord et les mélodies de la guitare *lead*, tantôt *Neo-Soul* avec le morceau *Drown*, où la présence d'éléments de musique électronique viennent supporter la mélancolie du jeu de Mateus Asato. Toutes ces couleurs sont toujours au service du l'orientation *Trap/rap/prog* du groupe Polyphia. La présence et l'énonciation du groupe ne semblent s'effacer que lors de la performance vocale de Cuco dans le morceau *So Strange* où la dynamique/la tension entre la forme dominante et la proposition du groupe semble perdre son équilibre : l'introduction semble accolée aux couplets chantés qui, dès qu'ils commencent à retentir, conditionnent l'écoute et relèguent l'instrumentale au rang de support pour un voix.

Cette voix est d'autant plus dominante qu'elle n'apporte rien de nouveau, les traces de l'énonciation de Cuco se perdent à travers l'énonciation de tous les artistes chantant de la même façon que lui sur tous les tubes de l'été. De Polyphia il ne reste que le *groove*.

L'album se conclut sur le morceau *GOAT*, un morceau qui a fait l'objet d'un retour sur composition par Tim Henson⁶¹. Ce morceau ferme l'album de façon très représentative puisqu'il intègre tout ce qui fait la particularité du groupe.

Il s'agit de la piste la plus écoutée du groupe sur les plateformes de *streaming* et sur Youtube. Dans *GOAT* Tim Henson construit une nouvelle fois sa musique sur un squelette pré-existant.

Une chose que j'ai l'habitude de faire, et que je recommande à tout le monde de faire, c'est que si vous essayez d'apprendre à produire et composer, ou quoi que ce soit, c'est de reconstruire des autres morceaux à partir du début, Quand j'ai commencé à produire, je faisais attentions aux productions de mes musiques préférées, ou juste que je trouvais super, l'un d'entre eux était le morceau *Breakfast* de Jaden Smith.⁶²

Les cloches qui introduisent le morceau sont les mêmes que celles du morceau de Jaden Smith, la vitesse du motif ayant été doublée et transposé en Si (de sorte à que toutes les harmoniques naturelles de la guitare sonnent en adéquation avec la tonalité du morceau). Le son de cloche chez Jaden Smith serait joué, au piano, par la main gauche, mais Tim Henson en fait une partie jouée à la main droite (cf *Figure 11*). C'est à partir de cette base de recherche que Tim Henson compose ce qu'il appelle sa main gauche (comme au piano, celle qui supporte la progression d'accord). Ce son de cloche est reproduit sur le plugin *OMNISPHERE*. Les ajouts harmoniques de Tim Henson à la main gauche apportent une atmosphère plus sombre au son des cloches de *Breakfast*. Elles tournent autour de la triade de Bm : B, F#, D, avec un G (cf *Figure 11*). Cette mélodie implique un accord Bm**♭**6 qui apporte la tension, le côté sombre de l'instrumentale. Un travail d'arrangement accompagne cette ligne mélodique, quelques sons *ambient* très typés *Castlevania* comme dirait Tim Henson. Cet arrangement met en contexte et nous prépare à l'entrée des instruments avec une *sub-bass* doublée d'un effet *swell* au clavier juste avant l'entrée de Tim Henson.

61 TIM HENSON . *The Making Of G.O.A.T*. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=sg_3jkSSbig
62 *Ibid.*

« *Something that I use to do that i recommend everyone do, if you're trying to learn how to produce or compose or anything is rebuild songs from scratch, when I first started learning to produce, I would remarke beats from some of my favorite song, or just beats that I thought were super cool. One of those being « breakfast » by Jaden Smith »*

Son riff est entièrement tourné autour de cette ligne mélodique aux cloches. Il commence avec un jeu de texture sonores intéressante en jouant deux B (cordes à vide et celle de la corde E) puis fait une *slide* de F# au F# de l'octave supérieur. Ce n'est rien de plus qu'un *power chord*, mais cependant le traitement, le choix des façons avec lesquelles les notes sont jouées, apporte une dimension qui dépasse l'harmonie. Il enchaîne avec les harmoniques naturelles de la guitare pour jouer un triton qui se résout au Dmaj suivant (de A7/C# vers Dmaj). Les triolets en *slide* et *tapping* présentent un accord de Gmaj dans son second renversement avec D à la basse, en mouvement vers un Bm avec les harmoniques naturelles de la guitare.

mf

9

11

T A B

0 2 <12> 6 7 (7) X 10 12 20 12 15 19 0 <7> <7> <7>

7 9 4 5 (5) X 7 9 9 12 10

0 11 12 11 <7> <12> 6 7

3 9 10 9 9 12 10 6 7 3 4

○ Cloches présente dans *Breakfast* de Jaden Smith

□ Influence rap (triolet)

Figure 11 (Polyphia – GOAT - Introduction)

Il poursuit son *riff* avec un G et un B de part et d'autre du spectre sonore, *slide* rapidement entre l'accord majeur avec sa 7ème et la fondamentale (Gmaj7). Cette deuxième partie met en place le riff qui se présente en quatre parties, il y intègre à nouveau, comme figure de répétition, ce triton (fin de dernière mesure Figure 11), pour finir cette partie, milieu de *riff*, sur un F#7/A#, emprunté du mode phrygien qui vient donner finalement toute sa couleur au riff.

Cette progression d'accord et ce riff sont appuyés par un arrangement très précis, les accents de Tim Henson sont appuyés par une émulation de cuivre, et la progression d'accord sous-entendue par l'ensemble guitare/cloche, est soutenu par des cordes jouées *staccato* au synthétiseur, noyées dans une réverbération cathédrale qui rappelle par ailleurs l'esthétique du clip (tourné dans une église).

Cet arrangement apporte une dimension orchestrale à une production très artificielle, typée *trap*. Le morceau original de Jaden Smith a été enrichi harmoniquement et par le jeu des guitaristes du groupe ainsi que, et nous le verrons, du batteur et du bassiste. On retrouve ce double mouvement du conditionnement de la production par la structure initiale et l'altération de la structure initiale par le travail d'arrangement.

Le morceau *GOAT* n'a plus grand chose à voir avec le morceau *Breakfast*, qui constitue seulement la trouvaille de Tim Henson. Le résultat étant la perspective du guitariste, produit de sa recherche, sur le morceau rap de Jaden Smith. Il ajoute :

La progression, la mélodie des accords est principalement la colonne vertébrale de ma production de riffs. Donc avec toutes ces notes formats midi [Tim montre à l'écran le résultat de son travail d'arrangement des cloches du morceau de Jaden Smith], vous pouvez voir que j'ai déjà mon itinéraire, une bonne feuille de route qui m'indique bien où aller maintenant, je dois juste faire en sorte de faire sonner ça de façon intéressante à la guitare [...] Donc, quelque chose qu'il faut noter sur la façon avec laquelle je compose mes riffs : c'est qu'une guitare à six cordes accordées en standard, peut couvrir 5 octaves de Mi, sans compter les harmoniques, soit 4 octaves pour toutes les autres tonalités (Mi étant la plus basse)

Alors j'essaie d'utiliser le déplacement d'octave pour donner plus de dimension et de profondeur à mes riffs et couvrir de façon plus ample le spectre de notes. Si vous ajoutez à cela les harmoniques, il y a encore plus d'étendue d'octaves. À part cet étendue, on peut utiliser des embellissements, comme les *slides*, *trills*, *hammer-ons* et *pull-offs*, *bends* *open strings*, *tapping*, *hybrid picking* tout cela sont des bonnes manières de faire sonner un riff de manière unique.⁶³

63 *Ibid.*

« *Chord melody is pretty much the backbone of how i compose my riffs, so with all of these midi notes right here, [Tim montre à l'écran le résultat de son travail d'arrangement des cloches du morceau de Jaden Smith], you can see that I have a good roadmap of where to go and now I just need to make this sound interesting on guitar [...] So ... some things to note of how I compose my riffs : a six string guitar tuned in standard can cover 5 octaves of E, not including Harmonics, so 4 of every other notes [E étant la note la plus basse], I try to use octave displacement to get my riffs more dimension and cover more of the note spectrum, if you throw in harmonics there's even more range of octave. And aside from the octave displacement, using embellishments like, slides, trills, hammer-ons and pull-offs, bends, open string ringing, tapping, hybrid picking etc are all great ways to make a unique sounding riff. »*

Ce passage est une description de l'appropriation par le travail d'arrangement, que nous pourrait appeler pseudo-individualisation, mais que nous avons choisi d'appeler énonciation. Tim Henson conceptualise sa propre musique comme l'animation d'un squelette, d'une colonne vertébrale supportant tout le poids de son énonciation et de l'énonciation de son instrument de prédilection. Il est une bonne représentation du chercheur et du trouvère, déjà dans les termes qu'il emploie (« *roadmap* ») puis dans sa façon de déplacer les instants musicaux : d'abord avec *l'octave displacement* puis avec une attention particulière portée sur la rythmique.

Au delà de ces embellissements, je voulais des variations rythmiques plus complexes que celles autour des simples noires, alors en m'inspirant de la musique rap en général, j'ai essayé de faire sonner ma guitare comme un rappeur. L'un des flows les plus utilisés dans le rap c'est un simple triplet flow en triolets. [Tim fait écouter le flow d'un rappeur]. Et donc après avoir expérimenté en essayant de faire sonner ma guitare comme ça. J'ai réalisé que, plutôt que de me contenter de la simple note de la mélodie, je devais ajouter des triolets dans le son de ma guitare⁶⁴

La particularité du rap se dessine un peu plus dans ces parties, particulièrement dans les couplets du morceau où Tim Henson et Scott Lepage jouent sous un *flow* libéré des temps forts et des temps faibles. La batterie prend alors un autre rôle, elle est fortement inspirée des morceaux de rap : prépondérance des charleys (roulements) et des cymbales, *crash, splash, china* (le batteur en possède une grande variété) et un kick qui joue de l'horizon d'attente avec des placements souvent *trap* parfois *drill*. Les drums *fills* peuvent être comparés, à bien des égards, au *flex* de Tim Henson extrêmement influencé par la *trap* (en apportant ce ternaire dans le 4/4 rigide). Malgré de nombreux *fills* le groupe Polyphia accorde une grande importance aux silences. En fin de mesure, on peut constater la disparition, ou l'effacement d'un ou de plusieurs pistes instrumentales, soit pour laisser à un autre la possibilité à un autre instrument d'être mis en avant, soit pour déstabiliser et provoquer un haut le cœur résolu lorsque basse batterie et guitare reviennent marquer le temps 1. C'est une forme de « plaisante surprise » de retrouver ce premier temps dans un morceau rythmiquement élaboré.

64 *Ibid.*

« *Apart from these embellishments, I wanted rhythmic variation beyond just the quarter notes, so taking inspiration from rap music in general, I tried to make my guitar sound like a rapper. One of the most commonly used flows in rap is a simple triplet flow [Tim fait écouter le flow d'un rappeur]. And so after experimenting with trying to make my guitar sound like that. [il fait écouter une superposition de son jeu sur le flow du rappeur.] I realized, ok, so, rather than just the simple quarter note of the melody, I need to add triplets in »*

Une de ces surprises vient d'abord de la lecture par le compositeur de sa propre musique. Tim Henson explique que le décalage du deuxième motif est, à l'origine, une erreur dans le copier coller de la première partie. (cf *Figure 12*)

Figure 12 (Polyphia - *GOAT*)

Il s'exprime à ce propos :

J'étais en train d'essayer de copier/coller le riff, un fois arrivé à la moitié de ma sélection, j'ai accidentellement sélectionné ça [il montre que la partie qu'il voulait sélectionnée est tronquée] alors ça a fini par ressembler à ça. C'était plutôt cool la façon dont ça atterrit juste avant le downbeat. J'ai gardé ça et au final ça c'est rattrapé tout seul.⁶⁵

L'erreur introduit du chaos, la surprise est présente à l'entrée de la guitare sur cette nouvelle mesure, et cependant elle doit être rattrapée. Ici l'erreur est considérée comme une trouvaille accidentelle. L'énonciation la présente ensuite comme essentielle à l'œuvre. Parce que *GOAT* n'est pas une blague, ni un jeu sur l'horizon d'attente souhaitant créer la surprise et déstabiliser l'auditeur. Le compositeur a su instaurer une stabilité et un *groove* qui traverse tout le morceau. La tension est toujours résolue.

65 *Ibid.*

I was trying to double the riff, once i got halfway through, but i accidentally ended up selecting this., so i ended up sounding likethat. It's pretty cool the way it lands before the downbeat. I kept that, and once it reached, it caught up to itself

La partie en question réponse propose justement un épisode de calme après le jeu agressif des guitaristes dans le riff d'introduction. (cf. *Figure 13*)

Figure 13 (Polyphia – GOAT)

La tension est toujours en toile de fond : la progression d'accord sous-entendue par la *sub-bass*, et les cordes jouées au synthétiseur posent une nappe de fond sur laquelle Tim Henson et Scott Lepage viennent jouer c'est 4 questions et 4 réponses. On écoute une même question répétée quatre fois, et à laquelle on répond trois phrases différentes faisant monter une forme de tension, chaque nouvelle phrase s'éloignant pas-à-pas de la première réponse, apportant la nuance.

L'énonciation de chaque instrument est soignée et originale, les guitares proposent cette nouvelle façon de placer la guitare dans un morceau, à la croisée entre le rock *prog* et la *trap*. La basse propose un jeu agressif, dont le son très compressé et sa légère distorsion permet d'assumer son support fondamental pendant les parties « solo » des guitaristes, et appuyer sa présence dans ses impulsions, ses *ghost notes* qui prennent le même rôle que la double pédale du batteur et viennent se confondre à ses *ticks*.

Cette particularité instrumentale se confond dans des pratiques très standardisées de la production musicale. Le premier riff est composé comme un morceau en lui-même. Il est composé d'une même idée déployée à chaque mesure. L'idée est introduite dans ses deux premières parties, nous nous en écartons dans la deuxième avec la partie en *sweeping*, pour finalement retomber sur nos pieds, sur une forme de familiarité dans sa 4ème désinence. Au niveau de la structure générale du morceau, nous ne sommes pas non plus dépayrés,

l'énonciation musicale se construit comme un discours rhétorique dont le déploiement final est amené par une montée typée *EDM*. : une partie de batterie qui joue des claves, pendant qu'un bruit blanc monte en décibel. C'est typiquement le moment du *Drop*. Mais ici, cette pratique, forme déjà éprouvée, se trouve mêlée à une culture *metal* dans la mesure où la suite se présente comme un *breakdown* où tous les instruments jouent ensemble, montrant l'évidence du 4/4 sur lequel chacun s'amuse, à son tour, à *flex*, à remplir les espaces blancs par des *fills* complexes, cette fois-ci, sans silence.

Parce que Tim Henson est un trouvez, il construit, avec son groupe Polyphia, un album parsemé d'accidents, de détours corrigés, pour entrer, une fois l'œuvre terminée, dans la structure canonique du 4/4. Toute la musique de l'album existe dans son rapport entre la forme dominée et la forme dominante de la musique rap, de la structure pop, de la signature rythmique familière, de la tension habituelle et éprouvée, mais toujours passé au travers une énonciation / lecture, une traduction de l'histoire de la musique et de ces formes. Le travail *from scratch* de Tim Henson et de Polyphia en général est un travail de détournement, de trouvaille et de contextualisation. Tout ce travail pourrait être catégorisé comme relevant de la pseudo-individualisation, tout comme on pourrait déprécier le plagiat et n'en tirer rien de neuf. Nous pouvons tout aussi bien le considérer, à l'instar de Lautréamont, comme nécessaire.

6.2 Positions

Nous avons déjà parlé du morceau *positions* en lui même, qui s'inclut dans un ensemble plus large. Il a été composé indépendamment du travail de Tim Henson et nous pouvons déplorer le fait de l'avoir considéré seulement l'aune de la lecture du compositeur de Polyphia. Pour cela, et pour bien comprendre cette facette de l'histoire de la musique, il nous faut nous pencher sur l'album dans sa totalité.

Il s'agit du 6ème album d'Ariana Grande. En effet *Positions* s'inscrit dans la continuité des deux albums précédents *Sweetener* (2018) et *Thank u, Next* (2019). Dans ces deux albums, la chanteuse mettait en avant une écriture très personnelle et n'hésitait pas à mettre en musique sa vie personnelle comme le décès de son ancien compagnon, le rappeur Mac Miller. Cet album apparaît paradoxalement, au regard de la pandémie 2020, plus paisible, moins chargé dans la narration. Par la même occasion, la production est elle-même moins chargée : la batterie, *trap type beat* et l'arrangement d'instruments à cordes semblent lier l'ensemble dans une unité stylistique presque artificielle.

Les productions laissent énormément de place à la chanteuse qui doit animer une production qu'on peut juger, à bien des égards, relativement pauvre. L'esthétique polie peut rappeler, sur les morceaux les plus simples, le *mix* et la production aseptisée de la musique du menu de la *Nintendo Wii*. Dans une interview menée à l'occasion de la sortie de l'album⁶⁶, Ariana Grande met en avant son intention derrière la composition de cet album. Il est intéressant de constater que pendant toute cette interview, les questions et les réponses étaient principalement tournées autour de la narration de l'album et des thèmes des morceaux.

Comme si la musique avait quelque chose à dire de plus que la musique. Elle déclare

J'étais très excitée à l'idée de me concentrer sur des récits et faire des bons morceaux amusants pendant un certain temps. Mais sur celui-ci je voulais chanter un peu plus. Beaucoup de gens aiment, très très très fort *Thank U, Next*, et veulent que je fasse toujours ce genre d'album [...] Le but était de faire quelque chose de plus vocal et plus soigné pour refléter où j'en suis, parce que ça faire presque deux ans depuis *Thank U, Next*.⁶⁷

Dans la démarche artistique d'Ariana Grande, il y a plus qu'une narration de l'histoire de la musique. La chanteuse y croise une lecture de ses expériences personnelles qu'elle choisit de mettre en musique. La lecture est double, et l'une conditionne l'autre. À la différence de l'album précédent où Ariana Grande partageait des événements traumatisques, ici elle propose une musique à la voix guérie, en décrivant la musique comme jointe au processus même de guérison.

La guérison et le disque [...] tout cela se fait simultanément. Quand on entend par exemple le morceau *off the table* se transformer en *safety net*. Main dans la main, la musique et la guérison vont ensemble.⁶⁸

66 ZACH SANG SHOW. *Ariana Grande “Positions” Interview*. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=C0n_aqCcTVk

67 *Ibid.*

« *I was very excited to focus on narratives and making fun bops a little while. I wanted to sing a little more on this one. A lot of people, love love love love *Thank u, Next* and want me to always make something like that. [...] The point was to make something more vocal and more healed as a reflection of where i am at, it's been almost two years since *Thank u, Next* »*

68 *Ibid.*

« The heal and the record [...] It's all simultaneous, when you hear, like, « off the table » heading into « safety net ». [...] Hand in hand, the music and the healing go together »

Ce que nous appelions plus tôt les peines de coeurs, dans la narration, dans les paroles de la musique, et que nous décrivions, dans les mots d'Adorno, comme pseudo-individualisation de la musique standardisée, n'est pas à négliger. En effet, il convient de faire de la chanteuse une partie importante de la réception de sa propre musique. Les insécurités, la peur, la souffrance en amour, bien qu'ils soient des *topoi* facilement exploitables, entrent pourtant en résonance avec les expériences personnelles de chacun, à commencer par Ariana Grande. Le processus de recherche musicale se présente comme une thérapie, une découverte du mot juste sur une émotion, une nouvelle perspective sur un souvenir. Dans une certaine mesure, son héritage musical constitue pour-elle un support de lecture, et l'interprétation de ces standards, à travers l'époque de l'artiste, peut être vue comme une appropriation du morceau et comme l'interprétation de ses espaces blancs laissant deviner un énonciation nouvelle.

Cependant, l'énonciation, ici, n'est plus musicale. Lorsque certains artistes, certains lecteurs, attachent à une composition artistique, un langage, une signification, nous sortons de la construction et de l'héritage musical. Ce ne sont pas des héritages dans la forme, mais des héritages d'imaginaires à évoquer. Il ne faut cependant pas sous-estimer le pouvoir d'association du lecteur, et sa capacité à mettre en lien la forme et son contenu, à en figer les relations. Alors, il n'est plus étonnant de trouver, liés, peine de cœur et composition RnB, rap et *egotrip...* Tout ce travail de construction, détaché de l'énonciation musicale, de sa forme, entre en jeu dans les productions de musique populaire contemporaine. Les fans d'Ariana Grande accordent une grande importance aux paroles et à la narration et participent activement à la lecture musicale. Il ne faut donc pas déprécier des pans d'une œuvre qui peuvent être l'expression d'un standard dans lequel les traces d'une énonciation personnelle musicale se font rares. Parce que les mots employés et les *topoi* constituent les points d'ancrage d'un public vers une idée plus large, qui suscite l'émotion. L'intérêt n'est plus musical, et les mots soulagent mais, tout de même, la musique se passe de mot. Pour autant et comme nous le disions, ces *topoi* s'attachent bien souvent à la forme et peuvent faire exister – quelque part – une énonciation qui se passerait de cette narration.

C'est le cas pour le morceau *off the table*. Cette chanson peut faire penser aux influences assumées d'Ariana Grande pour la chanteuse Mariah Carey et ses duos chantant l'amour (à titre d'exemple Luther Vandross – *Endless Love* ft. Mariah Carey contient la même partie rythmique que *off the table* ; ou encore Busta Rhymes, Mariah Carey – *I know what you want* qui s'inscrit dans la même tradition).

Le morceau *off the table* évoque des problèmes intimes, celles du traumatisme et de l'inquiétude sur sa capacité à aimer à nouveau.

*Will I ever love the same way again? (Way again)
Will I ever love somebody like the way I did you?
Never thought you'd be so damn hard to replace
I swear I don't mean to be this way
If I can't have you, is love completely off the table?*⁶⁹

Ce morceau est noyé dans la réverbération, comme c'était souvent le cas dans les morceaux *RnB* des années 90. Un format qui traite souvent, si ce n'est toujours, de ces mêmes thèmes, si bien que la simple évocation de ce *type beat* *Mariah Carey* sous-entend déjà la plainte et la peine de cœur. Ce morceau n'existerait pas sans cet héritage historique, et il remet au goût du jour la forme aujourd'hui apparemment délaissée du *power duo RnB*. La renommée de la chanteuse Ariana Grande et de The Weeknd rendent possible ce duo possible et l'existence de sa forme musicale. Cela renforce l'idée selon laquelle les parties de la musique populaire sont interchangeables. Ici Mariah Carey est remplacée par Ariana Grande, cette dernière marque à son tour la forme du *power duo RnB*, non pas par son énonciation musicale mais par la narration de sa vie.

Off the table fait partie des quelques morceaux de l'album qui n'innovent pas (on peut tout de même noter la présence de la voix de tête masculine de The Weeknd, qui n'était pas d'actualité dans les années 90, et le traitement de l'instrumentale à l'ordinateur.). Mais le point le plus important réside dans le processus de pseudo-individualisation. L'estampe Ariana Grande, sa queue de cheval, l'héritage de *Sweetner* et de *Thank u, Next* avec lesquels la communauté a noué, qui relataient les événements tragiques de la vie de la chanteuses, suscitant la compassion du public.

En d'autres termes, Ariana Grande accorde trop d'importance à l'expression de son individualité, de ses expériences extra-musicales pour que sa musique n'en soit pas altérée. Si sa spontanéité laisse les traces d'une énonciation éminemment contemporaine dans le morceau *positions*, cette expression musicale peut se trouver bridée par un héritage restitué tel qu'il fut, sans détournement supplémentaire (comme on a pu le voir chez *Polyphia*). Cependant ce principe d'interchangeabilité des parties des musiques populaires peut entraîner, accidentellement, la modification du canon *RnB* par son retour au goût du jour dans l'espace de représentation. L'existence contemporaine du *power duo RnB* représente en lui-même, si nous n'oubliions pas la deuxième lecture, celle du public, la nôtre, une nouvelle mise en contexte, de la forme autrefois diffusée par Mariah Carey.

69 ARIANA GRANDE, *off the table*, 2020 Republic Records

L'interchangeabilité des parties de la musique populaire s'illustre dans la façon avec laquelle Ariana Grande approche la composition.

On voulait commencer le morceau avec juste les cordes [...] J'aime sauter dans tous les sens, je n'aime pas vraiment finir les choses quand je les commence, comme par exemple, quand j'ai un couplet, un *hook*, je me dis « ok on commence quelque chose de nouveau maintenant, faisons le deuxième couplets, et ensuite on reviendra sur ça ». Quand les idées sont là c'est parti, quand je sens que je travailles, j'aime juste partir dans tous les sens jusqu'à ce que quelque chose d'autre vienne. Et on commence d'autres idées, à la fin on revient et on termine tout ça.⁷⁰

Le morceau n'est pas composé d'un traite, il est composé par parties, par *hook*, ou par couplet. Ces parties sont accolées, ne constituent une unité que dans la mesure où ils sont marqués de la même trace « Ariana Grande ». Le plaisir qui résulte de sa propre interprétation de parties isolées de sa musique renforce l'idée d'Adorno selon laquelle chaque partie de la musique populaire fonctionne comme une unité plaisante, en soi, et que ces parties sont interchangeables. Le morceau 34+35 est en lui même une illustration de ce principe : il s'agit du dernier morceau enregistré par la chanteuse. Il a été décidé de le mettre dans l'album *a posteriori*, Ariana Grande a insisté pour l'y faire figurer ici. Elle déclare :

Je pense juste que c'est ridicule et trop drôle, et tellement débile, c'est vraiment absurde. On a entendu les cordes qui sonnaient comme un Disney, de manière orchestrale, pure, plein [...] Quelles sont les paroles les plus osées et les plus opposées que nous pouvons écrire pour cette chanson ? [...] c'est venu comme une vaste blague et je suis vraiment tombé amoureux de ce morceau..⁷¹

70 ZACH SANG SHOW. *Ariana Grande “Positions” Interview*. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=C0n_aqCcTVk

« We would start the song with just the strings. [...] I like to jump around, I don't like to finish things when I start them like if I have a verse and a hook, I'll be happy, and I'll be like ok lets start something new, lets do the second verse then come back. When the ideas are there, go, go, go, when I feel like i'm working I just like to bounce around until something else comes up. And we'll start other ideas, at the end we go back and finish it. »

71 *Ibid.*

« I just think it's ridiculous and so funny and stupid it's like absolutely absurd. We heard the strings that sounded like disney and orchestral and full and pure [...] what's the dirtiest possible most opposing lyrics that we can write to this. [...] it came up as a total joke and i fell in love with it »

L'instrumentale proposée à Ariana Grande constitue, on peut le dire, d'un détournement du standard. Ce morceau fait partie de la *vibe Nintendo Wii music*, que nous évoquions plus tôt. La chanteuse parle de l'univers fantastique Disney, et il s'agit d'un pouvoir d'évocation qui traverse beaucoup de morceau de l'album. La progression d'accord n'est pas compliquée en elle-même (5-1-4-6), mais certains de ces accords apportent une harmonie intéressante, très typée *RnB* actuel (avec la $\flat 9$ du deuxième accord). Les accords Gm9 – C7sus($\flat 9$) – Fmaj9 – F#dim7 proposent une couleur intéressante sans pour autant déstabiliser dans leur enchaînement, de la même manière que la musique du menu de la *Nintendo Wii* comprenait des accords très riches tout en conservant un aspect enfantin. Sur cette musique qui peut nous rappeler les parties de *Bowling* ou de *Golf* en famille devant la télé, la chanteuse écrit un texte explicitement sexuel.

Ce morceau se présente presque comme une blague en s'appuyant sur le principe du décalage. La forme est détournée et créé un espace entre l'horizon d'attente du public et la réception. Il est intéressant ici, de montrer que le décalage s'opère entre deux types d'énonciation différente, l'énonciation musicale qui se passe de mots, qui évoque et suscite, et l'écriture des paroles. L'existence de ce décalage entre la pureté évoquée par l'instrumentale et l'écriture explicite montre l'indépendance de l'énonciation musicale par rapport aux discours. Nous nous devons d'écouter la musique indépendamment des qualités du texte.

La dernière phrase de la musique insiste sur cette séparation : « *means I wanna 69 with you* ». Cela peut sembler ridicule tant les paroles sont explicites depuis le début du morceau. La blague, ici, c'est d'expliquer la blague. Cela peut sembler évident lorsqu'on analyse ce morceau, mais lorsqu'on l'entend à la radio, on n'écoute pas les paroles, on écoute le morceau. Dans la même interview, Dan Zolot *Co-host* du *Zack Sang Show* admet avoir compris la référence à la dernière phrase du morceau. Ariana Grande ajoute : « *That is the experience that I want, I love that please* ». Cette dernière phrase se pose comme si elle insistait : « J'insiste au cas où vous n'auriez pas compris ». L'énonciation musicale prend le pas sur l'écriture des paroles.

Figure 14 (Ariana Grande – 34+35 – Premier couplet)

Les 6 premières mesures utilisent ces triolets (cf *Figure 14*) présent dans la plupart des morceaux rappés contemporains, l'énonciation et l'horizon d'attente artistique infusant dans un marché de la représentation porté autour du rap.

Les mesures suivantes se construisent sur des *Scotch Snaps*, dont nous avions expliqué l'origine pour le morceau *positions* (cf *Figure 15*)

Figure 15 (Ariana Grande – 34+35 – Mesures suivantes)

Nous retrouvons le *Scotch Snap*, dans une autre configuration que dans le morceau *positions*. Ici il s'intègre dans l'apposition de deux iambes : u _ . Il s'agit du motif contraire au trochée, aussi fortement représenté dans la musique anglophone, et, par la même occasion, présent dans la poésie de William Shakespeare. L'utilisation de ce *pattern* se justifie par la langue anglaise, qui utilise de diphthongues, une justification absente dans la langue française qui ne correspond pas à l'homogénéité du rythme des mots français. Nous pouvons, dans cette mesure, comprendre l'erreur de l'éditeur, puisqu'il s'agit d'une erreur. Dans le morceau nous entendons bien des trochées.

Quoi qu'il en soit, le ressenti est le même que sur le morceaux *7 rings* ou *position*, le premier pied ne débutant pas sur le premier temps. On comprend cela dit l'erreur dans la mesure ou l'écriture musicale ne présente, ici, pas l'accent anglais : sans les mots, nous voyons la double-croche suivie de la croche pointée, mais elle ne respecte pas – ici – le rythme inhérent à la phrase. Il y a certes un décalage entre l'énonciation musicale et l'écriture des paroles, dans le sens des mots considérés comme dans un rapport signifié-signifiant.

Les propriétés sonores de la langue anglaise sont cependant une caractéristique musicale à prendre en compte, indépendamment du propos. Les mots ont leur accents et choisir ou non de les respecter aura des répercussions sur l'horizon d'attente de la réception. Un mot qui comprend un trochée met en mouvement la musique. Etymologiquement, le *τροχαῖος* est « propre à la course ». Il fonctionne comme la marche, deux jambes, l'une raccourcie, boiteuse, entraînant la chute, rattrapée par l'autre jambe. Car marcher c'est provoquer la chute, la rattraper. C'est le principe du mouvement, insuffler du chaos dans la structure qui s'adapte et se met en mouvement.

Historiquement, la poésie grecque ; *l'Odysée* ; *L'Iliade* était chantée, composée d'hexamètres dactyliques, composé certes de spondées équilibrés (deux longues, statiques) et de dactyles, deux longues, une courte, pour passer d'un état stable à un autre. Nous ne dirons pas qu'Ariana Grande hérite de la poésie grecque chantée, mais que la langue est construite ainsi. Elle est mise en mouvement et elle nourrit musicalement le texte. Le texte chargé de ses propres rythmes charge musicalement l'énonciation⁷². Cette énonciation chargée, évoquant le rap puisque son héritier, profite de la garantie de son succès, et mêle les influences, celles qui plaisent à la chanteuse. De là, les compositeurs et Ariana Grande, composant son chant, se permettent des lignes de chant parfois plus complexes. On peut trouver dans des conversations informelles du *reddit r/musictheory* des réactions de surprise face à certains moments musicaux notamment dans le refrain du morceau, 34+35.⁷³. La réponse d'une interrogation sur la justesse d'une note du refrain explique un arrangement, un choix de composition particulier. La chanteuse Ariana Grande *slide* entre un B et un C au mot *Daylight*. La première note serait fausse si la chanteuse terminait sa phrase sur celle-ci.

72 Cette idée est largement hérité de la vision de la langue Grecque et de sa poésie antique par l'auteur et professeur Emmanuel Lascoux qui propose dans sa nouvelle traduction de l'*Odysée*, une version française chantée, grâce au rythme des mots français..

73 PROFEREINA. « Is Ariana Grande slightly off key in “34 + 35”? »
www.reddit.com/r/musictheory/comments/lzd9gc/is_ariana_grande_slightly_off_key_in_34_35/.

On peut comparer cette pratique aux *slides* à la guitare de Tim Henson, la note de départ est indéterminée, en cela elle peut être perçue comme fausse, si elle était vraiment arrêtée en un instant. Parce que glisser d'une note à l'autre c'est jouer, dans une certaine mesure, une infinité de fausses notes. En cela elle rapproche une fois de plus sa musique à la langue parlée, dans laquelle certains moments peuvent être glissés de la sorte.

Dans tous ses morceaux Ariana Grande anime cette structure, toujours *trap*, ses accords riche au sein d'une progression simple. Et lorsqu'elle emprunte une progression plus complexe, riche, il s'agit d'un héritage de musique à la mode. C'est le cas pour *my hair* dont les accords tendus rappellent les *type beat Lo-fi rap music* (A13 vers C13 - G9 vers Bb9(b5)). La familiarité de cette musique tient au fait que la piste de batterie, elle, n'hérite pas du *drunken groove* qui consiste à décaler légèrement la caisse claire et le charley, d'une certaine manière au fond du fond de la mesure. En théorie ce retard peut être programmé en jouant des quintuplets, rendant la division impossible et le placement du *kick* de la caisse claire et du charley irrégulier. C'est ce qui donne cette impression de tanguer.⁷⁴ Au regard des accords de *my hair* et de son introduction sans batterie, nous nous attendons à voir entrer ce placement rythmique, si nous le connaissons. Autrement, et si nous ne le connaissons pas, nous serions surpris de voir ces accords dans un *beat* stable comme celui-ci.

Cette progression tient sa familiarité à sa construction qui relève de l'évidence. À considérer les artistes comme des trouveurs, on peut dire que cette progression est le chemin de randonnée déjà indiqué sur la carte. Le premier homme à avoir monté l'Everest n'est pas son propriétaire, on peut alors constater sans juger les similarités entre *my hair* d'Ariana grande et plusieurs morceaux :

—

— *What's going on ?* (2017) Du groupe coréen Triple H, qui commence par une ligne de chant relativement similaire à celle d'Ariana Grande. Les *snaps* se superposent à la caisse claire, peut-être un petit peu plus subtilement mais cette musique est presque la même. Le travail d'arrangement n'est cependant pas le même, la voix ne s'éloigne pas vraiment de la pentatonique.

— *Say what's on your mind* (2019) par slchld qui exploite l'esthétique *lo-fi* pleinement avec l'application d'un *plugin* imitation vinyle (simulant la poussière, les irrégularités de la surface d'un vieux vinyle) probablement le même que sur le morceau d'Ariana Grande

74 ADAM NEELY. *How to Play Music With a « Drunk » Feel*. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=9MzKx0fKg5o>

Ariana Grande s'éloigne de ces deux titres par une mise en avant sa maîtrise vocale (déployée dans un contrôle des graves comme des aigus) d'abord dans des *vibes* assez techniques comme celle précédant le premier refrain « *don't you be scared* » (cf *Figure 16*) qui descend jusqu'au E3 dans une rythmique au mouvement irrégulier, puis dans des voix *ad lib*, en *whistle notes*, qui ne se content pas de former des onomatopées mais chantant le refrain.

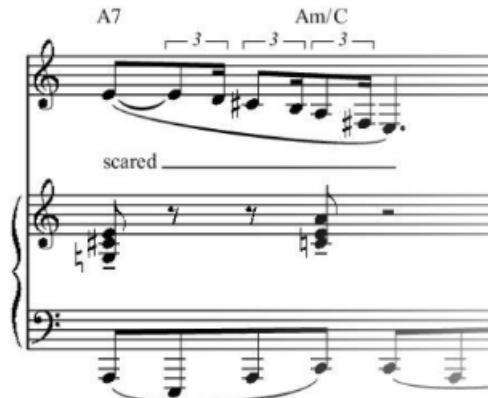


Figure 16 (Ariana Grande – *my hair* - pré-refrain)

my hair a été produit par Scott Storch, un artiste ayant déjà travaillé pour Beyoncé et Erykah Badu, d'autres chanteuses à grande voix. Il s'agit du morceau de l'album où la voix d'Ariana Grande est la plus mise en avant. Elle interprète une progression d'accord éculée, éprouvée par les publics. L'intérêt est justement dans cette nouvelle épreuve du standard. Le travail de *pseudo-individualisation*, et l'arrangement peuvent-être considérés comme une démonstration technique, mais nous ne pouvons pas nier que c'est toujours au service du morceau dont la douceur, n'est pas mise en péril par une démonstration de puissance mais sublimée par un contrôle remarquable. Il anime différemment un travail d'énonciation, la marque d'un talent naturel et d'heures de travail, offrant de nouvelles possibilités musicales.

J'ai fait beaucoup de choses, je veux que ça reste toujours frais et stimulant, je veux utiliser toutes les parties de ma voix que je peux utiliser et faire des disques que j'ai pas l'impression d'avoir fait auparavant.⁷⁵

Comme Tim Henson qui se joue des timbres, des écarts de notes dans son jeu, Ariana Grande propose un morceau dont la texture vocale échappe à ce que nous avons entendu sur cette même base *lo-fi*. Elle l'incarne.

75 ZACH SANG SHOW. *Ariana Grande "Positions"* Interview. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=C0n_aqCcTVk

« *I've done a lot of shit, I want to keep it fresh and exciting I want to use all the parts of my voice I can, I want to make records that I feel like I haven't made before.* »

Comme chez Tim, les lignes ne sont pas vraiment complexes sur le plan harmonique, elles le sont dans leur arrangement, dans le choix des textures sonores, des timbres, des registres vocaux. Les lignes de chant, sur la partition, participent à la familiarité : elles suivent une gamme de blues en La mineur avec quelques emprunt du mode mixolydien, qui ne sont jamais déroutant, apportant peu de tension. Cette fois ci, le squelette du morceau, la progression d'accord, fait partie des formes dominantes d'une niche qui occupe peu de place sur les radios, c'est à l'instar de la musique de Polyphia, un standard de niche. On peut par ailleurs faire un pont entre les deux artistes : cette instrumentale est typée *Neo-soul*, un style proche, dans l'espace de représentation, des guitaristes comme Tim Henson. Cette coquille est animée par un placement peu surprenant d'Ariana Grande qui apporte la stabilité nécessaire au plaisir d'un public peu averti, une stabilité permettant de proposer un jeu vocal plus complexe. La particularité du morceau réside dans l'énonciation d'Ariana Grande. En s'inscrivant dans la lignée des grandes voix, puissantes, Ariana Grande s'inscrit elle aussi, d'une certaine manière, dans un pan de la *Neo-soul*. La nouvelle énonciation de la *soul*.

Ce propos est soutenu par les deux types d'énonciation en jeu dans le morceau : *my hair* fait référence à la pseudo-individualisation même. La marque de fabrique d'Ariana Grande, c'est sa queue de cheval, celle de Cat (son personnage dans *Victorious*), c'est sa teinture rouge, toujours dissociée de l'identité de la personne privée Ariana Grande.

Vos cheveux sont un élément qui vous permet de vous différencier. Le rouge c'était Cat (*Victorious*), ce n'est pas moi [...] Les cheveux pour moi une façade, une protection un personnage gardien qui aurait sa propre évolution, mais toujours à considérer comme une pièce de costume. C'est moi mais c'est comme si il y avait un autre moi.⁷⁶

L'évolution du personnage Ariana Grande, de la queue de cheval, c'est le développement de sa personne dans le marché, l'espace de la représentation, d'une part, mais ce sont surtout les évolutions de son énonciation musicale. Cette énonciation charrie tout un pan de l'histoire de la musique, principalement ses formes dominantes.

76 *Ibid.*

« *Your hair is something that you use to differentiate. The red was Cat (*Victorious*), it's not me [...] the hair for me is such a guard character facade type thing and it's had its own evolution but it has always been like a costume piece. It's me but it's like, there's another me* »

C'est aussi l'existence de certains détours, témoins d'une autre facette de l'histoire : les héritages Jazz, *RnB*, remis au goût du jour ont existé, ont traversé une autre époque, leurs passages de l'ombre à la lumière n'en font pas des formes différentes, mais des formes entendues et familières dans lesquelles peut toujours se déployer un sens nouveau, pourvu que nous arrangions, contextualisions et détournions son sens originel, s'il en a, sinon la qualité de son épreuve.

L'album se clôt justement sur une impression, pour Ariana Grande, de faire du nouveau. Déjà du point de vue du discours, puis, nous le verrons du point de vue de l'énonciation musicale. À propos de ce morceau *pov*, elle déclare.

C'est aussi comme si, bien sûr, tu t'aimais toi-même avant d'aimer quelqu'un. Il ne s'agit pas de ça. Tout le monde a cette petite chose qui est juste comme *Ugh* comment peux-tu aimer ça chez moi ?. Et tu vois quelqu'un dont tu es follement amoureux qui aime ça. Je perds mon souffle, si vous voyez ce que je veux dire, oof. Je veux dire, wow, je ne pense pas que ce soit une chanson qui a été écrite auparavant... J'aimerais me voir de son point de vue. Je n'ai jamais ressenti ça avant. C'est spécial parce que je ne connais pas beaucoup de chansons qui ont ce concept. Beaucoup de chansons d'amour existent déjà et en écrire une qui est nouvelle pour moi, qui comprend une nouvelle information, un nouveau point de vue, c'est vraiment spécial et donc oui, je ne sais pas, c'est une chanson très spéciale.⁷⁷

Ce morceau est un énième morceau sur le thème de l'amour. Faire du nouveau avec du neuf. Il s'ouvre sur un son de pluie, *topos* lorsqu'on chante ou filme l'amour. Il s'agit du son le plus intime de l'album : dans son discours comme dans son énonciation musicale. Ariana Grande y incarne un personnage, son propre personnage, s'adressant directement à la personne qu'elle aime et dont elle veut partager le point de vue : « *For all of my pretty, and all of my ugly too / I want to see me from your point of view* ». La voix de la chanteuse est mixée de telle sorte que l'on entende l'air, beaucoup de médiums hauts. Son chant se présente comme une déclaration, intime, presque chuchotée, contrastant avec les parties intenses des refrains, particulièrement le dernier.

77 *Ibid.*

« *It's also like, of course you love yourself before loving someone. It isn't about that. You know everyone has this little thing that is just like *Ugh* how could you like that. And you see someone who you're madly in love with that just loves that. I'm like choking up, but you know what I mean, oof. I want to feel that you know, wow I don't think that's a song that's been. I'd like to see me from his point of view. I've never feel that before. It feels special because I don't know many song that has that concept. A lot of love songs exist already and to write one that is new, a new piece of information, a new point of view, it feels really like special and so yeah I don't know that's a very special one* »

La proximité est toujours entretenue, parfois dans les pistes vocales ajoutées : « *I want to see me from your point of you* » la phrase est doublée par des voix à faible volume, presque chuchotant, auxquelles on a donné de l'ampleur avec un réverbération longue. Cette proximité nous permet d'entendre et de déterminer les endroits où la voix se place physiquement chez Ariana Grande : dans les couplets, elle balance avec aisance entre son registre voix de poitrine et son registre voix de tête. (cf *Figure 17*) On peut parler de voix mixte dans le sens où la transition est assurée sans rupture. Cette technique vocale, jouant sur la limite des registres vocaux, plutôt présent dans le paysage musical contemporain, était déjà utilisée chez Jeff Buckley, qui expérimentait énormément avec sa voix.

Figure 17 (Ariana Grande – *pov* – premier couplet)

Certains éléments orchestraux apportent de la profondeur au début du morceau, quelques apparitions d'instruments (des cordes au synthétiseur en *reverse* quelques *swells* en fin de mesures.) Une réverbération profonde est appliquée aux *snaps* tout au long du morceau, apportant un peu de présence : couplée à la pluie, la musique commence à évoquer un univers visuel. Une basse apparaît à partir de 01:44 enrichissant, dans un mouvement ascendant, les descentes vocales d'Ariana Grande. (cf la deuxième mesure de la *Figure 18*).

C'est une musique qui parle d'elle-même, lorsqu'elle compose elle pose sa place dans l'histoire de la musique et s'inscrit dans une tradition *RnB* chantant l'amour, elle est sa première lectrice. Lorsqu'elle chante, lorsqu'elle compose, Ariana Grande est double, elle donne et reçoit. En réinterprétant le classique *RnB* au contemporain, elle marque de sa queue-de-cheval le standard *RnB* et lui offre une nouvelle perspective, un nouveau *pov*.

« *I don't think that's a song that's been* ». Non, du moins pas comme ça. Sans vouloir s'écartier du musical, le clip mettant en scène deux danseurs/amants hommes, viennent marquer le canon *RnB*, habituellement véhiculant des stéréotypes *hétéro-normés*. C'est une interprétation éminemment contemporaine, qui a sa place dans le marché de la représentation contemporaine.

Plus encore, elle marque musicalement le classique *RnB*, appuyé par des couleurs d'accords et des *hooks* évoquant cet univers (cf la descente en double croche chantée légèrement dans le fond du temps en *Figure 18*) de *patterns* rap. (cf les triolets et les accélérations en *Figure 19*)

Figure 18 shows a musical score for Ariana Grande's "pov". The score includes a melody line with various chords indicated above the staff: Eb/Ab, 3, Cm7, Eb/G, and Ab. The lyrics "Turn my min-utes in - to ho - urs. You've got more than twen - ty - twen - ty, babe." are written below the staff.

Figure 18 (Ariana Grande - *pov*)

Figure 19 shows a musical score for Ariana Grande's "pov". The score includes a melody line with chords Cm and Bb indicated above the staff. The lyrics "all of my pret - ty — and all of my ug - ly too. I'd" are written below the staff.

Figure 19 (Ariana Grande - *pov*)

Au dernier refrain, le *mix* accompagne l'ouverture de la voix. (cf *Figure 20*).

Figure 20 shows a musical score for Ariana Grande's "pov" during the refrain. The score includes a melody line with chords Cm, Bb, and Eb indicated above the staff. The lyrics "far — a - way. I wan-na love — me — (Ooh, the way that you love —" are written below the staff. A red vertical line is drawn across the staff, marking the beginning of the vocal entry.

Figure 20 ((Ariana Grande – *pov* - refrain))

Au début de cette phrase : « *I wanna love me* », la voix est contenues, le timbre est serré, l'effet de proximité est rompu au mot « *love* » amené par un *swell*, un crescendo de violon, et la participation de tous les éléments présents dans la musique. Il s'agit d'un lieu commun en production de musique, surtout dans la structure, couplet, refrain, couplet, refrain pont, refrain final. Il s'agit de la même construction que *positions*.

Les violons au synthétiseur sont présents dans les refrains pour appuyer le *build up*, les deuxièmes parties des refrains et le pont final. Il est intéressant de constater la similarité entre les morceaux *pov* et *positions*. Ce sont plus ou moins les mêmes morceaux si l'on met à part l'énonciation musicale et l'arrangement. La même structure, le même principe (« *switching the position for you* » ; « *I want to see me from your point of view* »). La même idée traverse ces deux morceaux, qui ne sonnent, au final, pas de la même façon, et sont deux propositions radicalement différentes.

Parce que le travail d'Ariana Grande est essentiellement le même que celui de Tim Henson. Les formes héritées de son parcours de lectrice et de son parcours d'instrumentiste ont façonné son énonciation. Celle de la chanteuse est bien plus polie, acceptée parce qu'elle hérite de formes qui font partie du parcours d'un grand nombre d'auditeurs contemporains. Plus encore, la double énonciation (l'énonciation musicale et la narration) permet de créer des ponts entre la forme et le fond. D'une certaine manière, poser la musique en lien avec un signifié, la charger d'un sens clair (la phrase, les mots) cristallise la forme musicale, la gèle, la fixe en son sens. Le *power duo RnB* chante l'amour, le rap chante le contemporain. C'est grâce au concours de toutes les influences qu'un nouveau sens peut naître. Une nouvelle contextualisation permet à la forme de Mariah Carey d'exister au contemporain, d'échapper au kitsch et de soutenir un discours nouveau comme c'est le cas pour *34+35* qui joue justement du décalage. Alors, le public, susceptible entend résonner son expérience dans celle d'Ariana Grande, fige à son tour la forme en un sens, accorde aux musiques d'Ariana Grande un pouvoir de narration qui nourrira ses lectures futures. Mais ce mouvement est double, si chaque musique fixe la musique en un sens précis, elle brise le sens charrié par les énonciateurs dont elle a hérité. Chaque nouvelle musique est un nouveau point fixe, de nouveaux cristaux de sens, qui existent comme jamais ils n'ont existé. Le passé et le présent coexistent. « L'à présent, modèle des temps messianiques, ramasse, tel un raccourci formidable, l'histoire de l'humanité »⁷⁸

La pseudo-individualisation de la musique, l'énonciation musicale permettent de créer des points d'ancrage, des ponts qui permettent de faire exister des particularités, des parties de la forme dominée au sein de la forme dominante. Les visages de l'histoire de la musique coopèrent pour livrer un message et une expérience d'écoute. Adhérer au message, c'est donner la possibilité à la forme, parfois inhabituelle, de faire sens, de se construire en familiarité, et d'exister à son tour, non plus comme détour mais comme partie intégrante

78 BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*. PAYOT. 2017

d'un morceau, source de plaisir musical indépendamment de la narration.

Créer un pont c'est parfois faire exister la forme dominée dans le corps social, lui donner la possibilité d'être entendu. Le standard et l'inouï – l'inhabituel du moins – coopèrent pour mettre en mouvement l'histoire de la musique, la faire toujours exister au regard du contexte de sa lecture, et non pas de son apparition. La musique est libérée de son contexte de production, parce que la liberté d'interprétation de ses héritiers/lecteur remplit ses espaces vides, la fait exister toujours nouvelle. Le travail d'arrangement, la pseudo-individualisation, empêche la cristallisation de la forme musicale en ce qu'elle la met en mouvement.

Chaque mesure est la porte étroite par laquelle le Messie peut entrer

III/ CONCLUSIONS

LE POUVOIR AUCTORIAL DU LECTEUR

7. Œuvre et langage, révolution et actualisation de la Manne biblique

7.1 Langage et révolution.

Dans nos analyses, nous avons tenté de mettre en exergue les traces de l'énonciation des artistes au sein de chaque morceau. Nous avons mis ces traces en relation avec les rapports entre les formes musicales dominantes et les formes dominées. Les conclusions que nous avons tirées viennent de l'expression et de la mise en forme de la musique, toujours en relation avec l'origine de sa production : l'artiste compositeur. Nous ne nous sommes pas cantonnés à l'étude de la forme, nous l'avons incluse dans notre raisonnement et dans un ensemble de données plus grand qui comprend aussi le discours des artistes à propos de leur propre musique, l'histoire de la musique occidentale et l'expérience personnelle de l'artiste. Il y avait pour nous un grand intérêt à effectuer notre étude sur des artistes précis, parce qu'en faisant d'eux des lecteurs, nous nous devions de comprendre les mécanismes en jeu dans la réception, dans leur lecture de l'histoire de la musique.

Dans sa vidéo *What are « Nested Tuples? »*⁷⁹ | *Q+A*, Adam Neely propose quelques éléments de réponse à la question « *Is music a universal language or is that only a western idea ?* ». Ces réponses nous éclairent davantage sur les différentes énonciations des artistes et sur leur rapport à l'histoire de la musique. Il commence sa réponse en avançant que la musique est une *Lingua Franca*. Une langue, donc, véhiculaire, qui se construirait comme se construit le créole. Par conséquent, si c'était un langage, il ne serait pas universel. Adam Neely poursuit sa réponse en évoquant son voyage en Mongolie où il a pu improviser, jouer avec des Mongols sans pour autant parler leur langue. Les Mongols héritent en effet de passages similaires de l'histoire de la musique (le conservatoire mongol héritant du système soviétique). Pour autant il poursuit

Même si nous avons réussi à comprendre comment faire fonctionner notre monde musical avec leur monde, il y a beaucoup de nuances qui manquent dans cette discussion. En d'autres termes pour vraiment comprendre la musique traditionnelle mongole, nous devons en apprendre beaucoup plus sur les nuances du style : le style de jeu, les mélodies, les rythmes, la culture, etc... Ce n'est pas parce que nous avons pu improviser avec ces instruments traditionnels que nous parlons la langue. Il se peut qu'il y ait juste assez de connivence pour que nous puissions avoir une conversation assez significative

[...]

79 ADAM NEELY. *What are « Nested Tuples? »* | *Q+A*. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=0CX4cQvb7hE>

Je ne parle pas la même langue que le batteur traditionnel sénégalais ou que le joueur de shakuhachi traditionnel japonais. Par exemple, je pourrai être capable de jouer de la musique avec eux, c'est ce n'est pas pour autant parler une langue⁸⁰.

La nuance est ici : nous pouvons considérer à bien des égards la musique comme un langage, mais seulement dans la mesure où nous parlons à nos pairs, tributaires d'une même histoire de la musique. Les efforts de *standardisation*, de fixation des formes en leur sens par de nombreux procédés - souvent par le fétiche - ont cristallisé certaines formes musicales en éléments signifiants. Alors l'énonciation musicale que nous étudions se doit d'être étudiée à l'aune de sa réception, en comprenant aussi l'auteur/compositeur. La musique est toujours une tension entre le familier et l'étranger, la tension et la détente, en cela, c'est tout de même dans la forme musicale que se déploie le sens d'une œuvre. Pour cela, il faut, certes, étudier la musique d'Ariana Grande et de Polyphia à l'aune des connaissances théoriques et musicales de tradition occidentale, de la même manière qu'on étudie la musique du répertoire classique, parce que ces artistes héritent, d'une manière ou d'une autre, de ce pan de l'histoire, mais il faut aussi considérer un travail nouveau, propre à la pratique musicale contemporaine : il faut étudier l'arrangement, la texture sonore, au cœur du processus de création de la musique contemporaine. Cela comprend donc une étude de la musique assistée par ordinateur, de tous les éléments du *mix*, il nous faut comprendre comment cela fonctionne. Ne pas travailler cette dimension entraînerait le manque de *nuance* pointé du doigt par Adam Neely. Si nous ne partageons pas ce pan de la création, nous ne pouvons pas comprendre tout ce qui est en jeu dans la création de ces deux artistes. De la même manière que nous ne comprendrions pas pleinement la musique mongole si nous ne nous plongions pas suffisamment en profondeur dans les techniques, leur exécution, et la culture de la musique.

80 *Ibid.*

« *But even though we were able to figure out how we could make our thing work with their things there's a lot of nuance miss with this discussion. In other words to really get traditional Mongolian music, we needed to learn a lot more about the nuance of the style : the playing style the melodies, the rhythms, the culture, etc... Just because we could jam with these traditional instruments, doesn't mean that we speak the language. There just might be enough overlap that we could have a meaningful conversation [...] I don't speak the same language as the traditional Senegalese drummer, or a traditional Japanese shakuhachi player. For example I might be able to jam with them, to play music with them, but that's not the same thing as speaking a language I think »*

Dire d'Ariana Grande ou de Tim Henson qu'ils sont lecteurs et compositeurs, qu'ils héritent de formes du passé et les transforment par l'arrangement, c'est, d'une certaine manière, dire qu'ils font un travail de traduction. Pour parler de leur musique, il nous faut comprendre aussi le travail de traduction. La musique en elle-même n'est pas un langage, le travail de cette dernière et son appropriation, en revanche, la transforment en langage. Tout le processus de *pseudo-individualisation* et d'arrangement est un travail poétique, de détournement, de contextualisation qui empêcher la forme de se figer en son sens. Chaque nouveau travail est une mise en mouvement de la musique et de l'histoire de la musique. La musique parle toujours d'elle-même, elle contient tout ce qu'il y a de familier et d'étranger à sa réception, elle contient des unités de sens familières, fonctionnant comme un langage, mais aussi des glyphes à interpréter, des espaces à remplir. Dans le standard on retrouve l'héritage de l'histoire de la musique, celui de l'artiste compositeur, mais aussi le nôtre : celui de la seconde réception, celui du public et de l'analyste.

Certes, il est impossible de s'en détacher pleinement, cela dit, il est intéressant de se servir de notre perspective et de la mettre en relation avec ce qui a fait l'objet de notre étude : l'énonciation musicale. À partir de celle-ci, nous mesurons les écarts avec la contemporanéité, avec notre réception, avec toutes les autres réceptions. Cette musique est mise en mouvement par ces écarts, par le particulier et le détail qui résident dans le travail de *pseudo-individualisation*, l'expression d'une individualité, et d'un parcours individuel. Chaque contemporain est un particulier, un nouveau déplacement de la musique. Dans chaque production musicale, on révolutionne la forme musicale héritée. La révolution n'est pas d'une nouveauté absolue, elle est un tour de la forme musicale sur elle-même. D'une certaine manière, elle est un retour au point de départ, prenant en compte le tour précédent. On peut faire une analogie entre la révolution dans les arts et la révolution d'une planète : la révolution complète peut bien placer l'astre à nouveau à son point initial, elle peut bien rester à la même distance du soleil, la configuration du système solaire n'est pas la même lorsque l'on arrive à son terme.

La révolution, c'est aussi faire du nouveau avec du vieux. La rotation de la terre nous fait éprouver les mêmes journées encore et encore, les mêmes cycles d'ensoleillement, mais cette répétition, cette redite, permet aux végétaux de pousser. Dans le tour sur soi-même, il y a toujours du mouvement. Nous ne pouvons pas étudier une œuvre sans prendre en compte sa révolution. Chaque nouvelle musique fait exister la forme dans un nouveau système, un nouvel arrangement.

Le travail de *pseudo-individualisation* n'est pas artificiel, la lecture l'implique. Si le *standard* musical chez Ariana Grande est présenté comme il nous est présenté, il nous faut nous pencher sur sa mise en forme, son arrangement, pour comprendre ce qui résulte de cette révolution, ce tour de la forme sur elle-même, cette redite. La nouvelle perspective réside tout de même dans la forme, finale et arrangée.

7.2 La Manne Biblique.

« à chaque instant de l'histoire, un ange spécifique, unique, peut faire surgir du nouveau »⁸¹

Nous pouvons établir un parallèle, à partir de l'étude de la forme que nous préconisons, entre l'énonciation musicale et la *manne biblique*.

La manne est un signe ; non pas n'importe quel signe, mais un signe parfait, le paradigme de tous les signes. La manne est un signifiant qui ne renvoie à aucun signifié particulier : signe vide ou bien signe absolument plein ! Signe totalement ouvert au sens, ne signifiant que dans la mesure où lui est accordé sens.⁸²

La manne constitue le seul repas des Hébreux, pendant leur errance de 40 ans dans le désert. Une fois libéré de l'esclavage, après des semaines de marche pour rejoindre la terre promise, le peuple juif se plaint, auprès de Moïse, du manque de nourriture. En retour le Seigneur dit à Moïse qu'il va faire pleuvoir du pain depuis le ciel, pour eux, et que le peuple devra sortir chaque jour pour en récolter la quantité nécessaire. Dans le texte biblique, la Manne est décrite comme une graine de coriandre blanche au goût d'une galette de miel. Dans le *Midrach Rabba*, la galette, la manne avait le goût de sa préparation, donc de la volonté et du travail de chacun.

C'était une chance dans la mesure où l'on ne manquait pas de manne et tout le monde pouvait y goûter ce qu'il voulait y goûter. La manne, comme l'expression musicale, l'héritage de l'histoire de la musique et comme toute œuvre, est un signe qui se distingue du langage en ce qu'il peut renvoyer à tous les autres signes. L'existence de la manne est une question (*Man hou?* - Qu'est-ce que c'est ?). La préparation, c'est donner un goût et un sens au signe, comme l'arrangement, ou la *pseudo-individualisation* donne un goût et un sens à une forme figée, stérile. Nous restons dans la conception de Walter Benjamin, lui-même

81 BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*. PAYOT. 2017

82 OUAKNIN, Marc-Alain. *Le livre brûlé. Philosophie du Talmud: Philosophie du Talmud..* Média Diffusion. 2016.

héritier de la pensée du messianisme juif, d'un présent tourné vers le futur. Et un passé au présent : le sens n'est pas dans la manne mais dans toutes ses potentielles préparations. Alors, si nous voulons parler de musique, peut-être devrions nous en questionner l'arrangement plutôt que nous focaliser sur ce qui en fait toujours le même plat. Lorsque Benjamin écrit :

Arracher une œuvre au continuum de l'histoire, c'est y recueillir l'œuvre d'une vie, dans cette œuvre l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire⁸³

il défend, en même temps que sa méthode d'historien, notre étude de l'énonciation musicale, indépendamment de si elle est incluse ou non dans des dynamiques marchandes de *standardisation*. À chaque lecture faite de l'histoire de la musique par un artiste, la forme est arrachée de la continuité historique, cet artiste la fait parler, cette fois pour sa contemporanéité. Étudier le tissu artistique, l'arrangement, la *pseudo-individualisation*, c'est étudier la lecture de l'artiste et, à notre tour, recueillir dans l'époque le cours entier de l'histoire. La question, la manne, est ouverte. C'est la porte par laquelle le messie peut entrer. La manne donnée par Dieu au peuple juif, c'est le tissu qu'il s'agit d'animer. Le questionnement du texte, l'interprétation de ses espaces blancs constitue, pour les croyants, la manifestation de Dieu, pour nous la révélation d'une réalité historique.

C'est sur ce principe que fonctionnent les textes fondateurs des religions : nous sommes passés des contacts entre Dieu et les prophètes à l'interprétation des textes, trace d'une énonciation.

En musique nous devons rendre compte du passage de l'artiste créateur, nous livrant son œuvre, par pure opération de l'esprit, à l'artiste trouvez, présentant une lecture de ce que ceux qui l'ont précédé ont laissé pour l'histoire. À partir du texte musical, de l'étude de son fonctionnement, des techniques d'interprétation, de chant, des instruments, d'une forme de grammaire musicale, nous pouvons répondre partiellement au « *Man Hou ?* » et déployer la vérité. C'est déjà ce que fait le premier lecteur (l'artiste) et c'est aussi notre travail (deuxième lecture). Si le premier lecteur nous livre la forme, il nous faut l'étudier.

Pour filer la métaphore de la manne, plutôt la relation entre le *pain des anges* et l'œuvre, mettre en relation avec ce que nous disions à propos des écarts de cultures qui nous empêchent d'atteindre un véritable compréhension du tissu artistique, nous pouvons dire que nous ne sommes pas tous sensibles au même assaisonnement.

83 BENJAMIN, WALTER, *SUR LE CONCEPT D'HISTOIRE*. PAYOT. 2017

Nous ne sommes pas tous sensibles au même arrangement. La lecture appliquée se doit d'être lente et de considérer les techniques de production, de lecture de l'histoire de la musique, d'arrangement. Elle doit apprendre à entendre les voix dans la musique.

Un plat épice ne l'est pas pour tous. Chez certains la cuisine coréenne peut-être difficile à goûter dans ses nuances tant ils ne peuvent pas passer au delà de l'arrangement, de l'assaisonnement, de l'épice. Mais si nous voulons comprendre un objet, il faut se pencher sur le texte, travailler sa construction, l'articulation de ses parties, et tout ce qui lui donne une matérialité. Si pour les religieux, c'est par le charnel qu'advient le spirituel ; c'est par la forme musicale que peut surgir le sens.

7.3) Comprendre la musique, la bonne lecture.

On retrouve le problème de la préparation de la manne dans l'approche universitaire, elle-même nourrissant de manière problématique la production de certaines œuvres de musique populaire contemporaine. Je pense particulièrement à la tendance qu'ont les analystes à attribuer des qualités dont ils se sont eux-mêmes, en second lecteurs, déjà rendus propriétaires, à une musique qui leur échappe en bien des aspects. Il leur manque ici la nuance qui manquait à Adam Neely pour comprendre la musique mongole de façon totale.

C'est particulièrement le cas du rap français dont les textes sont proposés, chaque semestre, en classe et dans les universités. La qualité des productions de rappeurs comme Booba, Kerry James ou encore PNL, est souvent regardée à travers la grille d'analyse du lecteur de poèmes versifiés.

On vante alors ces artistes pour des qualités accidentielles, non pas propres à la production de musique rap (contemporaine) mais à des qualités textuelles, des qualités dans le langage. C'est le cas par exemple de Julien Barret, qui, dans *Le Rap ou l'artisanat de la rime*⁸⁴, faisait du rap « l'avatar le plus contemporain de la poésie orale ». Il explique comment le rap, en utilisant des effets sonores comme l'assonance, l'allitération la contre-assonance, la paronomase, peut donner à l'écriture une dimension musicale. Il me semble que le problème est saisi par le mauvais bout, et nous ne devrions pas justifier la qualité d'une musique par ses ressemblances avec un art dont on a déjà prouvé la pertinence et la richesse.

84 BARRET, Julien. *Le rap ou l'artisanat de la rime*. L'Harmattan 2008.

On ne peut pas nier la richesse de certains textes de rap, mais il me semble un peu difficile d'en faire la caractéristique nécessaire de ce style. Cela dévaluerait, déjà, la qualité de certaines sous-catégories telle que celle du *mumble rap*, et – plus encore – du travail de Tim Henson qui, nous pouvons le dire, rap avec sa guitare (sans mot ni rime, sans le vers). Même si certaines formes musicales et analyse du *flow* sont menées dans cet ouvrage, elles n'en constituent pas le point central, l'origine du sens. Dans la revue *Volume !*, 8 Stéphanie Molinero formule cette critique à l'égard du travail de Julien Barret.

[...] Une analyse de la forme poétique du rap à travers ses jeux sur les sons et les mots ne peut pas éluder la question du *flow*. Or, les outils de la linguistique (comme ceux de la sociologie, qui, n'en déplaise à Julien Barret, ne se borne plus à l'étude des liens entre « banlieue » et rap) doivent nécessairement être associés à ceux de la musicologie pour une analyse complète.

Le travail de Julien Barret s'apparente par endroits davantage à un essai qu'à une recherche scientifique, dans la mesure où l'auteur n'hésite pas à prendre partie pour certains rappeurs ou à en dévaloriser d'autres, ou encore lorsqu'il émet des affirmations sans citer ses sources, affirmations qui, dans leur grande majorité, semblent issues de la connaissance personnelle de l'auteur du « monde » du rap. En cela, Julien Barret est représentatif, dans l'analyse du rap, des chercheurs de la « seconde génération », de ceux qui ont grandi avec cette musique et qui en ont une expérience en tant qu'auditeurs⁸⁵

Le point sur la sociologie semble central et illustre le propos que nous tenions à propos de la manne et du travail des lecteurs. Le problème étant que, dans la tentative d'une défense du rap, qui n'est d'ailleurs pas véritablement attaqué, l'auteur fait de ce genre une sous-catégorie de poésie dans laquelle entre en jeu la question du *flow* et de la prononciation (et presque aucun travail sur l'instrumental qui est réduit à la question du *beat*).

L'approche sociologique n'est pas à proscrire dans la mesure où elle ne doit pas être réduite, comme le dit Stéphanie Molinero, à un lien entre musique et banlieue, mais à la volonté de comprendre, d'une certaine manière, l'arrangement de la manne, le travail, on peut le dire, de *pseudo-individualisation*. Ici, la forme autrefois dominée, est traduite en des termes et des analyses provenant d'un héritage des formes dominantes (du moins à l'université) que sont celles de la poésie versifiée. L'analyse doit partir de la matérialité, du contemporain, mais surtout s'appuyer sur ce qui est musical plus que sur- ce qui est de l'ordre du langage.

85 MOLINERO, Stéphanie, « *Julien BARRET, Le Rap ou l'artisanat de la rime* », *Volume 8*
<http://journals.openedition.org/volume/1238>

Ce qui fait l'intérêt de la manne, c'est sa préparation, son arrangement. La vérité dans l'analyse ne peut pas se passer d'un appui sur la forme, certes, mais elle ne doit pas non plus se focaliser sur la forme dominante. Il faut réaliser tout ce qui fait la particularité d'une musique pour dégager du sens. La valeur d'un genre musical n'est pas seulement perceptible dans ses ressemblances avec un autre genre dont la valeur a déjà été prouvée.

8. Faire le deuil des illusions, pas d'échappatoire

8.1 La bonne écoute, la bonne étude.

L'approche que nous proposons permet de redonner à l'œuvre son pouvoir d'émancipation, du moins, de déploiement d'une forme de vérité au sein de ses propres contradictions. Si certaines approches valorisent tel ou tel genre de musique, elles les placent toujours dans un rapport de domination l'une à l'autre. Du point de vue du musicologue, on manifestera plus d'intérêt pour la musique de Polyphia qu'à celle d'Ariana Grande. Du point de vue du sociologue, la musique d'Ariana Grande est un objet plus intéressant que Polyphia, du moins est un élément plus représentatif de l'industrie musicale. Dans le premier cas, l'étude des deux parties du point de vue du musicologue souffre d'une différenciation : il juge une œuvre par rapport à d'autres œuvre, la musique est toujours étudiée à l'aune de ce qui a déjà été étudié, et ce travail met de côté les particularités qui échappent à l'étude de la musique écrite sur partition.

La musique est catégorisée, jugée comme bonne ou mauvaise en ce qu'elle présente ou non un intérêt esthétique qui dépasse les logiques marchandes de l'industrie musicale. Il faut faire le deuil de l'illusion selon laquelle certaines musiques méritent une étude esthétique parce qu'elles échappent, d'une quelconque façon, aux processus de *standardisation*, de *pseudo-individualisation*. Même les avant-gardes artistiques finissent par figurer dans les livres d'histoire. Au sein de ces œuvres, il faut chercher la tension entre les deux faces de l'histoire, sur un même plan, celui de la forme.

Dans le deuxième cas, l'étude des deux parties, du point de vue du sociologue, de l'étude de l'objet/marchandise, souffre du fait qu'elle ignore une grande partie de ce qui est en jeu dans son objet. Il faut faire le deuil de l'illusion selon laquelle l'enlisement d'une œuvre dans des logiques de standardisation et de *pseudo-individualisation*, condamne sa forme à l'immobilité, la rend stérile.

L'objet musical ne peut être étudié à partir d'ensembles plus larges lorsque la plus petite unité de sens englobe des nuances et des contradictions qui peuvent faire surgir des fragments de vérité. Ce qui se joue doit être observé dans le détail, dans l'arrangement. Le « monceau de ruines » ne peut être considéré comme une unité mais doit être éclaté en parties, chacune étudiée au regard de tout ce qu'elle peut être et tout ce à quoi elle peut renvoyer. Le monceau de ruines n'est pas une énorme galette de manne, il est un conglomérat de plusieurs préparations de cette substance, toujours affaïté différemment.

Ce que nous avançons ici est directement en lien avec la « distribution fâcheuse » désignée par Antoine Hennion⁸⁶. L'analyse sociale étant réservée aux musiques populaires et l'analyse musicale pour les musiques savantes. Le problème de cette distribution semble résolu en surface : comme pour l'analyse musicale du rap, ce dernier reste analysé à l'aune de formes, tantôt musicale, tantôt textuelles, mais déjà légitimes et éprouvées. Plus encore, les conclusions de l'analyse musicale d'œuvres populaires semblent toujours tenir un discours sur l'industrie *standardisante*, plus que sûr l'éventuel pouvoir d'émancipation de certaines formes musicales. Il est vrai que ce déploiement de sens se fait toujours au sein d'un ensemble plus large suivant une logique rationnelle, marchande etc... Mais, ce que nous montrons dans nos analyses, c'est que le détournement, le déploiement poétique se produit dans le détail, dans l'arrangement et la préparation. Considérer la lecture comme un véritable pouvoir auctorial, c'est permettre au débordement d'être actualisé pour qu'il ne soit pas figé dans l'histoire, c'est aussi redonner du pouvoir à l'artiste et à son énonciation qu'il soit impliqué ou non (si toutefois c'est possible) dans la production industrielle de musique. L'implication d'une œuvre dans les logiques de la société et de la marchandise est incontestable, la question de sa participation ou non ne fait pas sens dans la mesure où sa déconnexion la couperait de toute réception, de tout accord avec l'horizon d'attente d'un public, avec tout le corps social. Il faut justement mettre en perspective cette implication dans l'histoire des formes triomphantes avec, justement, tout ce qui en déborde.

Les artistes ne peuvent pas être placés sur une jauge d'intégrité artistique, il faut aussi faire le deuil de cette illusion selon laquelle il y aurait une pureté de l'expression artistique. Le fait de faire de l'artiste un trouveur et non un créateur lève déjà le voile sur cette idée fausse. Chez Tim Henson cette perspective est flagrante, dans ses héritages, dans son arrangement, dans sa connaissance des horizons d'attente des publics.

86 HENNION, Antoine. « D'UNE DISTRIBUTION FÂCHEUSE : Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*. 1998, vol.5 n° 2.

8.2 Adorno, l'avant-garde et la camelote.

On pourrait sans doute mettre en corrélation notre étude avec la distinction pointée du doigt par Adorno dans son introduction de *Philosophie de la nouvelle musique*. Il écrit

La musique participe à ce que Clément Greenberg appelait la division de tout art en camelote et avant-garde, et la camelote, la dictature du profit sur la culture, s'est assujettie depuis longtemps la sphère particulière, socialement réservée, de la culture. C'est pourquoi, les réflexions sur le développement de la vérité dans le domaine de l'objectivité esthétique doivent se confiner uniquement à l'avant-garde qui est exclue de la culture officielle⁸⁷.

Ici, la musique d'*avant-garde* est considérée comme une musique s'exécutant sans égard à la « naïveté » de l'industrie culturelle. Une industrie qui délivrerait sans travail, un objet *standard, pseudo-individualisé*. Il pointe du doigt le problème de cette considération : l'isolement social qui coupe cet art (s'il en est), d'une réception, le rend ainsi stérile. Il écrit « *Purifiée en une fin en soi, elle souffre de son inutilité non moins que les biens de consommations souffrent d'être subordonné à une fin.* ». A mesure qu'un tel art parvient à toucher son autonomie, il s'éloigne de cette nature qu'il pense librement. Alors lorsqu'il parvient à être une soi-disant « libre production artistique⁸⁸ » il devient un objet avec lequel rien de ne reflète, à travers lequel rien ne passe. Avec l'autonomie vient l'absence de toute opposition, il est pour lui même. Pour que la musique conserve une forme de vérité sociale, elle doit se détacher du monde et de la société, mais elle n'en fait alors plus partie au moment où elle devait le plus s'intégrer. Nous pouvons à notre tour reformuler : Pour que la musique conserve une forme de vérité sociale, elle doit se détourner du monde et de la société. Nous renvoyons ici à l'idée d'un détournement compris dans la réalisation du monceau de ruine, dans l'arrangement, dans la *pseudo-individualisation*. Dans le détournement, il y a une autonomie relative, au sein d'une structure aux prises avec le réel, avec le corps social. Seulement là, nous pouvons parler d'avant-garde.

Une avant-garde à la frontière du corps social, qu'elle entoure, visant à l'extérieur, conformément à la définition militaire d'avant garde. Seulement, nous pouvons rendre compte de ces détournements si nous considérons la forme musicale, détournée, arrangée, au sein de la structure canonique, *standardisée*. Seulement si nous mettons en friction ces contradictions, ces éléments.

87 ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. traduit par Hans HILDENBRAND et Alex LINDENBERG. Paris. GALLIMARD. 1979

88 *Ibid.*

Le débordement peut être trouvé dans les deux parties de notre étude. Dans la musique populaire, qu'on peut se plaire à reconSIDéRer à chaque instant, et qui se reconSIDéRe, par ailleurs, à chacune de ses occurrences, et dont on peut déceler les traces d'un héritage, d'une histoire de tension et de conflit. Mais aussi bien dans un art qui se jouerait des principes d'horizon d'attente, de plaisante surprise afin de trouver le juste orbite autour de la société. Parce que s'opposer radicalement c'est sans doute – aussi – refuser la contradiction et l'opposition au sein de son œuvre. Le travail de l'arrangement exploite les failles, les espaces blancs, pour faire naître du sens. L'arrangement comble le manque de l'expression musicale.

8.3 Illusion de la création, vérité de la découverte.

La première illusion, dont la résolution nous permettra de nous défaire de celles que nous venons d'exposer vient de notre première considération : celle d'avoir fait de l'auteur un lecteur de l'histoire, un trouveur, et d'avoir fait de l'œuvre une trouvaille. C'est l'illusion de la création et l'existence d'un parcours de recherche, d'une découverte et d'une forme de révélation. La vérité et le sens résident dans la découverte et sa présentation, dans l'action même de la recherche et de la lecture, dont l'œuvre finale est le compte rendu. Nous voyons dans l'énonciation musicale, les traces du chemin et du parcours jusqu'à l'idée juste, le cadre de la recherche et en quoi elle déborde de la structure *standardisée*. Ce qui est trouvé peut être fixé en son sens. La présentation, l'arrangement, la *pseudo-individualisation*, c'est la pratique qui permet de ne pas figer la théorie musicale en son sens.

Nous ne créons rien du tout, nous arrangeons les choses, les détournons. La nature ductile de la manne, de la forme musicale, qu'on manipule et détourne sans jamais briser, la fait déborder d'un cadre rigide, figé et stérile. Le terme de *pseudo-individualisation* est correct dans la mesure où ce n'est pas l'individu à proprement parler qui marque la forme et l'énonciation, c'est son travail de recherche, de trouvaille. Il révèle plus qu'il ne manipule. Ce n'est pas une fausse individualisation, c'est une véritable trouvaille. L'arrangement, la préparation de la manne, c'est mettre la forme en question (*man hou?*). L'auteur/artiste, en premier lecteur de l'histoire de la musique, la met en question, met la forme en tension dans son compte rendu : l'œuvre produite. Le pouvoir auctorial de la seconde lecture n'est pas non plus à négliger. Nous coopérons.

8.4 Arrangement et poétique de la relation.

Nous avancions, dans notre deuxième partie, la possibilité des publics à fixer leur expérience sur certains points d'une œuvre dont une partie de l'énonciation entre en résonance avec la leur. Plus précisément, dont le discours, au-delà du musical, produit du sens. C'est le cas de nombreux artistes, aujourd'hui, qui mêlent à leur énonciation musicale une description et une mise en avant de leur individualité. Dans une certaine mesure, il s'agit du premier niveau de *pseudo-individualisation* : la musique reste la même mais l'histoire racontée est différente. Plus encore la forme de l'histoire reste la même mais les protagonistes changent de nom. S'il est facile d'y voir une forme de tromperie, on pourrait y voir la manne. Le produit à arranger cette fois par une seconde lecture. C'est ce qui fait que certains produits de l'industrie musicale peuvent prendre une très grande importance dans la vie de certaines personnes. On peut prendre l'exemple canonique de Lady Gaga qui met en scène et en spectacle ce qui fait sa singularité. Elle tient un discours qui tend à pointer du doigt ce qui émane du particulier et de l'exploiter au *maximum* sur scène. Ou dernièrement dans l'album *Any Human Friend*⁸⁹ de Marika Hackman qui, dans la continuité du travail de Lady Gaga, propose une hymne à l'individualité, la sienne et par extension, potentiellement, celle de toutes les individualités. C'est une forme poussée de *pseudo-individualisation*, qui prend le pas sur le *standard*, qui nourrit l'industrie et le marché, certes mais qui, selon une partie du public, possède un pouvoir émancipateur.

Dans l'industrie musicale, il y a cette production *standardisée*, et un arrangement qui comble le manque, plus qu'il ne le cache. Il y a, dans la *pseudo-individualisation*, une idée de vrai, mais aussi une idée que – seul – le *standard* est imparfait. D'une certaine manière, le *standard* est un langage musical, rationalisé, imparfait dont le travail vient combler le manque. Dans crise de vers Mallarmé écrit :

Une haute liberté d'acquise, la plus neuve: je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique: seulement, quand n'y aura pas lieu, à cause d'une sentimentale bouffée ou pour un récit, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire. Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun.

Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré.

89 HACKMAN, Marika. *Any Human Friend*. Sub Pop. 2019.

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoire, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle même matériellement la vérité.

[...]

Seulement, sachons, n'existerait pas le vers : lui philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur [...] Je dis : une fleur ! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève idée même et suave, l'absente de tous bouquets⁹⁰.

Ces quelques mots, au sujet de la poésie, sont à bien des égards applicables à la production musicale. Le mot et toutes ses propriétés, cristallisé en langage, appelle pour chacun les choses communes ; la poésie et sa mise en forme, viennent combler le manque de la langue et l'imperfection du rapport qui réside entre une chose et son mot. « Tout âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte et la viole de chacun ». Lorsque l'artiste présente sa trouvaille, lorsqu'il arrange ou lorsqu'il marque le standard de sa flûte, il vient combler le manque d'une expression artistique cristallisée en langage.

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.⁹¹

C'est la réminiscence d'un objet fini, déjà donné mais pas encore nommé et qui attend de baigner dans cette neuve « atmosphère ». La lecture est importante en ce qu'elle réalise cette mise en contexte, qu'elle participe à cette atmosphère. D'abord par l'auteur/lecteur, le musicien, puis par le lecteur/auteur, celui qui écoute et qui possède, lui-aussi, le pouvoir auctorial de la lecture. Chaque œuvre est le produit de l'accord de ces instruments, de ces « flûte[s] » et de ces « viole[s] ». Nous pourrions nous étonner de voir surgir, « hors de l'oubli », « musicalement », « l'idée même », qui manque à la réalité, dans une expression personnelle, individuelle, fruit d'une énonciation construite au gré de nos écoutes. Nous devons éviter pareillement le raccourci selon lequel, dans l'individuel, *pseudo* ou non, s'ouvririraient les voies d'une forme d'universalité.

90 MALLARMÉ, Stéphane. *Crise de vers, la musique et les lettres*. Éditions IVREA 1999.

91 *Ibid*

Édouard Glissant nous propose une nuance qui convient au parcours de ce travail, et à la conception d'une histoire en constellation, donnée par Benjamin. Il met en avant une poétique de la relation.

Je me méfie un peu de la notion d'universel au sens [où] l'universel peut-être une manière de cacher ou d'essayer d'oublier les réalités quand-elles sont trop contraignantes. [...] je parlerai de quelque chose de tout à fait nouveau : [...] la relation. [...] La quantité finie de toutes les particularités du monde sans en oublier une seule, c'est notre forme d'universel aujourd'hui, c'est notre manière à nous tous [...] d'aller vers l'autre et d'essayer [...] de se changer en échangeant avec l'autre sans se perdre et se dénaturer.⁹²

Il y a, dans l'énonciation musicale des artistes, chez Tim Henson comme chez Ariana Grande, un système de relation entre les expériences. Dans leur travail d'arrangement et dans tout ce qui vient nuancer le travail d'actualisation des formes du passé, on trouve l'expression d'une singularité, de caractéristiques propres à des individus ou à des groupes partageant les mêmes expériences. Tout ce qui échappe au *standard*, qui diverge, part de la branche, du parcours individuel. Cette branche est reliée au tronc, duquel toutes les autres branches partent. La « relation » considère « la quantité finie de toutes les particules du monde », et elle se rapproche de l'universel dans la mesure où, elle-même, saisit la totalité, la quantité finie, déjà donnée. L'auteur/lecteur et le lecteur/auteur, mettent en relation par un travail d'arrangement, par une mise en contexte, et par le plagiat nécessaire qui permettent de faire baigner l'objet dans la « neuve atmosphère » mallarméenne. Le pouvoir de lecteur, partagé par le compositeur et sa réception, rend possible la construction de ponts à travers les individus et les perspectives sur l'histoire de la musique.

Nous ramassons la totalité, nous frôlons l'universel lorsque nous choisissons de réaliser tous les ponts permis par la mise en avant d'une individualité. Et si en poésie tout se produit dans le mot, que tout se produit dans la forme ; en musique, tout se produit dans sa manifestation : son jeu et son épreuve, autrement dit, la mélodie, le rythme, son arrangement, sa diffusion, sa réception. Si nous voulons parler de musique et dégager du vrai, il faut partir de la forme.

92 Propos d'Edouard GLISSANT à propos de son concept de relation , sur le site officiel *Edouard Glissant, une pensée archipélique*

CONCLUSION

La musique peut-être véhiculaire. À travers des *standards*, des *patterns* communs nous pouvons être sûrs des idées qui vont être évoquées lors de la deuxième lecture, lors d'une éventuelle réception. Au sein de ces fragments musicaux, se manifestent des éléments particuliers qui échappent à la fonction seulement signifiante de la musique. Ces éléments tiennent de l'énonciation musicale des artistes. L'énonciation est la trace d'une existence individuelle, il s'agit de la trace du parcours de recherche de l'artiste, de tout ce qui a participé à sa construction et à la construction de son propre horizon d'attente musical. Cette énonciation est la manifestation de la musique, dans l'à-présent, elle « ramasse, tel un raccourci formidable, l'histoire toute entière⁹³ ». Toute la production musicale est aux prises avec la nécessité d'exister pour quelqu'un, pour la seconde lecture qui possède un pouvoir de réalisation. Autrement, toute cette histoire ne serait pour personne. Pour cela la musique joue de ses pouvoirs de répulsion et d'attraction. La particularité de l'énonciation musicale entre en tension avec les canons et *standards*, l'histoire des vaincus entre en tension avec l'histoire des vainqueurs. La tension entre le familier et l'étranger entre en jeu dans chaque morceau, les deux visages de l'histoire se tournent toujours le dos ou se font face dans la musique populaire, ou dans la musique de niche.

Les éléments qui répondent à l'envie de nouveauté, et à la mise en mouvement de la musique font tout l'intérêt de son étude. L'arrangement peut, à bien des égards, être considéré comme artificiel, comme un vernis permettant à un format et à des fragments musicaux déjà éculés d'être réécoutés sans ennui, mais il peut aussi – et doit surtout – être vu pour son effet sur la forme. Il permet une nouvelle mise en contexte, une atmosphère neuve, et un nouveau système de relation. De la même manière que le plagiat reformule jusqu'à cerner l'idée juste, l'arrangement détourne et met en relation pour bouleverser notre centre d'attention. L'épreuve d'une même forme musicale arrangée différemment permet de mettre les époques, les moments historiques en relation et de réaliser le particulier et de le mettre en relation avec quelque chose de plus grand. C'est une forme de poésie, il s'agit d'un détournement. Le cycle et la boucle, fondements de la musique et, désormais, de l'histoire de la musique apportent toujours, au moment d'une expression, au moment de l'énonciation, un nouveau déploiement du sens, un nouveau système de relations. Toujours des mêmes objets, certes, mais dans une neuve atmosphère.

93 BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*. PAYOT. 2017

Le *standard* et la *pseudo-individualisation* n'ont pas stérilisé la production musicale contemporaine, l'approche que l'on a de l'expression musicale, en revanche, peut la figer en un sens, en un instant. Parce que les rapports entre la forme et ce à quoi elle renvoie sont redéfinis à chaque nouvelle occurrence.

Cette forme, nous pouvons la voir comme un langage (ce qui serait notre erreur) ou bien la mettre en mouvement, la reconsiderer toujours. Et c'est ce que nous proposons. Si nous considérerions cette forme comme un langage, elle fonctionnerait alors comme un rapport signifiant signifié, elle cernerait un objet. La musique serait un outil de représentation, une nouvelle représentation qui médiatiserait encore notre rapport au monde. Le rapport signifiant-signifié, en musique, fonctionne comme les mots sur le monde. En l'absence de poésie, ils désignent, ils circonscrivent la chose. Cela presuppose un connaissance *a priori* de l'objet. Alors une musique, simplement cristallisée en langage, fonctionnerait comme le mot, qui, dans sa tentative de cerner l'idée juste, tronquerait l'objet de toutes ses potentielles existences. La musique et le langage proposeraient une représentation du monde, dont les objets sont comme rongés par l'acide. Comme un cadre au cinéma, le mot abstrait et découpe la réalité. « La musique parle d'elle-même, elle se dispense de mots », beaucoup d'artistes peuvent prononcer cette idée trop entendue. Le fait qu'elle soit devenue un lieu commun ne la rend pas ridicule, il crie son évidence.

La reconsideration de chaque forme musicale, déjà éprouvée par le passé ou non, à l'aune de son arrangement et de tout ce qui relève du particulier permet de briser le rapport signifiant signifié. Non pas de redéfinir, mais bien de briser la définition des motifs musicaux par le détournement. C'est ce que nous faisons en essayant de comprendre à nouveau des formes musicales déjà comprises par le passé, en prenant en considération l'arrangement et les modes de productions contemporains. Ici et dans ce cas, l'énonciation musicale n'est plus le mot sans poésie, il est l'expression poétique du mot : une ouverture, la porte par laquelle le messie peut entrer. Par la *pseudo-individualisation*, le mot est baigné dans une atmosphère nouvelle comme la fleur mallarméenne. Une nouvelle perspective existe, nous mettons fin à la restriction, à la définition. L'artiste/lecteur ne lit pas l'histoire comme on lit une notice, il ne prépare pas la manne sans épice et sans saveur, il est l'expression de toute l'histoire de la musique dans l'à-présent. Il prépare la manne, son étude nous permet de répondre à la question : qu'est-ce-que c'est ?

A travers chaque préparation, chez Ariana Grande comme chez Tim Henson, on pose la question, le *man hou* ? Tout ce qu'on peut en tirer se manifeste d'abord dans la forme. Notre intérêt s'est principalement tourné sur le pouvoir de réalisation de la première instance de lecture : les artistes, compositeurs. Nous nous sommes concentrés sur le signe, sur la forme, sur le résultat de la première lecture, celle de l'histoire de la musique. C'est ici que peut se déployer, dans l'industrie du *standard* et de la *pseudo-individualisation*, au sein de la forme musicale, une forme de vérité, à l'heure où cette dernière est toujours entreprise dans des logiques marchandes et industrielles.

Mais cette opération, ce déploiement s'inscrit toujours dans un ensemble plus grand, constitué par tous les acteurs qui participent à la construction de l'image de l'artiste, la représentation de son œuvre et son existence dans le paysage médiatique. Nous avons mentionné la prépondérance de certaines formes musicales, d'une domination de certains formats, de certaines idées musicales sur le marché de la représentation mais nous ne nous sommes pas penché sur tout le réseau communicationnel qui conditionne la seconde lecture, celle de la réception. S'il existe quelque chose, dans la forme, qui dépasse les logiques industrielles et marchandes, du moins qui déborde de ce cadre, elle reste cependant toujours intriquée dans un réseau d'informations plus large. Nous parlions d'un parcours jusqu'à l'idée juste, de nouveau contexte dans lequel peut se déployer une forme jusqu'à lors enlisée dans son époque, où une réactualisation de la forme peut se produire. Il faut, en effet, considérer la forme comme étant la plus petite unité de sens. Tout part d'elle. Mais il faudra aussi inscrire notre travail dans l'étude d'un ensemble plus grand qui comprend tous les pans de la diffusion et de la production de la musique. Lorsqu'il écoute une musique sur une plateforme comme Spotify ou Deezer, le public est aussi guidé par des outils d'explorations et un ensemble de discours que l'on tient à l'égard des artistes qu'il rencontrera. Le contexte commence au moment où l'on me présente le morceau, ou je le met en relation avec un clip vidéo Youtube, un avis de disquaire, une critique de magazine, une pochette d'album sur un abribus, avec la musique que je viens d'écouter sur la playlist générée par un algorithme etc...

Les plus larges ensemble doivent être considérés, mais pas indépendamment des plus petites unités de sens. Ce travail invite à garder en considération ces éléments, ces détails, souvent relégués au rang des vaincus et les inscrivent au sein de leur histoire piétinée. Une histoire que nous proposons d'animer, en évitant d'oublier que nous parlons de musique.

LIVRES

ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. traduit par Hans HILDENBRAND et Alex LINDENBERG. Paris. GALLIMARD. 1979.

ADORNO, Theodor W. et Christophe DAVID. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*. Paris. Editions Allia. 2020.

ADORNO, Theodor W. et Jean-Louis LELEU. *Écrits musicaux, II : Quasi una fantasia*. Paris. Gallimard. 1982.

BARRET, Julien. *Le rap ou l'artisanat de la rime*. L'Harmattan, collection langue et parole, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Baudelaire : Oeuvres complètes, tome 1*. Paris. Gallimard. 1975.

BAYARD, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paris. Les Editions de Minuit. 2009.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris. Folio. 1988.

ECO, Umberto. *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris. Grasset. 1985.

FISH, Stanley. *Quand lire c'est faire: L'autorité des communautés interprétatives*. Paris. AMSTERDAM. 2007.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris. Gallimard. 1990.

LAUTRÉAMONT. *Lautréamont : Oeuvres complètes*. Paris. Gallimard. 1970.

MISHIMA, Yukio. *Le Soleil et l'acier*. Paris. Gallimard. 1993.

OUAKNIN, Marc-Alain. *Le livre brûlé. Philosophie du Talmud: Philosophie du Talmud*. Média Diffusion. 2016.

RACINE, Jean. *Bérénice*. Gallimard, Paris, 1994

BENJAMIN, Walter. *Sur le concept d'Histoire*. PAYOT. 2017.

ARTICLES

BANON, David. « La lecture juive – une approche patiente », *Pardes*. 2002, N° 32-33 n° 1.

BENSAÏD, Daniel. « Walter Benjamin, thèses sur le concept d'histoire ».

HENNION, Antoine. « D'UNE DISTRIBUTION FÂCHEUSE : Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*. 1998, vol.5 n° 2

MAGIS, Christophe. « « *Sur un air latino* ». *Le succès des tubes hispanophones dans la mondialisation* », *Hermes, La Revue*. 17 août 2020, n° 86 no 1.

McGOWAN, Rebecca W. et Andrea G. LEVITT. « A Comparison of Rhythm in English Dialects and Music », *Music Perception*. 1 février 2011, vol.28 n° 3.

NEGRI, Antimo. « Valorisation du travail et destinée de la propriété individuelle dans le matérialisme des Lumières », *Dix-Huitième Siècle*. 1992, vol.24 n° 1.

O'MERA, Molly. *The Fine Line Between Biting and Paying Homage*.

<https://www.complex.com/pigeons-and-planes/2016/03/rap-biting-paying-homage/>

PILLET, Fabien. « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Etudes Germaniques*. 2011, n° 263 n° 3.

POINTET, Jean-Marc. « The “Retro” Trend in Marketing Communication Strategy of Global Brands », *Journal of Intercultural Management*. 29 janvier 2016, vol.7 n° 3.

TORGERSEN, Eivind et Anita SZAKAY. « *A Study of Rhythm in London: Is Syllable-timing a Feature of Multicultural London English?* ».

WEISBARD, Eric et Chloé THOMAS. « La démocratie du Top 40 », *Audimat*. 2019, N° 12 n° 2.

Ariana Grande Talks Breakout Hit « The Way »: Watch New Music Video | Billboard.
2013 En ligne : <https://www.billboard.com/articles/columns/pop-shop/1554921/ariana-grande-talks-breakout-hit-the-way-watch-new-music-video>

VIDEOS

ADAM NEELY. *Rap cover songs don't exist (and here's why)*. 2020. 16:40. En ligne :
https://www.youtube.com/watch?v=D_mh1Rq35ZM&t=16s

ADAM NEELY. *What are « Nested Triplets? » | Q+A*. 2020. 15:27. En ligne :
<https://www.youtube.com/watch?v=0CX4cQvb7hE>

ADAM NEELY. *Scotch Snaps in Hip Hop*. 2019. 8:11. En ligne :
<https://www.youtube.com/watch?v=i7cG9QIvIWo&t=181s>

ADAM NEELY. *Why the Katy Perry/Flame lawsuit makes no sense*. 2019. 1:42. En ligne :
<https://www.youtube.com/watch?v=0ytoUuO-qvg>

ADAM NEELY. *How to Play Music With a « Drunk » Feel*. 2018. 15:31. En ligne :
<https://www.youtube.com/watch?v=9MzKx0fKg5o>

ARIANA GRANDE. *Ariana Grande - positions (official video)*. 2020. 2:57. En ligne :
<https://www.youtube.com/watch?v=tcYodQoapMg>

BRUXELLES MA BELLE. *JACQUES - Bruxelles Ma Belle - « Petite Session impro sans titre au Calme » - Live @ Océade*. 18:44. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=QzzWCZ5wcik>

FLORENT GARCIA. *Les nouveaux GUITAR HEROES*. 2020. 11:52. En ligne :
<https://www.youtube.com/watch?v=Zomcx fuE3P4>

LIBRARY OF CONGRESS. *Music and the Brain: The Music of Language and the Language of Music*. 2009. 1:01:08. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=2oMvtw4aeEY&t=0s>

MAISON DE LA POÉSIE - SCÈNE LITTÉRAIRE. *L'ODYSSEÉE D'HOMÈRE – NOUVELLE TRADUCTION D'EMMANUEL LASCOUX*. 2021. 1:05:30. En ligne :
<https://www.youtube.com/watch?v=PHxQFjpEfjs>

MIX WITH THE MASTERS. *Vocal production for Billie Eilish by Finneas*. 2021. 8:04. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=7Y6aFCS8evg&t=323s>

MUSIC IS WIN. *Tim Henson on Hendrix Inventing Rap, Bad Instagram Guitarists, and Acid Trip Art | Guitar Villains*. 2020. 1:03:01. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=g_tDsiGDhLE

POLYPHIA. *Tim Henson | How To Make A Riff 2 (Clip)*. 2018. 1:00. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=IhfXXC20EJY>

POPKILLERTV. *Busta Rhymes - on « biting » in hip hop; Chance The Rapper - BURN conference, pt. 2 (Popkiller.pl)*. 2016. 0:15. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=K4tZctiqIA>

TIM HENSON. *In The Cut - Manuel Gardner Fernandes and Tim Henson*. 2021. 1:55. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=JLCtH0KAY8Q>

TIM HENSON. *Pop Song Shred*. 2020. 1:00. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=zQcVd0RXfpI>

TIM HENSON. *The Making Of G.O.A.T*. 2020. 6:20. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=sg_3jkSSbig

TIM HENSON. *The Making Of O.D.* 2020. 8:21. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=MZ4QN2uFif8>

TIM HENSON. *Tim Henson | How To Make A Riff 3*. 2019. 0:53. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=l7SH2RvOy50>

TIM HENSON. *Polyphia's Tim Henson explains inspiration behind Rich Kids (Insta Live)*. 2018. 5:07. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=57j8W0a8Muc>

VIVCSI. *studio footage: vocal arranging the “positions” bridge - ariana grande*. 2021. 4:51. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Yv8Zih_Lt7o

VP. *Ariana Grande x Tim Henson Polyphia - Positions (Full Length Remix)*. 2020. 2:50. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=zVHiej4Ilng>

ZACH SANG SHOW. *Ariana Grande “Positions” Interview*. 2020. 1:08:43. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=C0n_aqCcTVk

MEMOIRE

COUPARD, Rémi. *La place de la poésie dans les arts à l'époque de sa forme industrielle*. Mémoire de M1 à l'université Paris 8. 2019.

MUSIQUES

- ARIANA GRANDE. *just like magic*. Republic. 2020.
- ARIANA GRANDE. *Positions*. Republic. 2020.
- ARIANA GRANDE. *thank u, next*. Republic. 2019.
- ARIANA GRANDE. *Sweetener*. Republic. 2018.
- BLAENAVON. *Lonely Side*. Canvasback / ATL.
- BOOBA. *92i veyron*. Tallac Records. 2015.
- JADEN. *SYRE*. Columbia. 2017.
- JOHN FRUSCIANTE. *Enough Of Me*. Record Collection.
- KANYE WEST & GUCCI MANE & BIG SEAN & 2 CHAINZ & TRAVIS SCOTT & Yo GOTTI & QUAVO & DESIIGNER. *Champions*. GOOD MUSIC.
- MICHAEL JACKSON. *Beat It*. Epic. 1982.
- MIGOS. *Versace*. Quality Control. 2013.
- POLYPHIA. *New Levels New Devils*. Equal Vision Records. 2018.
- POLYPHIA. *O.D*. Equal Vision Headphone Music. 2018.
- RADIOHEAD. *Anyone Can Play Guitar*. Parlophone 1993.
- SHAKIRA. *Shakira: Hips Don't Lie, Featuring Wyclef Jean* Sony Music. 2005.
- TAYLOR SWIFT. *Look What You Made Me Do*. Big Machine. 2016.
- TRIPLE H. *What's going on?* Cube Entertainment. 2017.
- XXXTENTACION. *Bad Vibes Forever*. Empire. 2019.

Partitions

- positions*, Ariana Grande, Universal Music Publishing Group.
- pov*, Ariana Grande , Universal Music Publishing Group.
- My hair*, Ariana Grande , Universal Music Publishing Group.
- pov*, Ariana Grande , Universal Music Publishing Group.
- O.D*, Polyphia, Tim Henson 2019
- Nasty*, Polyphia, Tim Henson 2019
- G.O.A.T*, Polyphia, Tim Henson 2019

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|-----------|
| Avant-propos | 3 |
| 0.1 Conclusions et point de départ..... | 4 |
| 0.2 Quelques éléments théoriques..... | 5 |
| Introduction..... | 7 |
| I / LE RAPPORT DE L'ARTISTE A SON L'OEUVRE, UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE..... | 13 |
| 1) L'origine de l'œuvre, de la trouvaille à la création..... | 14 |
| 1.1) Penser l'auteur, la question du droit..... | 14 |
| 1.2) Éluder la recherche, de la trouvaille à la création, du troubadour au génie..... | 17 |
| 1.3) L'industrie de la musique, une histoire de trouvaille..... | 19 |
| 2) L'artiste, lecteur d'une histoire de la musique..... | 21 |
| 2.1) L'auteur et la trouvaille, une instance de lecture, théories de la réception..... | 21 |
| 2.2) Musique et histoire, Sur le concept d'histoire de Walter Benjamin..... | 25 |
| 3) Les traces de l'énonciation, une étude des formes..... | 28 |
| 3.1) L'importance de la lecture, le messie et l'énonciation..... | 28 |
| 3.2) Pourquoi hiérarchiser les énonciations, une considération continue..... | 31 |
| 3.3) Ariana Grande/Polyphia, deux faces d'une même pièce..... | 32 |
| 3.4) Standard, et pseudo-individualisation..... | 34 |
| II / UNE ETUDE CONTEMPORAINE DES ARTISTES ARIANA GRANDE GROUPE POLYPHIA..... | 39 |
| 4. Opposition et similarités..... | 40 |
| 4.1) La place des artistes sur le marché de la représentation..... | 40 |
| 4.2) Deux musiques héritières d'une même histoire, des inspirations différentes..... | 45 |
| 5) Étude de la forme, énonciation et individualisation..... | 51 |
| 5.1) Deux lectures d'un standard Positions : L'énonciation d'Ariana Grande..... | 52 |
| 5.2) L'énonciation, Arrangement vocal chez Grande, Flex chez Henson..... | 58 |
| 5.3) Deux lectures d'un standard Positions : L'énonciation de Tim Henson..... | 65 |
| 6) Deux albums : New Levels New Devils / Positions..... | 71 |
| 6.1) New Levels New Devils..... | 71 |
| 6.2 Positions..... | 86 |

III/ CONCLUSIONS LE POUVOIR AUCTORIAL DU LECTEUR.....100

| | |
|--|-----|
| 7. Œuvre et langage, révolution et actualisation de la Manne biblique..... | 102 |
| 7.1 Langage et révolution..... | 102 |
| 7.2 La Manne Biblique..... | 104 |
| 7.3) Comprendre la musique, la bonne lecture..... | 107 |
| 8. Faire le deuil des illusions, pas d'échappatoire..... | 109 |
| 8.1 La bonne écoute, la bonne étude..... | 109 |
| 8.2 Adorno, l'avant-garde et la camelote..... | 111 |
| 8.3 Illusion de la création, vérité de la découverte..... | 112 |
| 8.4 Arrangement et poétique de la relation..... | 113 |
| CONCLUSION..... | 116 |