

Université de Montréal

Les représentations de genre dans les performances d'*air guitar* en compétition

par

Hélène Laurin

Département de communication
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître es sciences
en sciences de la communication

Août 2006

© Hélène Laurin, 2006



f
90
US4
2006
V015

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Ce mémoire intitulé :

Les représentations de genre dans les performances d'*air guitar* en compétition

présenté par

Hélène Laurin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Julianne Pidduck

présidente-rapporteure

Line Grenier

directrice de recherche

Dominique Meunier

membre du jury

Sommaire

Ce mémoire vise à savoir quelles sont les représentations hégémoniques relatives au genre articulées dans les performances d'*air guitar* en compétition, et comprendre comment ces représentations sont reproduites ou contestées. Effectivement, vis-à-vis des enjeux de genre, les performances d'*air guitar* jouent sur les stéréotypes et les représentations de la culture rock, à travers un double discours qui marie le comique et le sérieux. Participant d'une méthodologie qualitative interprétative, l'analyse consiste en une lecture rapprochée de deux prestations axée sur les éléments et processus d'intertextualité qui les informent, précédée d'une analyse de contenu d'un plus vaste ensemble de prestations en compétition mondiale à laquelle elles participent. Après avoir reconstruit à l'aide de critiques journalistiques certaines des principales représentations relatives au genre des groupes et artistes auxquels réfèrent les éléments d'intertextualité, il a été possible de comprendre comment les performances de Sonyk-Rok et de Gizzy Guitar participent de ces représentations, ou au contraire les remettent en question. Il ressort de cette recherche que des modes de négociation relatifs au genre émergent des performances d'*air guitar* en compétition – la répétition étant au cœur de la performance de Sonyk-Rok et le contraste organisant celle de Gizzy Guitar. À terme, les performances d'*air guitar* paraissent articuler des représentations hégémoniques relatives au genre dont elles peuvent parfois troubler les frontières mais qu'elles ne contestent pas vraiment radicalement.

Mots-clés : Genre ; Représentation ; Culture rock ; Intertextualité ; *Air guitar*

Abstract

This Master's thesis examines hegemonic gender representations articulated in air guitar performances in competition, and the ways in which these representations are reproduced or contested. Indeed, air guitar performances play with gender stereotypes and rock culture representations through a double discourse which makes them at one and the same time comical and serious. Based on an interpretive qualitative methodology, the analysis consists of a close reading of two performances focused on the elements and processes of intertextuality that inform them. It is preceded by a content analysis of a larger ensemble of performances presented during the international competition where they were filmed. After having relied on rock critics to reconstruct the most important gender representations of the artists and groups that the elements of intertextuality refer to, the analysis focuses on how the air guitar performances of Sonyk-Rok and Gizzy Guitar contribute to these representations and put them into question. This research shows that distinct modes of negotiation of gender emerge from air guitar performances in competition. On the one hand, Sonyk-Rok's performance is built on repetition, while Gizzy Guitar's is organized around contrast. In the end, air guitar performances in competition appear to articulate hegemonic representations of gender whose boundaries they sometimes trouble but seldom contest in any radical fashion.

Keywords : Gender ; Representation ; Rock culture ; Intertextuality ; Air guitar

Table des matières

SOMMAIRE.....	III
ABSTRACT.....	IV
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES ANNEXES.....	VI
REMERCIEMENTS	VIII
INTRODUCTION.....	1
1 CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE ET CADRE CONCEPTUEL.....	5
1.1 LES COMPÉTITIONS D' <i>AIR GUITAR</i> , DESCRIPTION ET ENJEUX	5
1.1.1 <i>Description des compétitions d'air guitar</i>	5
1.1.2 <i>Double discours : compétition et jeu</i>	9
1.1.3 <i>Le genre dans les compétitions d'air guitar : problèmes</i>	11
1.2 GENRE, HÉGÉMONIE ET REPRÉSENTATIONS.....	13
1.2.1 <i>Genre</i>	14
1.2.2 <i>Hégémonie</i>	16
1.2.3 <i>Représentations</i>	19
1.3 <i>AIR GUITAR</i> ET CULTURE ROCK : PERFORMANCES INTERTEXTUELLES	21
1.3.1 <i>L'air guitar comme performance</i>	21
1.3.2 <i>L'air guitar et la culture rock</i>	22
1.3.3 <i>Performances... intertextuelles !</i>	26
2 CHAPITRE 2 : MÉTHODOLOGIE	33
2.1 ORIENTATIONS MÉTHODOLOGIQUES	33
2.2 STRATÉGIES D'ANALYSE	34
2.2.1 <i>Analyse de contenu et panorama</i>	34
2.2.2 <i>Lecture rapprochée de deux prestations d'air guitar en compétition</i>	42
3 CHAPITRE 3 : ANALYSE.....	49
3.1 PANORAMA DES PRESTATIONS D' <i>AIR GUITAR</i> EN COMPÉTITION.....	49
3.1.1 <i>Présentation des air guitaristes</i>	50
3.1.2 <i>Aspects musicaux</i>	55
3.1.3 <i>Aspects scéniques</i>	57
3.2 LECTURE RAPPROCHÉE DE DEUX PRESTATIONS.....	62
3.2.1 <i>Prestation de Sonyk-Rok</i>	63
3.2.2 <i>Prestation de Gizzy Guitar</i>	86
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE.....	108
ANNEXES	XII

Liste des annexes

Annexe I – Photos de prestations d' <i>air guitar</i> en compétition	xii
Annexe II – Grille de codage et d'analyse	xvi
Annexe III – Aspects musicaux des prestations d' <i>air guitar</i> en compétition	xix

À Béatrice, mon petit soleil, pour sa réalité

Remerciements

Ce mémoire n'aurait pas eu sa première impulsion sans la chanson « The Final Countdown » du groupe Europe. Alors je tiens à remercier d'abord et avant tout la musique, et les musiciens/nnes, qui permettent à *l'air guitar* d'exister. *Rock on !*

Mes parents, France Gilbert et Jean-Marc Laurin, sont des personnes extraordinaires. Tout d'abord, ils ont eu la bonne idée de concevoir un bébé, et aussi, ils ont su faire de ce bébé une jeune femme confiante en l'avenir. En fait, ce sont des personnes attentionnées, généreuses, curieuses et franchement brillantes. Sans eux, ce que vous tenez entre vos mains serait non seulement inexistant, mais tout simplement inconcevable. Je tiens donc à remercier mes chers parents pour leur incroyable aide, incessants encouragements et judicieux conseils au fil des vingt-cinq dernières années.

Ma directrice de mémoire, Line Grenier, est une autre personne non moins extraordinaire. Son dévouement, son érudition, sa disponibilité, sa candeur, son infallible sens de l'organisation et sa rigueur m'ont permis d'accomplir ce mémoire de maîtrise dans une ambiance constamment agréable et plaisante.

Mes remerciements à mes amis/es et ma famille, que je ne peux tous/tes nommer ici. Ils et elles ont été des soupapes extraordinaires, simplement par leur présence (réelle ou virtuelle) toujours précieuse. Ma nièce Béatrice Dionne-Bourgeois, me rappelle par ses exclamations à quel point la vie est simple et jolie ; ce mémoire lui est dédié. Également, je voudrais remercier Marie-Anne Laramée, qui m'a aiguillée d'une manière qui s'est avérée déterminante, ainsi que Geneviève Bédard et Amélie Meunier, qui ont lu une copie préliminaire de ce mémoire. Merci également à Jane-Fonda, mon chaton, pour sa constante compagnie.

Finalement, merci aux membres du laboratoire Culture Populaire, Connaissance et Critique, ainsi que mes collègues du département de communication de l'Université de Montréal, avec lesquels/lles j'ai passé deux années remplies de découvertes et de réflexions critiques plus qu'intéressantes.

Introduction

Il serait possible de résumer simplement ce en quoi consiste l'*air guitar* : jouer de la guitare sans guitare. Cependant, il s'agit d'une pratique plus complexe qu'il n'en paraît. Effectivement, elle ne se résume pas seulement à faire semblant. Il y a toute une relation qui s'installe entre l'*air guitariste*, la guitare électrique et le/la guitariste électrique. La pratique de l'*air guitar* se trouve très informée par les manières dont les guitaristes électriques jouent de leur instrument. Ainsi, les *air guitaristes* « empruntent » largement aux guitaristes électriques : leur gestuelle, leurs mouvements caractéristiques, leurs chansons, leurs accoutrements.

Graduellement, l'*air guitar* sort des chambres à coucher et entre dans l'espace public. Effectivement, la pratique de l'*air guitar* devient de plus en plus visible dans les médias. Notamment, il est possible de trouver plus d'une trentaine de sites Web relatant d'exploits « *air guitaristiques* » ; plusieurs publicités usent de l'*air guitar* pour vendre leur produit (entrevue récemment : un jeune homme faisant de l'*air guitar* dans une publicité vantant les services offerts à la Caisse Desjardins auprès de leur clientèle « jeunesse » dans un de leurs guichets automatiques) ; et des vedettes font semblant de jouer de la guitare invisible dans le cadre de films, de vidéoclips ou d'émissions télé (vue dernièrement : Véronique Cloutier y allant de quelques moulinets à une guitare imaginaire en ouverture de son émission télévisuelle quotidienne, *Véro*, à la télévision de Radio-Canada). Avec de telles manifestations, la pratique de l'*air guitar* devient de plus en plus connue. De surcroît, depuis une dizaine d'années, des compétitions organisées d'*air guitar* ont lieu un peu partout dans le monde.

Ces compétitions mettent aux prises des *air guitaristes* avec leur guitare invisible. Selon les règlements des concours d'*air guitar*, tout *air guitariste* se présentant avec une véritable guitare est automatiquement disqualifié/ée¹. Tout de même, la « véritable » guitare électrique est extrêmement importante pour les compétitions d'*air guitar*, malgré son absence physique. Cette « absence/présence » est

¹ Rules – Airguitar World Championships, *règlements du championnat mondial d'air guitar*, <<http://www.airguitarworldchampionships.com/EN/principles/rules.html>>, consulté le 25 août 2006.

particulièrement intéressante. Alors que, comme déjà mentionné, les *air guitaristes* s'inspirent fortement des guitaristes électriques, l'absence de l'instrument permet la réalisation de fantaisies farfelues et de mises en scène parfois inventives et étonnantes de la part de certains/nes *air guitaristes*. Le site Web du championnat mondial d'*air guitar* va même jusqu'à énumérer des « Écoles d'*air guitar* » (« *Schools of Air guitar* »), qui seraient impossibles si une véritable guitare électrique prenait place dans les mains des compétiteurs/trices. Par exemple, une de ces écoles est nommée la « *Futur d'Air [sic]* », mettant l'accent sur l'imagination et la liberté que procure la pratique de l'*air guitar*². Ainsi, la présence et l'absence simultanées de la guitare électrique rendent les prestations d'*air guitar* en compétition un objet d'étude particulièrement intéressant.

Ce mémoire, s'inscrivant dans le courant des études culturelles (*cultural studies*), propose d'étudier les performances d'*air guitar* en compétition du point de vue du genre (*gender*). Interroger le genre au niveau des performances d'*air guitar* en compétition se révèle particulièrement intéressant principalement pour deux raisons. La première, nous l'avons déjà effleurée, est que les *air guitaristes* en compétition présentent souvent des prestations remplies d'ambiguïtés, tout en s'amusant avec les différentes conceptions du genre présentes dans la culture rock. La liberté admise dans les compétitions permet aux participants/tes de caricaturer certaines conceptions du genre, tout en étant sérieux/ses en même temps. La deuxième raison est que la guitare électrique, instrument phare de la culture rock, entretient des rapports souvent conflictuels concernant les conceptions du féminin et du masculin au sein de cette culture. Par exemple, il suffit de penser au nombre imposant de guitaristes-hommes connus et réputés dans la culture rock comparativement au nombre de guitaristes-femmes. En ce sens, comment rendre compte des jeux de genre durant les prestations d'*air guitar* en compétition ? Qu'est-ce qui informe les différentes conceptions du genre durant ces prestations ?

² Schools of Air guitar – Airguitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar*, <<http://www.airguitarworldchampionships.com/EN/principles/schools-of-air-guitar.html>>, consulté le 25 août 2006.

Au cours du premier chapitre, les balises théoriques et conceptuelles de cette recherche sont posées. Concrètement, le fonctionnement des compétitions d'*air guitar* appartenant au réseau affilié au championnat mondial s'y trouve et le double discours, comique et sérieux, des compétitions d'*air guitar* est présenté, en mettant l'accent sur les manières dont il est amené au sein de ces dernières. Afin d'aller plus au cœur des questionnements de ce mémoire, les problèmes que les compétitions d'*air guitar* entretiennent avec les enjeux de genre sont présentés. Par la suite, nous verrons trois concepts déterminants pour la problématique : genre, hégémonie et représentation. En fait, nous nous demandons quelles sont les représentations hégémoniques relatives au genre dans les performances d'*air guitar*. Pour opérationnaliser cette question, trois autres concepts sont posés : performance, culture rock et intertextualité. Ainsi, les performances d'*air guitar* en compétition sont construites comme participant d'une culture rock formée à travers une intertextualité particulière. Comment cette dernière est-elle présente dans les performances d'*air guitar* en compétition ? Quelles significations, en regard des représentations relatives au genre, est-il possible de retirer des ces performances ? Comment celles-ci participent-elles, ou brouillent-elles, les représentations hégémoniques relatives au genre ?

Le deuxième chapitre présente la méthodologie qui a guidé et organisé ce travail. Celle-ci s'inscrit dans une tradition de recherche dite qualitative et présente deux stratégies d'analyse complémentaires. Tout d'abord, sont ici esquissés les principes qui régissent l'analyse de contenu thématique d'une trentaine d'enregistrements vidéo de prestations d'*air guitar* de compétitions mondiales tenues en Finlande entre 2001 et 2005. Par la suite, sont présentées les bases de la lecture rapprochée de deux de ces prestations (celles de Sonyk-Rok et de Gizzy Guitar) qui ont été effectuées. D'une part, j'y fais état des procédures concrètes qui ont présidé à l'observation et au codage de ces vidéos, ainsi qu'à la réalisation d'un panorama descriptif qui en est le fruit. Je rends compte d'autre part des étapes de la lecture rapprochée, soit l'analyse textuelle de type interprétatif qui constitue le cœur de ce mémoire. Cette analyse inclut le repérage des éléments d'intertextualité constitutifs des prestations, les significations dont ils sont l'objet dans la critique rock et, enfin,

l'interprétation des représentations de genre qui informent les performances d'*air guitar*.

C'est aux deux volets de l'analyse qu'est consacré le troisième chapitre. Lors du panorama, il a été possible de constater les différences notables entre les *air guitaristes* des deux sexes (hommes et femmes) et décrire les similarités et dissemblances entre les prestations selon le rang final de l'*air guitariste*. Par exemple, notons que les *air guitaristes* avec un « jeu » précis à leur guitare invisible sont souvent ceux qui gagnent, mais que les femmes sont généralement beaucoup moins précises que les hommes. C'est dans ce contexte général que s'inscrivent les deux prestations à l'étude, soit celle de Sonyk-Rok (2004) et celle de Gizzy Guitar (2005). Après la description des prestations, les différents éléments d'intertextualité sont mis à jour (cinq dans la première et deux dans la seconde). Des descriptions journalistiques accompagnent chacun des éléments d'intertextualité. Les processus d'intertextualité et les représentations relatives au genre de chacune des performances sont ensuite analysés, particulièrement à l'aide des discours critiques rock précédemment déclinés.

Dans la conclusion, en plus d'une récapitulation des différents chapitres du mémoire, une discussion plus globale de la démarche est esquissée par un retour sur le panorama et sur la lecture rapprochée des deux prestations choisies. En terminant, je fais état des principales limites de ma démarche de recherche et présente les ouvertures possibles en recherche que le mémoire suggère en fin de parcours.

1 Chapitre 1 : Problématique et cadre conceptuel

1.1 Les compétitions d'air guitar, description et enjeux

1.1.1 Description des compétitions d'air guitar

Débutées de manière organisée en 1996 en Finlande, des compétitions d'*air guitar* sont maintenant présentées dans plusieurs pays. En 2006, pas moins de douze groupements nationaux sont associés au championnat mondial de Finlande, en plus de tenir leurs propres compétitions nationales annuelles : l'Australie, la Nouvelle-Zélande, l'Autriche, les Pays-Bas, la Norvège, les États-Unis, la France, l'Allemagne, les Émirats Arabes Unis, le Japon, l'Italie et la Grande-Bretagne³. De plus, il existe d'autres groupements, nationaux ou régionaux, organisant des compétitions et des spectacles d'*air guitar* et qui ne sont pas associés au championnat mondial annuel⁴.

Les compétitions d'*air guitar* se déroulent souvent dans un bar, un club ou une salle de spectacle, et fréquemment dans le cadre d'un festival musical ou artistique. Les prestations elles-mêmes se déroulent sur une scène ; d'ailleurs, lors du championnat mondial, des éclairages semblables à ceux de spectacles rock accompagnent les *air guitaristes*⁵. Les prestations sont l'objet de pointages accordés par des juges qui sont présentés/ées au tout début de la compétition. Ces derniers/ères ont d'ailleurs une certaine notoriété ; par exemple, les juges peuvent être guitariste électrique, *disc-jockey* d'une station de radio locale, organisateur/trice de compétitions, ou encore ancien/ne champion/ne d'*air guitar*. Également, les membres du jury sont le plus souvent visibles à partir de la scène. Lors du concours lui-même, un/e maître de cérémonie (MC) assure la transition entre les *air guitaristes*. En outre, la soirée est souvent agrémentée de prestations de groupes rock entre les différentes parties de la compétition.

³ AGWC Network – Airguitar World Championships, *site du réseau associé au championnat mondial d'air guitar de 2006*, <<http://www.airguitarworldchampionships.com/EN/agwc-network.html>>, consulté le 21 août 2006.

⁴ Par exemple, la ville de Québec tient des concours et des spectacles d'*air guitar* et autres *air instruments* depuis cinq ans. Source : *Air guitar Québec : Nouvelles*, *site d'Air guitar Québec*, <<http://www.airguitarquebec.com/>>, consulté le 12 mars 2006.

⁵ Ces éclairages ne semblent cependant pas planifiés d'avance mais sont en quelque sorte improvisés au fur et à mesure des prestations.

Avant la tenue de la compétition, les *air guitaristes* doivent s'y inscrire et, pour ce faire, plusieurs s'affublent d'un nom de scène. Les concours se déroulent normalement en deux temps. Tout d'abord, une ronde libre, où les *air guitaristes* présentent leur prestation d'*air guitar* sur une trame sonore constituée, le plus souvent, d'un solo de guitare électrique. L'ordre de passage est déterminé aléatoirement, avant la compétition. La trame sonore, qui ne doit pas dépasser soixante secondes, a été choisie par l'*air guitariste* avant la tenue de la compétition. D'ailleurs, la prestation d'*air guitar* a souvent été répétée, pratiquée à l'avance, par le/la participant/e (nous allons revenir sur cette question plus loin). La trame est soit le fruit d'un montage de segments d'une chanson où la guitare électrique domine (par exemple, l'introduction et le solo de guitare électrique), soit des segments de plusieurs chansons, soit un extrait tiré intégralement d'une seule chanson, sans forme de montage. Par ailleurs, ce montage est effectué par le/la participant/e. Ces derniers/ères apportent le disque compact où figure leur extrait à la compétition ; donc, sur scène, ils/elles font de la synchro sur une bande-son préenregistrée. Les musiques choisies jonglent le plus souvent entre divers genres musicaux où les sons de la guitare électrique dominant, comme le rock, le métal ou le punk. À la suite de chaque prestation, les juges accordent des points, et les présentent à l'*air guitariste*, qui se trouve toujours sur scène à ce moment. Le pointage peut varier entre 4.0 et 6.0⁶ ; 4.0 étant le minimum permis et 6.0, le maximum. Dans la plupart des compétitions d'*air guitar*, il existe trois ordres de critères précis pour juger des prestations : les critères techniques (comme la précision du « jeu » et respect du manche de la guitare invisible), artistiques (charisme, originalité et créativité de la prestation sur scène) et le *airness*. Ce dernier consiste en « the extent to which an *air guitar* [presentation] transcends the imitation of a "real" art form – i.e. electric guitar – and becomes an art form in and of itself »⁷.

Nombre de compétitions comportent une deuxième ronde de prestation dite ronde obligatoire. La plupart du temps, les *air guitaristes* entendent une seule fois l'extrait à

⁶ Un scandale concernant strictement le pointage a éclaté suite à la compétition mondiale d'*air guitar* de 2004. En fait, deux concurrents sont arrivés en première position. Certaines modifications au niveau du calcul du total des points et des règlements ont été apportées depuis, afin que cette égalité au niveau des positions ne se reproduisent plus.

« jouer » sur scène. Ensuite, ils/elles défilent tous/tes devant l'auditoire et les juges en « interprétant » l'extrait obligatoire⁸, pendant que les autres concurrents/tes attendent en coulisses. Cet extrait est choisi par les organisateurs/trices des compétitions. Il s'agit souvent d'un canon de la musique rock, ancien ou récent (comme « Ace of Spades » de Motörhead, de 1980, jusqu'à « Last Nite » de The Strokes, de 2001). Concernant le pointage, la même procédure qu'à la ronde libre s'applique ; autrement dit, les *air guitaristes* restent sur scène pour connaître leur pointage pour la ronde obligatoire. Par la suite, les trois *air guitaristes* ayant cumulé les meilleurs scores pour les deux rondes sont appelés/ées sur scène et reçoivent leur(s) prix, souvent donné(s) par les commanditaires des compétitions, différents dans chaque pays. Parmi les prix déjà offerts, il y a eu, par exemple, un voyage à New York, une (véritable) guitare électrique avec un amplificateur⁹, ou encore un blouson en cuir. Toutefois, depuis quelques années, un des prix remis aux gagnants/tes régionaux/ales est une participation assurée au championnat national, et dans la même logique, un des prix offerts aux gagnants/tes des différents championnats nationaux est une participation assurée au championnat mondial, qui se déroule en Finlande¹⁰. Il est à noter que les compétitions d'*air guitar* associées au championnat mondial, ainsi que la compétition mondiale elle-même, sont toutes généralement calquées sur le modèle décrit ici ; il existe certes des variantes, mais celles-ci restent peu courantes.

Maintenant que le déroulement des compétitions a été brièvement exposé, il est intéressant de se pencher sur d'autres caractéristiques générales concernant les participants/tes, l'auditoire et les prestations proprement dites. Toutes ces informations concernant les compétitions ont été recueillies principalement sur le site

⁷ AIREOKE, *site des soirées de Aireoke*, <www.aireoke.com>, consulté le 30 mai 2005.

⁸ Il est à noter que j'exclurai cette ronde de ma recherche, car seule la ronde libre se retrouve archivée sur les sites Web traitant des compétitions d'*air guitar*, et non la ronde obligatoire.

⁹ Il est intéressant de noter que le premier prix au niveau mondial est une guitare électrique donnée par *Flying Finn*, une compagnie créant des guitares sur mesure de grande qualité, en plus d'un amplificateur signé par Brian May, le réputé guitariste du groupe Queen, ce qui confère au championnat une légitimité certaine.

¹⁰ Ce prix inclut un voyage en Finlande.

Web du championnat mondial de 2005¹¹, et également sur une panoplie de sites Web présentant des photographies et des enregistrements vidéo de ces compétitions, mais également des entrevues avec des *air guitaristes*, des organisateurs/trices de compétition¹², etc. Tout d'abord, les *air guitaristes* qui s'inscrivent aux concours sont le plus souvent de jeunes hommes de race blanche (entre 18-35 ans), quoique de plus en plus de jeunes femmes (blanches aussi) participent¹³. L'auditoire, à l'instar des participants/tes, est fréquemment composé de jeunes hommes et jeunes femmes. Plusieurs compétitions sont captées, en tout ou en partie, pour diffusion ultérieure ou immédiate sur Internet, que ce soit par des vidéos ou des photos. Par ailleurs, les formes que prennent les prestations des *air guitaristes*, hommes ou femmes, sont fort variées. Par exemple, une *air guitariste* joue de sa guitare invisible habillée en homme (en fait, en super-héros) ; un *air guitariste* est déguisé en robot, et exécute sa prestation en imitant un robot sur de la musique techno ; un autre arrive sur scène en complet-cravate et enlève progressivement les différents morceaux de ce costume au fil du déroulement de sa prestation ; une *air guitariste* de race noire joue avec une perruque *afro*¹⁴ ; un *air guitariste* porte pour seuls vêtements des genouillères et une chaussette recouvrant ses parties génitales ; une *air guitariste* fait sa prestation habillée en écolière ; une autre arbore une apparence particulièrement androgyne (voir Annexe I pour quelques reproductions photographiques d'*air guitaristes* à l'œuvre sur scène). Contrairement à un spectacle rock « régulier », il est souvent possible d'entendre des rires provenant de l'auditoire lors d'une compétition d'*air guitar*, en plus des cris et des applaudissements. Ces rires ne sont pas tellement surprenants lorsque le double discours des compétitions d'*air guitar* est pris en compte.

¹¹ Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar de 2005*, <<http://www.omvf.net/2005/ilmakitara.php?lang=en>>, consulté le 23 avril 2006.

¹² Notamment : AIR GUITAR France, *site d'Air Guitar France*, <<http://airguitarfrance.free.fr/>>, consulté le 20 avril 2006 ; Air Guitar Australia, *site des fédérations australienne et néo-zélandaise d'air guitar*, <<http://www.airguitaraustralia.com/>>, consulté le 20 avril 2006 ; Luftgitarre | AAAA All Austrian Airguitar Association, *site de la fédération autrichienne d'air guitar*, consulté le 21 avril 2006.

¹³ La compétition mondiale de 2005, comptait un nombre record de compétitrices : six, sur seize concurrents au total. Aussi, dans des compétitions au Japon ou aux Émirats Arabes Unis, il y a beaucoup plus de participants/tes et de personnes du public « non-blanches ».

¹⁴ Cette *air guitariste* noire a été la seule personne de cette race aperçue dans mes archives, ce qui indique la prédominance quasi-unanime de la race blanche.

1.1.2 Double discours : compétition et jeu

Deux discours contradictoires semblent entourer les compétitions d'*air guitar*. Sommairement, le premier met l'accent sur l'aspect amusant et parfois ridicule de la pratique de l'*air guitar* (les costumes flamboyants, les noms de scène souvent inspirés de calembours, les mouvements exagérés, etc.) et le second s'articule autour du sérieux mis dans la pratique organisée des compétitions d'*air guitar* (les règlements, les trois ordres de critères, les prix pour les gagnants/tes, « l'excellence » de certains/nes participants/tes, etc.). En effet, les *air guitaristes* rient, s'amuse, se ridiculise devant une foule, se caractérisent parfois de « perdants » (de *losers*), se moquent de l'industrie du rock et de son vedettariat¹⁵. En même temps, une réelle compétition, avec des pointages, des prix, des gagnants et des perdants, est en train de se dérouler. En outre, les organisateurs/trices de plusieurs de ces compétitions discourent souvent sur les parentés artistiques de la pratique de l'*air guitar*, et l'associent à plusieurs idéologies artistiques : l'*air guitar* comme art démocratique par excellence, car tout le monde pourrait en jouer ; l'*air guitar* comme art résistant devant le capitalisme et la platitude de la musique rock contemporaine ; ou encore l'*air guitar* comme art qui ridiculise l'institution qu'est devenue la musique rock¹⁶. Par ces affiliations artistiques déclarées, le discours sérieux justifie le discours plus comique des compétitions d'*air guitar* ; en d'autres mots, le côté comique s'incarne à travers le côté sérieux, et les deux discours sont concomitants. Également, une philosophie pacifiste a été développée autour des compétitions – et de la pratique en général – d'*air guitar*. Cette philosophie clame que la guerre serait impossible si tout le monde pratiquait l'*air guitar* en même temps ; autrement dit, l'*air guitar* serait une solution pour la paix dans le monde. Cette philosophie est mise en action à chaque compétition d'*air guitar* : toutes les personnes présentes sont invitées à « jouer » de l'*air guitar* simultanément (souvent sur l'air de « Rockin' in the Free World » de Neil Young¹⁷), dans le but explicite de

¹⁵ AIR GUITAR France – interview Joelle Tempest (avril 2004), *site d'Air guitar France*, <<http://airguitarfrance.free.fr/pages/portraits2.html>>, consulté le 12 mars 2006.

¹⁶ Tremblay, Martin-Pierre (2004), « Le nec plus ultra de la "déconnade" publique », *Le Soleil*, 21 mai, récupéré sur <http://www.airguitarquebec.com/articles/soleil_21_mai_2004.htm>, le 21 août 2006.

¹⁷ Neil Young est considéré comme un auteur-compositeur-interprète culte, qui a innové au niveau de plusieurs genres musicaux des années 1960 jusqu'à aujourd'hui. Source : Erlewine, Stephen

mettre un terme à la guerre. Également, lors du championnat mondial de 2005, une pétition pour un meilleur contrôle des armes à feu dans le monde a été mise en circulation. Et tout cela s'incarne dans un esprit comique, où le rire et le plaisir sont de mise.

Cette philosophie pacifiste traverse aussi la conception qu'a la majorité des *air guitaristes* et des organisateurs/trices de l'aspect spécifiquement compétitif des concours d'*air guitar*. Autrement dit, les compétitions d'*air guitar* se basent sur un esprit de franche camaraderie entre les *air guitaristes*, où tous/tes s'amuse(nt), et où le/la gagnant/e de la soirée ne serait pas plus important/e que celui/celle arrivant dernier/ière. Cependant, ne nous leurrions pas : il y a bel et bien des prix en jeu (prix parfois fort alléchants), et la majorité des *air guitaristes* font de leur mieux sur scène (comme déjà mentionné, certains/nes arrivent avec une mise en scène manifestement pratiquée à l'avance). Cette importance apportée à la compétition en tant que telle, plutôt escamotée mais néanmoins présente, va de pair avec le double discours des concours d'*air guitar*, où le sérieux et le plaisir s'entrecroisent. En d'autres mots, la conception paradoxale de la compétition dans les concours d'*air guitar* concorde avec le double discours de ces concours, paradoxal également. Et ce double discours articulé autour des compétitions d'*air guitar* s'incarne dans un aspect ludique fort important.

D'une certaine manière, ces compétitions relèvent en effet du jeu. Johan Huizinga, un important théoricien du jeu (au sens de *play*), le décrit ainsi :

« une action libre, sentie comme "fictive" et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur [*sic*] ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes [...] accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel. » (Huizinga 1951, 35)

Thomas (non-daté), « Neil Young > Biography », in www.allmusic.com [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:yghe4j470wa4~T1>>, consulté le 11 novembre 2006 [ajout suggéré dans les commentaires du jury].

Autrement dit, le jeu est à la fois extraordinaire et sérieux. En outre, il ajoute que les civilisations humaines ont constamment eu un penchant vers les compétitions, et que celles-ci sont invariablement ludiques (Huizinga 1951). Ainsi, les compétitions d'*air guitar* ne réinventent rien ; elles s'inscrivent dans une tradition compétitive et ludique très présente depuis des lustres.

Le jeu dans les compétitions d'*air guitar* se manifeste de multiples manières ; le double discours permet ces différentes occurrences. Serait-il possible d'affirmer que les compétitions se jouent (et jouent) sur plusieurs terrains ? Il y aurait notamment, les genres musicaux, les nationalismes, la dominance blanche, etc. En fait, le côté comique permet un jeu avec des éléments d'exagération, des caricatures de toutes sortes, alors que le côté sérieux alloue une vitrine légitime à ce jeu et à ce qu'il met en évidence ; en d'autres mots, il est possible de jouer sur et avec des caricatures, mais dans un cadre où une certaine visibilité – grandissante – est assurée. Le terrain qui m'intéresse tout particulièrement dans ce mémoire est celui du genre (*gender*), non seulement car le double discours s'y joue de façon particulièrement saillante, mais aussi parce que la guitare électrique, sise au cœur de cette pratique, a un côté « *gendered* » difficilement contestable, comme nous allons le constater.

1.1.3 Le genre dans les compétitions d'*air guitar* : problèmes

En effet, nous avons vu précédemment, lors de l'énumération d'exemples d'*air guitaristes* en prestation, que ceux/celles-ci n'hésitent pas à exagérer ou caricaturer certains éléments (pour rafraîchir la mémoire, j'y nommais l'*air guitariste* déguisée en homme et l'*air guitariste* avec une chaussette au niveau des parties génitales). Nous avons vu aussi qu'il y a habituellement moins de femmes inscrites aux compétitions d'*air guitar* que d'hommes. Déjà, il semble que les enjeux liés au genre soient particulièrement prégnants lors des compétitions d'*air guitar*. L'importance centrale de la guitare électrique à ces concours (même si elle est absente physiquement) ajoute un autre niveau de problèmes entre le genre et les compétitions d'*air guitar*.

Cet instrument, emblème de la culture rock, est habituellement associé à un type de masculinité (McSwain 1995). Pour certains/nes, il s'agit même d'un signifiant de cette masculinité : « its [the electric guitar's] central role in rock music and culture is as a signifier of masculine power and implied sexual prowess » (Strohm 2004, 183). Toujours dans le contexte de la culture rock, cette association implicite à une sexualité masculine semble inscrite dans l'instrument même : « [i]n several genres of rock, especially heavy metal and hard rock, the way of holding and moving the guitar was closely connected to its phallic symbolism » (Millard et McSwain 2004, 158). La guitare électrique a même souvent été comparée à un « technophallus » ; autrement dit, certains musiciens rock en joueraient comme s'il s'agissait d'une extension de leur pénis (Waksman 1999).

À cette association à la masculinité s'ajoutent des liens complexes, troubles et controversés entre la guitare électrique et les femmes. Tout d'abord, la guitare est souvent comparée à une belle femme (McSwain 1995). Certains guitaristes-hommes n'hésitent d'ailleurs pas à faire une comparaison sans équivoque entre leur instrument et les femmes (Millard et McSwain 2004). Par exemple, « [a]sked about what guitars he uses, Kenny Wayne Shepherd¹⁸ put his 1961 sunburst Stratocaster¹⁹ at the top of the list : "That's my woman." » (Millard et McSwain 2004, 145). Par ailleurs, dans un univers musical professionnel composé majoritairement d'hommes, les femmes jouant de la guitare électrique sont souvent discréditées et pas tellement prises au sérieux : « the most general problem [for female guitarists] is simply not being taken seriously. [...] Female guitarists are expected to be sexy and incompetent » (Bayton 1997, 47). Cependant, il est à noter qu'il existe des femmes guitaristes virtuoses et reconnues comme telles, comme Bonnie Raitt²⁰, et qu'elles

¹⁸ Kenny Wayne Shepherd est un guitariste de répertoire blues-rock. Source : Huey, Steve et Richard Skelly (non-daté), « Kenny Wayne Shepherd > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&searchlink=KENNY|WAYNE|SHEPHERD&sql=11:srkvikp6bb79~T1>>, consulté le 21 août 2006.

¹⁹ La guitare électrique de marque Fender Stratocaster est particulièrement réputée, et elle compte parmi les modèles de guitare électrique les plus connus. Source : Collectif, « Fender Stratocaster » (dernière mise à jour le 30 août 2006), *article dans l'encyclopédie en ligne Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Fender_Stratocaster>, consulté le 31 août 2006.

²⁰ Ankeny, Jason (non-daté), « Bonnie Raitt > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&searchlink=BONNIE|RAITT&sql=11:se91z88ajyvo~T1>>, consulté le 31 août 2006.

sont d'autant plus remarquées qu'elles sont des femmes. En outre, le *heavy metal*, un répertoire musical fréquemment utilisé lors des prestations d'*air guitar* en compétition, met souvent de l'avant des rapports de genre conflictuels (Weinstein 2000 ; Walser 1993). Ces relations délicates, voire difficiles, entre la guitare électrique et les femmes sont d'origine culturelle et, selon Strohm, liées au rejet de valeurs traditionnellement féminines qui auraient accompagné l'émergence du rock :

« [w]ith the advent of rock the electric guitar has come to symbolize the rejection of [...] cultural values [such as] domesticity, monogamy, safety, and security. These values also happen to be culturally associated with femininity, so in a sense rock was a rejection of a traditionally feminine value system. » (Strohm 2004, 183-4)

En somme, les rapports entre guitare électrique et genre sont problématiques à bien des égards. Et les problèmes qu'ils posent et qui les traversent ne sont pas étrangers aux performances d'*air guitar* en compétition. Comment le genre informe-t-il et traverse-t-il les performances d'*air guitar* en compétition ? Au niveau du genre, que font ces performances ?

1.2 Genre, hégémonie et représentations

Ce mémoire de maîtrise s'inscrit dans le courant de recherche des études critiques de la culture (*cultural studies*). Certains des concepts développés au cours de ce mémoire ont été élaborés par des chercheurs très influents au sein de ce courant d'études (notamment Stuart Hall, Raymond Williams et Lawrence Grossberg). Mais au-delà, les questionnements entretenus dans ce mémoire participent de questionnements plus larges chers aux *cultural studies*. À cet effet, la problématique développée ici rejoint la conception de la culture comme espace de pouvoir, soit une conception typique des études culturelles.

« Implicit in the culture-as-power issue and the questions that arise from it is the idea that everyone participates, however unequally, in the cultural process of making meanings and fixing and shifting identities. » (Johnson *et al.* 2004, 10)

Les prestations d'*air guitar* en compétition produisent des significations au niveau des enjeux de genre ; elles y participent et les remettent en question de manières

diverses et particulières. Ceci est précisément ce que je souhaite investiguer plus profondément. Ainsi, trois concepts déterminants sont nécessaires à cette investigation : le genre, l'hégémonie et les représentations.

1.2.1 Genre

Le genre peut être pensé de manière essentialiste, nommément comme un attribut psychologique issu du sexe, qui est pour sa part un attribut biologique. À titre d'exemple, affirmer que les femmes sont « naturellement » plus sensibles que les hommes se situe dans cette ligne de pensée. Seulement,

« [t]he socio-cultural possibilities implied in being a man or a woman, and what is socially expected of each, vary enormously depending on place, period and personal situation. » (Järviluoma *et al.* 2003, 3)

En ce sens, le genre et le sexe sont des catégories sociales : « they are culturally constructed ways of describing and understanding human bodies and human relationships. » (Järviluoma *et al.* 2003, 3) Ainsi, le genre est une construction culturelle ; les possibilités et les significations qui lui sont attribuées à un moment donné et à un endroit donné ne sont jamais définitives, mais sont plutôt construites par une multitude d'acteurs sociaux.

Dans le même ordre d'idées, Van Zoonen explique que le genre est aussi une construction discursive :

« [g]ender can [...] be thought of as a particular discourse, that is, a set of overlapping and often contradictory *cultural descriptions and prescriptions* referring to sexual difference, which arises from and regulates particular economic, social, political, technological and other non-discursive contexts. » (Van Zoonen 1994, 33, italiques ajoutées)

Certains discours font ainsi de nous des « gendered subjects », qui informent les manières dont nous agissons dans la société. Nous rejoignons de cette manière l'approche privilégiée par Järviluoma *et al.*, en ce sens où les genres informent les possibilités socio-culturelles (Järviluoma *et al.* 2003, 3), voire les manières dont être un homme ou une femme sont « prescrites », en quelque sorte, par la culture et la

société dans lesquelles nous vivons. Comment est-ce possible ? Notamment à travers les stéréotypes relatifs aux genres.

Des stéréotypes sont formés par rapport à plusieurs éléments constituant les identités, comme le genre, mais aussi l'âge, la classe sociale, la sexualité, la race et même le statut conjugal. Ces stéréotypes participent, notamment, de représentations (et vice-versa). Stuart Hall décrit qu'une des manières dont les différences raciales sont représentées passe par les stéréotypes. Ici, « 'stereotyped' means 'reduced to a few essentials, fixed in Nature by a few, simplified characteristics' » (Hall 1997, 249). À cet effet, stéréotyper est une pratique non exclusive aux races, et effective également pour le genre. Les stéréotypes de genre sont des construits culturels participant de discours sociaux. Ils sont composés de caractéristiques, partagées socialement, fortement associées à certains discours sur les féminités et les masculinités, et distinguant les hommes des femmes (Lips 1993). Comme le suggère Hall, les stéréotypes contribuent à essentialiser les soi-disant « natures » des hommes et des femmes. De cette manière, les stéréotypes fonctionnent, ils confèrent du sens :

« [t]he labeling of an individual as female or male has a powerful impact on others' perceptions of and reactions to that individual. Stereotypically, we expect different behaviors, personal qualities, and physical appearance from women and men. » (Lips 1993, 35)

D'apparence simple, les stéréotypes de genre sont pourtant complexes ; ils jouent sur plusieurs tableaux et condensent nombre d'attentes en fonction desquelles s'organisent nos comportements : « gender stereotypes are multifaceted, encompassing a variety of expectations about how people will look, act, think, and feel. » (Lips 1993, 7) Aussi, les stéréotypes de genre se conjuguent régulièrement à d'autres familles de stéréotypes, comme les stéréotypes de classe ou de race (Lips 1993). Également, les stéréotypes n'ont pas de frontières claires et sont constamment « retravaillés » ou reformés. En bref, Lips résume bien une particularité des stéréotypes : « these constructs [stereotypes] are somewhat specific to time and place; they are continually being reworked, and their boundaries renegotiated. » (Lips 1993, 4). Surtout, il est important de spécifier que tout ce qui

relève du genre n'est pas que stéréotype. En ce sens, les stéréotypes forment une partie de l'éventail des discours sociaux sur le genre. En somme, les stéréotypes sont des constructions culturelles qui fonctionnent un peu comme des conceptions hégémoniques ; autrement dit, ils sont reproductibles et contestables, négociables mais consensuels.

1.2.2 Hégémonie

Pour expliquer comment fonctionne le genre dans notre société – et dans les compétitions d'*air guitar* –, nous utiliserons le concept d'hégémonie, dans la foulée de travaux inspirés par Antonio Gramsci. L'hégémonie est un processus complexe de négociation mettant aux prises un « bloc » dominant et d'autres groupes subordonnés pour la formation de consensus, par rapport à des idées, des représentations, des événements, des phénomènes, bref, tout ce en quoi consiste une culture. De manière plus élaborée,

« "[h]egemony" is a term which Gramsci uses in at least two ways: to mean domination or rule and to mean the process of consensus-formation through which rule is achieved by certain groups over others in society. Consensus is always a matter of degree, process, and "struggle": politics cannot be understood as a straightforward matter of a ruling class seizing power and then imposing its point of view or ideology on the classes it rules. Power in complex societies is always negotiated and shifting, and it is always relative to the class, group, and status positions of those who share it differentially, unequally. » (Brantlinger 1990, 98)

Autrement dit, la formation de consensus, par lequel le pouvoir s'exerce, est un compromis entre ce « bloc » dominant et les groupes subordonnés ; les intérêts de ces derniers doivent être reconnus par le premier. L'hégémonie est un processus complexe qui ne s'explique pas par une simple coercition. Les consensus se forment en laissant plusieurs voix s'exprimer, celles du « bloc » dominant et celles de groupes subordonnés.

« [H]egemony always carries within it the seeds of resistance and rebellion. It is at once, so to speak, hegemonic and counter-hegemonic, the balance at any given moment of history depending on

the *relative* domination and subordination of the groups or classes within a society. » (Brantlinger 1990, 97, italiques originales).

Si la contestation est toujours supposée, comment ces consensus peuvent-ils continuer à prévaloir ? En fait, les groupes subordonnés sont « inclus » dans le pouvoir exercé par le « bloc » dominant. Autrement dit, non seulement ces premiers adhèrent aux conceptions hégémoniques du second, elles sont également éprouvées et vécues par les groupes subordonnés comme si elles étaient les leurs, et non celles du « bloc » dominant. À cet effet,

« subordinate groups and classes appear to actively support and subscribe to values, ideals, objectives, cultural and political meanings, which bind them to, and 'incorporate' them into, the prevailing structures of power. [...] [T]he interests of one powerful section of society have been 'universalized' as the interests of the society as a whole. » (Storey 2001, 103-4)

Ainsi, les consensus formés par le processus hégémonique constituent une sorte de domination. En fait, cette « domination du consensus » est assurée par le *leadership* culturel exercé par le « bloc » dominant. Stuart Hall explique :

« [h]egemony implied that the dominance of certain formations was secured, not by ideological compulsion, but by cultural leadership. It circumscribed all those processes by means of which a dominant class alliance or ruling bloc [...] extends and expands its mastery over society in such a way that it can transform and re-fashion its ways of life, [...] its very form and level of culture and civilisation in a direction which, while not directly paying immediate profits to the narrow interests of any particular class, favours the development and expansion of the dominant social and productive system of life as a whole. » (Hall, dans Turner 1990, 207).

Autrement dit, malgré le fait que des voix discordantes se fassent entendre, et qu'une contestation soit exercée à travers des conceptions contre-hégémoniques, le « bloc » dominant en arrive tout de même à sécuriser ses propositions hégémoniques, consensuelles et dominantes, auprès des groupes subordonnés.

Le concept d'hégémonie est fort utile pour comprendre comment le genre comme construction culturelle et discursive fonctionne. En effet, le concept d'hégémonie permet d'expliquer comment certaines conceptions du genre arrivent à devenir

consensuelles et à se maintenir comme dominantes dans une société donnée. Ainsi, nous allons maintenant considérer le genre comme fait de constructions hégémoniques : le genre est un construit socio-culturel, qui ne compte pas des caractéristiques essentielles et nécessaires. Le genre est plutôt un ensemble de caractéristiques associées, « articulées »²¹ pour reprendre Hall, ensemble. Les stéréotypes participent à la naturalisation des représentations hégémoniques relatives au genre, quoiqu'ils restent le produit de négociations incessantes entre le « bloc » dominant et des groupes subordonnés. Concernant les concours d'*air guitar*, cette négociation s'incarne beaucoup dans l'aspect compétitif.

Nous avons vu précédemment comment les compétitions d'*air guitar* se déroulent, les caractéristiques des deux discours contradictoires les entourant, ainsi que certaines caractéristiques propres à l'aspect compétitif. Les compétitions sont courantes dans le monde musical : alors que certaines sont très populaires (*Star Académie*, *American Idol*, etc.), d'autres sont moins connues (tel un concours spontané de *break-dancing* sur une rue). Selon Gunderson, les compétitions musicales se caractérisent par les tensions entre la tradition et l'innovation :

« [musical] competitions and their standardized practices [...] can either encourage creativity and stylistic sophistication, or legislate stagnant uniformity under the guise of officially sanctioned "tradition" » (Gunderson 2003, 8).

Comment les tensions entre la tradition et l'innovation se déploient-elles au sein des concours d'*air guitar* (qui comptent parmi les compétitions musicales) ? Le double discours et le jeu des compétitions d'*air guitar* comptent-ils pour la négociation de ces tensions ? La tradition et l'innovation peuvent-elles s'apparenter respectivement aux conceptions hégémoniques et contre-hégémoniques ? La tradition s'incarne-t-elle par une reproduction des consensus, et l'innovation, par une contestation de ceux-ci ? Une des manières de saisir ces tensions entre tradition et innovation, voire entre hégémonie et contre-hégémonie, est de regarder plus spécifiquement les représentations dans les performances d'*air guitar* en compétition.

²¹ « An articulation is [...] the form of the connection that *can* make a unity of two different elements, under certain conditions. It is a linkage which is not necessary, determined, absolute and essential for all time. » (Hall 1996, 141, italiques originales)

1.2.3 Représentations

Une représentation est tout ce qui décrit ou symbolise une autre chose ; c'est un tenant-lieu (Hall 1997). En fait, les représentations jouent un rôle important pour la compréhension du « monde » :

« [r]epresentation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to *refer to* either the 'real' world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events. » (Hall 1997, 17, italiques originales)

Selon Hall, auquel j'emprunterai l'approche, cette production de sens passe par deux systèmes de représentation (Hall 1997). Le premier consiste en des « cartes conceptuelles » (*conceptual maps*) faites de représentations mentales. Plusieurs relations complexes sont tissées entre les concepts formant ces cartes. Également, elles se ressemblent d'individu en individu faisant partie d'une même culture (Hall 1997). Afin de partager nos cartes conceptuelles, il faut un langage fait de signes. Il s'agit du deuxième système de représentation :

« [o]ur shared conceptual map must be translated into a common language, so that we can correlate our concepts and ideas with certain written words, spoken sounds or visual images. The general term we use for words, sounds or images which carry meaning is *signs*. » (Hall 1997, 18, italiques originales)

Ainsi, les signes donnent forme aux concepts constitutifs des cartes conceptuelles. Ces deux systèmes de représentation sont nécessaires afin que le processus de production de sens soit accompli. Malgré tout, il se peut que ce processus soit compliqué par les signes mêmes.

En effet, les signes doivent être interprétés, mais cette interprétation n'est pas toujours claire et sans problèmes. Les significations des signes – et donc, des représentations – sont arbitraires (Hall 1997). « The meaning is *not* in the object or person or thing, nor is it *in* the word. It is we who fix the meaning so firmly that, after a while, it comes to seem natural and inevitable. » (Hall 1997, 21, italiques originales) En fait, un code fixe les significations des représentations. En ce sens, la signification d'une représentation n'est jamais définitive et déterminée à jamais ; elle

peut éventuellement changer : « meaning depends on *the relation between* a sign and a concept which is fixed by a code. Meaning [...] is 'relational'. » (Hall 1997, 27, italiques originales). Cependant, ce code est tout de même assez stable ; c'est ce qui permet la compréhension des diverses communications entre les acteurs sociaux peuplant une même culture (Hall 1997). En bref,

« [i]t is social actors who use the conceptual systems of their culture and the linguistic and other representational systems to construct meaning, to make the world meaningful and to communicate about that world meaningfully to others. » (Hall 1997, 25)

Cette approche constructionniste se démarque des approches mimétique et intentionnelle. Pour la première, « meaning is thought to lie in the object, person, idea or event in the real world, and language functions like a mirror, to *reflect* the true meaning as it already exists in the world » (Hall 1997, 24, italiques originales), et pour la seconde, le sens d'une représentation réside dans l'intention de l'auteur/e (Hall 1997). Ces deux approches ne tiennent pas compte de l'aspect social, consensuel, construit et culturel des représentations. Pour l'approche constructionniste, le sens ne provient pas des choses elles-mêmes, ni d'individus particuliers ; le sens des représentations est construit par les acteurs sociaux.

Les représentations relatives au genre sont omniprésentes ; que ce soit à la télévision, dans des magazines, dans des œuvres littéraires canonisées, ainsi que dans des compétitions d'*air guitar*. En effet, les représentations relatives au genre les peuplent, et ce de manières diverses et particulières. Nous avons déjà précisé que nous considérons le genre comme un ensemble de consensus reproductibles ou contestables. Donc, il y aurait des représentations hégémoniques relatives au genre dans les performances d'*air guitar* en compétition. Comment ces représentations s'articulent-elles ? Qu'est-ce qui participe de leur élaboration ? Comment sont-elles reproduites ou contestées ?

1.3 Air guitar et culture rock : performances intertextuelles

1.3.1 L'air guitar comme performance

Une manière de considérer les prestations d'*air guitar* s'inspire de la philosophie linguistique de John L. Austin. Ce dernier a élaboré une théorie du langage où le pragmatisme prime. Certaines élocutions, comme « Je vous baptise », accomplissent des actions. Austin les appelle des « performatifs » : « [l]e terme "performatif" [...] dérive [...] du verbe [anglais] *perform* [...] : il indique que *produire l'énonciation est exécuter une action* » (Austin 1970, 41-2, italiques ajoutées). En élargissant la théorie d'Austin, il est possible d'affirmer que les actions des *air guitaristes* en prestation accomplissent des choses ; leurs prestations sont performatives.

En s'inspirant notamment d'Austin, Judith Butler a élaboré une influente théorie prenant assise sur la performativité du genre. Tout en reconnaissant qu'il s'agit là d'une simplification outrancière d'une théorie beaucoup plus élaborée et complexe, selon Butler, le genre est performé, au sens où il est constamment « fabriqué » par chacun de nous ; il est exprimé par les actions que nous posons, et non « par nature ». Nous retournons ainsi à la conception de genre comme construction sociale. Comme l'expliquent Järviluoma *et al.*, Butler « argues [...] that gender identity is constituted by the repetition of performative expressions » (Järviluoma *et al.* 2003, 14). En d'autres mots, « [g]ender is what you *do* » (Gauntlett 2002, 139, italiques originales). En ce sens, les performances d'*air guitar* en compétition accomplissent des actions au niveau du genre. C'est précisément cela que je propose d'analyser. Par ailleurs, les performances d'*air guitar* s'inscrivent dans un ensemble plus large d'actions déjà connues et pratiquées.

Au tout début de ce chapitre, nous avons vu comment les compétitions d'*air guitar* se déroulent. J'ai alors mentionné que les prestations semblent fréquemment pratiquées. En ce sens, les prestations des *air guitaristes* en compétition sont des performances, dans la mesure où « [p]erformances [...] are made of "twice-behaved behaviors," "restored behaviors," performed actions that people train to do, that they practice and rehearse. » (Schechner 2002, 22) Mais non seulement les *air*

guitaristes préparent leur performance à l'avance, ils/elles font également appel à des comportements, des clins d'oeil, propres à la culture rock et qui sont déjà connus. En fait, les performances d'*air guitar* convoquent plusieurs éléments constitutifs de la culture rock et de son histoire, et plus particulièrement des éléments spécifiques aux guitaristes électriques, à travers le choix de chansons, les solos, les styles de jeu, et même parfois les costumes.

1.3.2 L'*air guitar* et la culture rock

Qu'est-ce que cette culture rock ? En introduisant le concept de culture, nous posons un des concepts les plus complexes des sciences sociales. Essayons d'en donner un mince aperçu qui nous permettra de mieux comprendre ce qu'est la culture rock. Tout d'abord, pour Raymond Williams, il est généralement admis qu'il existe trois conceptions courantes de la culture :

« There is, first, the 'ideal', in which culture is a state or process of human perfection, in terms of certain absolute or universal values. [...] Then, second, there is the 'documentary', in which culture is the body of intellectual and imaginative work, in which, in a detailed way, human thought and experience are variously recorded. [...] Finally, third, there is a 'social' definition of culture, in which culture is a description of a particular way of life, which expresses certain meanings and values not only in art and learning but also in institutions and ordinary behaviour. » (Williams 1961, 41)

Quoique ces trois conceptions aient le plus souvent été l'objet d'études et d'analyses séparées, selon Williams il faut absolument les réunir. Il exprime ainsi la résultante de ces trois conceptions : « I would then define the theory of culture as the study of relationships between elements in a whole way of life. » (Williams 1961, 46) L'étude des relations entre les éléments d'un mode de vie permet de comprendre ce qui est partagé au sein de certains groupes. John Storey résume ainsi l'étude de la culture selon Williams :

« the purpose of cultural analysis is always to understand what a culture is expressing; 'the actual experience through which a culture was lived'; the 'important common element'; 'a particular community of experience'. [Williams 1998 [1961], 52] In short, to reconstitute what Williams calls 'the structure of feeling' [Williams 1998 [1961], 52]. By

structure of feeling, he means the shared values of a particular group, class or society. » (Storey 2001, 45)

La culture rock partagerait-elle des valeurs ? Compterait-elle parmi les *structures of feeling* ? Comment ce « système de perception et de sensibilité » (Mattelart et Neveu 2003, 23) rock s'articulerait-il dans nos vies ? Comment fait-il du sens vis-à-vis des compétitions d'*air guitar* ?

Selon Simon Frith, la culture rock articule en effet certaines valeurs. Il mentionne que la culture rock « carries intimations of sincerity, authenticity, art – noncommercial concerns. » (Frith 1983, 11). Sommairement, dans la culture rock, certaines associations sont faites : l'authenticité va de pair avec la création et l'intégrité ; à l'opposé, le commerce et l'industrie musicale sont associés à la fausseté et à la banalité. Ces préceptes généraux de la culture rock sont utiles à savoir, car, comme nous allons le constater, ils sont souvent pris pour acquis et naturalisés.

Mais avant d'aller plus loin, quelques remarques sur les genres musicaux s'imposent. Par association, il serait facile de confondre la culture rock et le genre musical rock. Or, ces deux notions entretiennent des liens, mais sont différentes. La culture rock n'est pas qu'affaire de genres musicaux ; elle concerne un ensemble de valeurs qui seraient partagées, d'institutions et de pratiques qui contribuent à reproduire et légitimer ces valeurs. Le genre musical rock (comme tous les genres musicaux) fonctionne par codes génériques ; autrement dit, il n'y a pas de caractéristiques immanentes, essentielles et déterminées à l'avance dans la musique rock (Frith 1996). Les codes génériques renvoient à de multiples attributs qui ne concernent pas que des éléments strictement musicaux. Pris globalement, ils sont effectifs et ils produisent du sens (Frith 1996). Ce sens est construit par une multitude d'acteurs sociaux, qui composent la formation rock (nous allons revenir sur ce concept plus loin). Parmi ces acteurs sociaux, quel(s) rôle(s) les compétitions d'*air guitar* jouent-elles ? Quel(s) rôle(s) d'autres acteurs sociaux jouent-ils dans les compétitions d'*air guitar* ?

Il est intéressant de remarquer que plusieurs *air guitaristes*, lorsqu'ils/elles commentent la pratique de l'*air guitar*, et les compétitions d'*air guitar* en particulier, mentionnent souvent leur appartenance et leur participation à une culture rock. Par exemple, Dan Crane, *air guitariste* américain aussi connu sous le nom de Björn Turoque, explique :

« [u]p on stage you only have 60 seconds [...] and in those 60 seconds you must take everything you know about rock'n'roll²², boil it down to its essence, drink it and then spit it over the crowd like blood from the mouth of Alice Cooper »²³.

Interrogée au sujet de ce qu'elle retient de la compétition parisienne de 2003, la gagnante Joëlle Tempest dit qu'elle se souviendra de « [l'] esprit festif et rock'n roll »²⁴ de cette soirée, « le même esprit [...] que reflète la musique ACDC [*sic*] par exemple »²⁵. Considérant l'attitude à avoir sur scène, Dan Crane assure : « [a]ir guitar is not about pretending to be a rock star. You must *be* that rock star. »²⁶ Dans le même ordre d'idées, Marie-Pierre Bonniol, alias Rita Cadillac, la coordinatrice d'Air Guitar France, dit en entrevue qu'il faut « avoir l'attitude rock »²⁷ et « avoir l'énergie [d'une rock star] »²⁸ pour être un/e bon/nne *air guitariste*. Finalement, l'*air guitariste* français BGR (nom de scène) résume : « l'idée [de ma prestation d'*air guitar* en compétition], c'était de faire un petit peu tous les clichés du rock »²⁹. De quelque manière, cette convocation de termes relatifs à la culture rock semble « naturelle » lorsqu'il est question d'*air guitar* : il est possible de poser l'hypothèse

²² « Rock'n'roll » et « rock » sont deux termes qui ont fait coulé beaucoup d'encre. Dans le cadre de ce mémoire, je privilégierai le terme « rock » que je tiens comme plus englobant que « rock'n'roll ».

²³ Crane, Dan (2005), « Play That Funky... Oh, Never Mind », *New York Times*, 10 juillet, section 9, p. 1 et 6.

²⁴ AIR GUITAR France – interview Joëlle Tempest (avril 2004), *site d'Air guitar France*, <<http://airguitarfrance.free.fr/pages/portraits2.html>>, consulté le 12 mars 2006.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Crane, Dan (2005), « Play That Funky... Oh, Never Mind », *New York Times*, 10 juillet, section 9, p. 6, italiques originales.

²⁷ Reportage audio, Le Mouv', 1 juillet 2004, récupéré sur AIR GUITAR France – Presse, <<http://airguitarfrance.free.fr/pages/presse.html>>, le 12 mars 2006.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Reportage Audio, France Inter (TamTam), 22 juin 2004, récupéré sur AIR GUITAR France – Presse, <<http://airguitarfrance.free.fr/pages/presse.html>>, le 12 mars 2006.

que les compétitions d'*air guitar* s'inscrivent dans la culture rock, et participent activement à celle-ci³⁰.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que, lors d'entrevues, les *air guitaristes* n'expliquent pas ce qu'ils/elles entendent par « faire tous les clichés du rock », par « avoir l'attitude d'une rock star », ou par « l'esprit festif et rock'n roll » (ou s'ils/elles l'expliquent, ce n'est pas retenu pour le montage final de l'entrevue). D'une certaine manière, cette culture rock convoquée via les propos des *air guitaristes* est entendue et comprise. Il n'y a nul besoin de l'expliquer ; elle a été (et continue à être) naturalisée. Ainsi, il y a lieu de croire que la culture rock est non seulement connue et partagée par ses *fans*, mais aussi par une très grande partie de la population en général, qu'elle le souhaite ou non. Lawrence Grossberg exprime ainsi l'omniprésence de la culture rock et de la formation rock³¹ :

« rock culture is itself always articulated into relations that extend beyond even a broadly defined musical culture, into the even broader terrain of popular culture and media practices. [...] In this sense, one might speak of a "rock formation", which is as much a formation of television, film, advertising, comics, etc. It is this rock formation which in fact has colonized significant spaces within daily life of contemporary society. Its identity and power cannot be separated from people's relations to popular culture, from the fact that people "live in" popular culture. » (Grossberg 1992, 132)

Ainsi, le fait que nous vivions au sein d'une société dans laquelle le rock prend beaucoup de place permet une « common understanding of what is meant by "rock" » (Grossberg 1992, 131).

Toutefois, comme le soutient Grossberg (1992), le rock n'a pas d'essence. En ce sens, une certaine sélection s'est opérée (et continue à s'opérer) quant à la composition même de la culture rock : son histoire, ses canons, sa mythologie. C'est ce que Will Straw explique en évoquant la réflexivité grandissante de la culture rock :

³⁰ À cet effet, les références à deux grands noms de l'histoire du rock (Alice Cooper et AC/DC) ne sont pas innocentes.

³¹ « Formation rock » et « culture rock » ne renvoient pas exactement aux mêmes idées ; cependant, ces deux concepts ont des parentés, comme démontré dans la citation. Une formation est une « configuration of practices that form a particular structure of unity which transcends any

l'accent mis sur certains/es musiciens/nnes, sur certains mouvements, sur certaines valeurs (accent amplement construit par la critique rock, comme nous allons le constater) a fait que la culture rock est devenue consciente d'elle-même (Straw 1990 [1983]). Raymond Williams discute d'un phénomène apparenté sous le vocable de « tradition sélective » : « [a] selective process, of a quite drastic kind, is at once evident, and this is true of every field of activity. [...] [F]rom the whole body of activities, certain things are selected for value and emphasis. » (Williams 1961, 50) Au sein de la culture rock, tel que mentionné au début du paragraphe, certaines idées, certains phénomènes, certaines représentations ont été formés (et déformés) à travers cette tradition sélective, et deviennent, de quelque manière, hégémoniques. Ainsi, ces représentations hégémoniques – puisque ce sont les représentations qui nous intéressent ici – sont consensuelles, dominantes, et donc reviennent continuellement. Elles reviennent, notamment, au cours des performances d'*air guitar* en compétition. Comment tenir compte de cette récurrence ? Le concept d'intertextualité, qui prend en compte les relations entre divers textes, peut nous y aider.

1.3.3 Performances... intertextuelles !

L'intertextualité est considérée comme « the ensemble of any type of relation, explicit or not, that may link a text with others » (Lacasse 2000, 36). L'intertextualité peut être retracée via les intertextes, c'est-à-dire certaines traces « tangibles » présentes dans le texte. L'intertextualité est une notion qui a fait couler beaucoup d'encre, et plusieurs conceptions ont été développées (Piégay-Gros 1996 ; Bennett et Woollacott 1987 ; Rabeau 2002 ; Allen 2000). Pour ce mémoire, je me base principalement sur la conception qu'en a développé Gérard Genette. Suite à une présentation sommaire de ses concepts importants, un éclairage complémentaire sera apporté avec les conceptions de l'intertextualité de Michaël Riffaterre et de Tony Bennett et Janet Woollacott.

single group's relation to the practices. The configuration allows certain practices to exist and to have power within its boundaries. » (Grossberg 1992, 398)

1.3.3.1 *L'intertextualité : un système opératoire*

Tout d'abord, pour Gérard Genette, l'intertextualité est un type particulier de relation entre un minimum de deux textes : « je définis [l'intertextualité] [...] par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la *présence effective* d'un texte dans un autre » (Genette, dans Piégay-Gros 1996, 13-4, italiques ajoutées). Sa définition est plus restrictive que celle proposée par Lacasse, citée plus haut ; en effet, pour Genette, c'est la transtextualité qui « renvoie à tout ce qui dépasse un texte donné et l'ouvre sur l'ensemble de la littérature » (Piégay-Gros 1996, 13). L'intertextualité est ainsi seulement un des types de relation inclus dans la transtextualité. Il est à noter que la définition de l'intertextualité de Genette est restreinte, alors que celle à laquelle je fais référence est englobante ; ainsi, lorsque je mentionne le concept d'intertextualité, je renvoie davantage au concept de transtextualité de Genette, comme le font plusieurs théoriciens d'ailleurs (Lacasse 2000, 36).

Pour Genette, en plus de l'intertextualité, il existe quatre autres types de relation transtextuelle : l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité et l'hypertextualité, lesquelles seront introduites sous peu. Ainsi, toute une théorie de la transtextualité a été élaborée par Genette : il est possible de penser des processus particuliers – que nous allons survoler au cours des prochains paragraphes – comme la citation, la parodie ou encore le pastiche à l'aide des concepts développés par Genette (Piégay-Gros 1996). En outre, l'intertextualité et par ricochet la transtextualité selon Genette ne sont pas seulement des concepts applicables à la littérature. À titre d'exemple, Serge Lacasse en a constitué une théorie applicable aux enregistrements sonores (Lacasse 2000 ; Lacasse 2003). Voyons plus en détail comment la conception de la transtextualité élaborée par Genette comprend différentes facettes qui semblent pertinentes pour étudier les performances d'*air guitar* en compétition.

Nous avons déjà spécifié que la transtextualité pour Genette est tout ce qui englobe les relations entre divers textes. Genette dénombre cinq de ces relations. La première est l'intertextualité, qui est repérable notamment sous forme de citation, d'allusion ou de plagiat. La seconde est la paratextualité. Les paratextes sont les

« titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable), et parfois un commentaire, officiel ou officieux » (Genette dans Rabeau 2002, 71).

La métatextualité concerne des textes à propos, « au-dessus », d'autres textes, l'exemple typique étant un commentaire critique (Rabeau 2002). L'hypertextualité, pour sa part, met en place un nouveau texte (l'hypertexte) avec un ancien texte (l'hypotexte) « d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette dans Rabeau 2002, 72) ; cette relation de la transtextualité est des plus riches, et nous allons introduire certaines facettes en découlant dans les prochains paragraphes. La cinquième relation est l'architextualité, qui concerne « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier » (Genette dans Rabeau 2002, 70). Les deux types de relations privilégiés tout au long de ce mémoire sont l'intertextualité et l'hypertextualité, puisque les performances d'*air guitar* « empruntent » aux éléments constitutifs de la culture rock, et les transforment en passant.

D'emblée, la citation peut être considérée comme « le degré zéro de l'intertextualité [pris au sens large] » (Compagnon dans Piégay-Gros 1996, 46) : il s'agit d'une insertion *directe* d'un texte dans un autre.

« [Si s]on repérage va de soi [...] la plus grande attention doit être accordée à son identification et à son interprétation : le choix du texte cité, les limites de son découpage, les modalités de son montage, le sens que lui confère son insertion dans un contexte inédit... sont autant d'éléments essentiels à sa signification. » (Piégay-Gros 1996, 46)

L'allusion, pour sa part, est une convocation *indirecte* d'un texte dans un autre. « [L]'allusion consiste [...] à "faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas et dont ce rapport même réveille l'idée" [Fontanier 1977] » (Piégay-Gros 1996, 52). Les mêmes considérations citées plus haut concernant l'interprétation d'une citation s'appliquent à l'allusion, quoique son repérage soit

compliqué par son aspect évasif. D'ailleurs, nous allons revenir sur les difficultés que comporte le repérage d'intertextes plus loin.

Pour le moment, tournons-nous vers des processus propres à l'hypertextualité : la parodie, le travestissement burlesque et le pastiche. Le premier de ces processus, la parodie, « consiste en la transformation d'un texte dont elle modifie le sujet tout en conservant le style » (Piégay-Gros 1996, 57). Cette transformation peut être minimale : la parodie se manifeste souvent simplement par une citation. Ainsi, l'intertexte n'est pas transformé, mais son insertion dans un nouveau texte modifie la teneur non seulement de la citation, mais également celle du nouveau texte (Piégay-Gros 1996). À l'opposé, « le travestissement burlesque est fondé sur la réécriture dans un style bas d'une œuvre dont le sujet est, lui, conservé » (Piégay-Gros 1996, 57). Ainsi, le travestissement burlesque reprend des canons pour s'en moquer. Ceci permet la satire et le comique, mais cette forme « témoigne aussi d'un respect pour la hiérarchie des œuvres » (Piégay-Gros 1996, 64), puisque, indirectement, il s'agit d'une reconnaissance de l'aspect canonique des œuvres moquées. Le pastiche, quant à lui, n'implique pas une transformation d'un texte, mais bien une imitation du style d'un texte (Piégay-Gros 1996). Le pastiche peut concerner n'importe quel sujet, l'important est de reprendre les traits stylistiques d'un texte. « [I] peut aboutir, d'une part, à une analyse critique réfléchie, et, d'autre part, à la création. [...] [I] permet de caractériser [...] un personnage et de renforcer l'humour du texte. » (Piégay-Gros 1996, 71).

Puisque les performances d'*air guitar* en compétition sont intertextuelles, la citation, l'allusion, la parodie, le pastiche et le travestissement burlesque forment la base de l'analyse visant à comprendre comment les performances d'*air guitar* en compétition fonctionnent, et comment les représentations hégémoniques relatives au genre peuvent être reproduites ou contestées. Cela mentionné, un problème important émerge de la théorie de Genette : le problème du texte d'origine (l'hypotexte) manquant ou oublié. Comment interpréter l'hypertexte lorsque l'hypotexte n'existe plus ou n'est plus dans la mémoire du/de la lecteur/trice ? Michaël Riffaterre propose une piste.

1.3.3.2 *La compétence du/de la lecteur/trice et l'organisation sociale des textes*

En plus du problème du texte d'origine perdu ou oublié, il est pertinent de se demander où se situe le/la lecteur/trice dans l'intertextualité. Selon Michaël Riffaterre, expliqué par Piégay-Gros,

« l'intertexte est avant tout un effet de lecture [...] : il [...] appartient au lecteur [*sic*] de reconnaître et d'identifier l'intertexte, mais sa compétence et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence. Est donc intertextuelle toute trace que je perçois comme telle, qu'il s'agisse d'une citation explicite ou d'une vague réminiscence. Il n'est pas nécessaire de prouver l'objectivité de cette intersection que je perçois. » (Piégay-Gros 1996, 15-6)

Dans cette perspective, l'intertextualité est une relation qui se construit entre le/la lecteur/trice et le texte. Riffaterre explique la compétence du/de la lecteur/trice ainsi :

« [j]e crois que le lecteur [*sic*] est toujours capable de trouver l'intertexte. Mais il n'a pas en général les moyens de le localiser avec précision. Il se rappelle tel passage complémentaire de ce qu'il est en train de lire, mais trop vaguement pour le nommer ; ou bien il ne perçoit l'intertexte que sous sa forme potentielle, dans la prégnance du sociolecte » (Riffaterre dans Rabeau 2002, 165)

Ainsi, le problème du texte d'origine perdu ou oublié est pratiquement évacué ; ce qui importe est moins la précision de la localisation d'un intertexte et son texte d'origine, que la mémoire, voire le sentiment, qu'un intertexte se « cache » dans un texte. Cette mémoire se perçoit grâce au sociolecte, ou encore le « socially normative discourse » (Allen 2000, 119). Concernant plus spécifiquement les performances d'*air guitar*, nous avons vu précédemment comment elles participent de la culture rock. Il serait même possible de dire qu'il y aurait un « sociolecte de la culture rock », à partir duquel les mémoires et les compétences des lecteurs/trices des performances d'*air guitar* en compétition émergeraient. Cette notion de sociolecte, comprenant l'idée de « discours social », renvoie à une conception où « l'organisation » entre les textes serait à considérer.

Tony Bennett et Janet Woollacott conçoivent précisément l'inter-textualité³² comme étant « the social organisation of the relations between texts within specific conditions of reading [...] [or, in other words] the ways in which the relations between texts are socially organised within the objective disposition of a reading formation » (Bennett et Woollacott 1987, 45 et 86). Cette définition est différente de celles rencontrées précédemment, en ce sens qu'elle fait référence à la conjoncture sociale qui relie les textes. En fait, l'inter-textualité telle qu'envisagée dans cette perspective met l'accent sur la formation de lecture. Celle-ci oriente et organise les manières dont sont lus et compris différents textes. La formation de lecture permet de comprendre comment les textes s'informent et se traversent entre eux, et quelles sont les conditions qui orientent la lecture de ceux-ci. Cette perspective peut être utile pour réfléchir davantage au(x) rôle(s) que joue la culture rock et la formation rock, qui orientent la lecture et la production de sens des performances d'*air guitar* en compétition. Nous allons voir au prochain chapitre comment la critique rock, en particulier, participe des textes orientant la lecture de ces performances, et ce, de manière déterminante pour la production de sens.

~ ~ ~

Récapitulons brièvement. Il existe dans plusieurs pays des compétitions d'*air guitar*. Au cours de ces compétitions à l'aspect ludique fort important, deux discours contradictoires s'articulent ; l'un est sérieux et l'autre, amusant. Un des terrains sur lequel se joue ce double discours ne serait-il pas le genre ? Il semble en effet que plusieurs prestations d'*air guitar* troublent les conceptions du genre. Comment les représentations hégémoniques de genre sont-elles articulées dans les performances d'*air guitar* en compétition ? Quel(s) rôle(s) tient la culture rock, dans laquelle les compétitions d'*air guitar* s'inscrivent ? Quels processus d'intertextualité sont à l'œuvre dans ces performances ? Comment les nouvelles significations émergent de l'articulation spécifique d'une performance d'*air guitar* particulière ponctuée de divers intertextes ? En bref, au cours de ce présent mémoire de maîtrise, je propose

³² Le trait d'union n'est pas une faute d'orthographe ; Bennett et Woollacott l'ont ajouté pour différencier leur concept de celui d'intertextualité élaboré par Kristeva, qui, à l'instar de Genette, se résume à des rapports au sein d'un même texte.

d'étudier particulièrement les représentations hégémoniques de genre articulées dans les performances en compétition d'*air guitar*, participant à la culture rock.

2 Chapitre 2 : Méthodologie

2.1 Orientations méthodologiques

Afin de répondre à mes questions, j'ai mené une recherche qualitative. La recherche qualitative, utilisée dans plusieurs domaines et courants de recherche en sciences humaines et sociales, se caractérise notamment par une insistance sur la réalité comme construction sociale, un accent sur les différents processus peuplant cette dite réalité, et une volonté d'interpréter différents phénomènes, d'en trouver les significations (« *making sense* ») (Denzin et Lincoln 1994). Pour ce faire, la recherche qualitative n'hésite pas à favoriser la combinaison de différentes méthodes dans le but de développer la meilleure compréhension possible des objets à l'étude : « qualitative researchers deploy a wide range of interconnected methods, hoping always to get a better fix on the subject matter at hand. » (Denzin et Lincoln 1994, 2) Il est également important de noter que le choix de ces méthodes ne se fait pas *a priori* :

« [t]he "choice of research practices depends upon the questions that are asked, and the questions depend on their context" (Nelson et al., 1992, p. 12), what is available in the context, and what the researcher can do in that setting. » (Denzin et Lincoln 1994, 2)

En effet, les questions à l'origine de ce mémoire et les contextes particuliers dans lesquels s'inscrit son objet ont grandement informé mes choix méthodologiques. Au plan du questionnement, tel que vu dans la problématique, je souhaite rendre compte de la production de sens des performances d'*air guitar* en compétition ; je veux savoir ce qu'elles *signifient* spécifiquement au niveau des enjeux de genre. En outre, je considère que ces performances participent de processus hégémoniques ; autrement dit, elles ne sont pas « hors-tout », mais s'inscrivent plutôt dans des processus que je souhaite investiguer plus profondément. Au plan du contexte, les prestations d'*air guitar* se situent dans un contexte de compétition, ce qui, comme nous l'avons vu, traverse plusieurs aspects de ces prestations ; ensuite, ces compétitions s'inscrivent dans un contexte de culture rock, qui fait l'objet de discours journalistiques spécifiques, notamment ceux de la critique rock. Par les différentes méthodes déployées, ces contextes seront réunis ou, à tout le moins, pris en compte dans leur simultanéité.

La recherche qualitative met l'accent sur la position du/de la chercheur/re, notamment puisque ces derniers/ières se situent *dans* le monde qui est analysé (Denzin et Lincoln 1994). Également, les connaissances produites par la recherche qualitative sont toujours situées et relatives aux cadres particuliers (sociaux, mais aussi épistémologiques) qui l'informent. Ma position en tant que chercheuse a notamment été influencée par mes propres connaissances des répertoires, pièces et artistes rock mobilisés par la pratique de l'*air guitar*, lesquels ont été acquis non seulement en tant que fan de musique rock mais aussi en tant qu'ancienne disquaire. Or, ces connaissances ont été grandement formées par la lecture de nombreux magazines et journaux formant des discours critiques rock, et c'est aussi sur eux que je m'appuierai pour l'analyse des performances d'*air guitar*.

Pour tenter de comprendre les représentations relatives au genre articulées dans les performances d'*air guitar* des championnats mondiaux, je compte déployer deux stratégies d'analyse, soit une analyse de contenu et une lecture rapprochée, avec un accent mis sur cette dernière. Ces deux méthodes d'analyse sont différentes, mais complémentaires vis-à-vis de mon objet de recherche ; nous allons voir comment au cours des prochaines sections de ce chapitre.

2.2 *Stratégies d'analyse*

S'inscrivant dans la tradition de la recherche qualitative, deux stratégies d'analyse inspirées de deux méthodes de recherche distinctes ont été utilisées en complémentarité dans ce mémoire. Le cœur de l'analyse est consacré à la lecture rapprochée de deux performances d'*air guitar* en compétition. Mais pour comprendre comment ces deux prestations s'apparentent et diffèrent d'autres prestations du même type et, par le fait même, pour me familiariser avec la mosaïque des prestations d'*air guitar*, j'ai procédé d'abord à une analyse de contenu.

2.2.1 **Analyse de contenu et panorama**

D'emblée, l'analyse de contenu est une méthode utilisée dans plus d'une discipline, mais elle est d'un intérêt particulier dans le champ des communications :

« [o]n peut définir l'analyse [de contenu] comme une méthodologie [...] qui consiste à simplifier, expliciter, systématiser, [...] et par conséquent décrire et interpréter, une ou un ensemble de communications. » (Bardin 2003, 245)

Ainsi, l'analyse de contenu aide à mieux comprendre une ou des « communications », selon le mot de l'auteure, c'est-à-dire « tout ce qui est traces de la communication humaine » (Bardin 2003, 243) – en l'occurrence, des prestations d'*air guitar* sous forme vidéo. J'ai eu recours à ce type de méthode afin d'effectuer la description systématique du contenu manifeste des prestations sur des enregistrements vidéo. Cette description suppose un travail de codage (décrit en détail plus loin) qui consiste à transformer les observations du contenu des prestations d'*air guitar* en catégories, soit des repères. C'est sur la base de ce codage que j'ai tenté de repérer d'éventuels « patterns » réguliers, voire cerner des aspects communs, des traits distinctifs des prestations, et le cas échéant, les grandes tendances qui s'en démarquent – ou, du moins, les grandes tendances des prestations qui sont offertes en format vidéo. Par ailleurs, ce repérage a été nourri par « un travail d'interprétation contrôlée, dite *inférence* » (Bardin 2003, 244, italiques originales) où « l'analyste de contenu [...] recherche et accumule des traces informatives qu'il [*sic*] croise entre elles » (Bardin 2003, 246). C'est en effectuant ce type de croisement que j'ai pu dégager des grandes tendances de manière effective, et par le fait même rendre compte des prestations d'*air guitar* en compétition. Regardons plus en détail la démarche d'analyse.

Un seul site Web renferme des enregistrements vidéo de prestations d'*air guitar* en compétition : celui du championnat mondial³³. Sur ce site sont archivées trente-quatre prestations, datant des compétitions de 2001 à 2005. En fait, pour les années 2001, 2002 et 2003, ce sont seulement les prestations des vainqueurs qui sont archivées. Pour les années 2004 et 2005, les prestations de chacun/e des

³³ Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar de 2005*, <<http://www.omvf.net/2005/ilmakitara.php?lang=en>>, consulté le 23 avril 2006. Et Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar de 2004*, <<http://www.omvf.net/2004/ilmakitara.php?lang=en>>, consulté le 23 avril 2006.

compétiteurs/trices sont présentes sur le site³⁴ (à l'exception d'une seule, car le lien menant à cette vidéo ne fonctionne plus).

Chacune de ces prestations a été visionnée plus d'une fois, afin de me familiariser avec le matériel et à terme, dégager les éléments qui allaient composer la grille de codage et d'analyse (présentée en Annexe II). Il est à noter que cinq autres versions ont été construites avant d'en arriver à cette grille définitive. En effet, j'ai modifié, ajouté et retiré des dimensions et des catégories au fur et à mesure de mes observations. En fait, si la grille a été établie de manière inductive, elle a également été informée par le développement de la problématique, et le raffinement de la compréhension du phénomène que celle-ci a permis. En ce sens, elle a été construite via un aller-retour entre mes observations empiriques des prestations et mon approfondissement des concepts-clés de la problématique.

Il est à noter que, pour plusieurs paramètres retenus, j'ai été tributaire de ce qui est montré dans les enregistrements vidéo, et que les données sont nécessairement teintées par ce qui y est visible, ou non. À titre d'exemple, certains mouvements effectués par des *air guitaristes* sont moins clairs, à cause des mouvements instables des caméras ; certaines pièces de vêtement sont difficilement discernables à cause de la mauvaise qualité de l'enregistrement vidéo, etc. Conséquemment, pour quelques prestations, le codage a pu demeurer incomplet. Par ailleurs, d'autres informations, comme le nom de scène, ont été recueillies non par l'observation des vidéos, mais plutôt par la consultation de divers sites Web.

La grille de codage et d'analyse compte trois principales dimensions. La première est la présentation de l'*air guitariste*. Cette dimension recouvre : le nom de scène de l'*air guitariste* ; son nom réel ; son sexe ; son pays d'origine ; l'année de la compétition ; le synopsis de sa prestation ; son costume et son maquillage ; son attitude ; l'interaction entre l'*air guitariste* et le public ; et les réactions du public. Tout d'abord, seulement deux *air guitaristes* n'ont pas de pseudonyme ; alors, étant donné la prégnance des noms de scène pour les prestations des participants/tes, je

³⁴ Je répète qu'il s'agit seulement des prestations issues de la ronde libre qui sont archivées.

conserverai ceux-ci tout au long de ce mémoire. Les participants/tes proviennent de plusieurs pays, et il est intéressant de noter que, même s'il ne s'agit pas d'une compétition mettant aux prises des représentants/tes nationaux/nales proprement dits, il y a quand même un accent mis sur le pays d'origine des différents/tes *air guitaristes*. Suite aux visionnements des enregistrements vidéo, j'ai pu établir un court synopsis pour chacune des prestations, en mettant l'accent sur la mise en scène de chacune d'entre elles. Cette description m'a tout d'abord servie de repère (en une phrase ou deux, j'étais en mesure de reconnaître la prestation dont la grille faisait état). Cependant, j'ai remarqué que certaines de ces mises en scène apparaissaient comme plus « développées », ou encore plus « riches ». Ces mises en scène spécifiques sont devenues des « thématiques », soit des mises en scène faisant preuve d'une cohérence particulière, cohérence relevant d'une intertextualité (nous allons revenir sur ces thématiques au cours du troisième chapitre). Participant de ce synopsis (ou thématique, le cas échéant), les costumes et les maquillages des *air guitaristes* ont été décrits avec le plus d'exactitude possible, tout en tenant compte de la qualité imparfaite des enregistrements vidéos. Également, les attitudes des *air guitaristes* sur scène se sont avérées intéressantes à comparer ; en effet, elles ne sont pas étrangères aux attitudes déployées par les artistes rock, et ainsi participent de l'intertextualité. De plus, l'*air guitariste* établit une relation avec le public, qui pour sa part, réagit à l'*air guitariste*. En ce sens, quelques comportements sont récurrents, comme lorsque le public marque le rythme de l'extrait musical en tapant des mains, ou lorsqu'il crie et applaudit alors qu'un changement de costume vient d'être fait sur scène. Enfin, les commentaires du/de la maître de cérémonie viennent parfois ajouter des éléments cocasses à la prestation.

La musique constitue une partie majeure des prestations d'*air guitar* en compétition. Justement, la deuxième dimension concerne les aspects musicaux des prestations. Ceux-ci sont : la forme de l'extrait ; le/s répertoire/s choisi/s ; le titre de la/des pièce/s ; la condition de la/des pièce/s ; l'artiste/groupe ; l'artiste/groupe d'origine (dans le cas d'une reprise) ; le/s guitariste/s électrique/s ; les auteurs et compositeurs ; la présence de paroles chantées ; et la présence d'un segment avec une succession rapide de notes. Selon les règlements du championnat mondial, la

prestation comprend une trame sonore qui doit durer soixante secondes. Toutefois, il n'existe pas de règlement quant à la composition des extraits ; ils peuvent être composés d'un montage de plusieurs segments de différentes chansons, de quelques parties d'une même chanson, ou tout simplement de soixante secondes tirées intégralement d'une seule chanson, sans interruption ou quelque forme de montage. Les *air guitaristes* préparent à l'avance leur extrait sur un disque compact et l'apportent à la compétition.

L'identification des chansons utilisées durant les prestations d'*air guitar* est passée par quatre composantes. Tout d'abord, le titre de la pièce, ainsi que l'artiste ou le groupe l'interprétant, constituent des informations importantes à recueillir. En effet, les noms des artistes et les titres des chansons sont non seulement un repère clé pour les amateurs, mais aussi un des moyens importants par lequel les discours journalistiques caractérisent et organisent la musique populaire contemporaine ; d'ailleurs, ces discours aideront à former le pont entre les prestations d'*air guitar* et les représentations relatives au genre. Ensuite, la condition de la pièce, autrement dit s'il s'agit d'une chanson originale ou d'une reprise, ainsi que l'artiste ou le groupe original le cas échéant, s'avèrent également des informations supplémentaires intéressantes. Dans le cadre d'une éventuelle analyse, l'identité du groupe ou l'artiste d'origine peut ajouter des significations, et ainsi informer la production de sens de la performance. Les répertoires utilisés lors des prestations d'*air guitar* sont une partie déterminante du contenu à décrire : effectivement, ceux-ci relèvent de discours et de codes génériques qui sont fort importants pour la production de sens des performances (Frith 1996). Également, ces discours et codes font partie d'une formation plus large, la formation rock, à laquelle les compétitions d'*air guitar* participent. Or, cette formation rock est inter-textuelle, dans le sens où plusieurs textes participent de ses significations ; donc, les répertoires utilisés dans les prestations d'*air guitar* en compétition sont compréhensibles dans le cadre d'une analyse plus large où d'autres textes sont mobilisés. Par ailleurs, dans la majorité des cas, j'ai été en mesure d'identifier la ou les pièces utilisée/s pour les prestations d'*air guitar*. Cependant, onze prestations utilisent une ou des pièces que je n'ai pas été en mesure de reconnaître, malgré mes efforts. Également, lorsque je n'ai pas

été capable d'identifier avec certitude une pièce utilisée par un/e *air guitariste*, il ne m'a pas été davantage possible de reconnaître si la pièce avait fait l'objet d'un montage ou non (d'autant plus que dans un montage bien réalisé, l'effet « raboutage » n'est pas perceptible). Dans ces moments, je me concentrais sur le répertoire employé.

La troisième dimension de la grille de codage et d'analyse concerne les aspects scéniques. Ceux-ci comportent : la gestuelle de l'*air guitariste* ; son utilisation de la guitare électrique invisible ; les commentaires du/de la maître de cérémonie ; le rang final de l'*air guitariste* ; et les notes des juges pour la prestation. D'entrée de jeu, il est à noter que les caractéristiques de la gestuelle de l'*air guitariste*, et son utilisation de la guitare électrique invisible ont été regroupées sous plusieurs catégories, qui sont autant de repères pour qualifier chacune des prestations. Ces repères ont également contribué à la systématisation des observations. Pour la gestuelle, trois grandes familles de sous-dimensions ont été déterminées. Tout d'abord, la première touche à la prestation sur scène, voire les déplacements de l'*air guitariste*, son positionnement par rapport au public et les mouvements se situant au ras de la scène. La deuxième tient compte des événements surgissant *au cours* d'une prestation, comme le mime d'un autre instrument ou d'un quelconque « artifice » (comme un accessoire invisible), l'utilisation d'un « artifice » réel (comme un/e assistant/e), un changement de costumes, ou une continuité de la prestation avant et/ou après l'extrait musical. C'est ce que j'ai nommé la temporalité de la prestation. Enfin, la troisième famille touche les mouvements spécifiques de certaines parties du corps. J'ai distingué les mouvements impliquant le torse, la tête/face, les mains, les fesses, les jambes, et finalement, les mouvements impliquant le corps entier. Il s'est avéré que certains de ces mouvements impliquant le corps peuvent être considérés comme des éléments d'intertextualité ; rappelons-nous que les *air guitaristes* « n'empruntent » pas seulement les chansons aux guitaristes électriques, mais aussi des mouvements.

Un autre aspect important de la prestation est l'utilisation de la guitare électrique invisible. Effectivement, même si elle est absente physiquement, la guitare électrique tient une place prépondérante au sein des compétitions d'*air guitar* ; il est

impossible de passer sous silence comment les *air guitaristes* l'utilisent. Comme pour la gestuelle, plusieurs repères ont été déterminés, repères qui ont servi à qualifier les prestations. Trois familles de catégories ont émergé. La première est l'intégrité de l'*air guitare*³⁵. En effet, certains/nes *air guitaristes* prennent soin de « respecter » leur instrument invisible avant, pendant et après l'extrait musical, que ce soit en tenant compte du manche invisible de la guitare invisible, ou en faisant semblant de l'accorder avant le début de la prestation. La deuxième famille est en fait une catégorie en soi : il s'agit du jeu à la guitare invisible conjointement avec l'extrait sonore. La dernière famille concerne le positionnement des mains et du corps par rapport à la guitare électrique invisible. Comme pour la gestuelle, l'utilisation de la guitare électrique s'est avérée importante pour les lectures rapprochées ; ces repères sont autant d'indices pouvant me mettre sur la piste d'intertextes.

Ces différents éléments de contenu manifeste ont été mis à jour grâce à trois processus différents. Le premier a été l'observation directe des enregistrements vidéo. C'est ainsi que j'ai pu savoir les notes accordées par les juges pour les différentes prestations (sauf pour les prestations de 2005, étant donné que cette partie était absente des vidéos), la gestuelle des *air guitaristes*, leur utilisation de la guitare électrique invisible, l'interaction entre l'*air guitariste* et le public, les réactions de ce dernier, etc. Également, j'ai procédé par recherche sur certains sites Web pour obtenir d'autres informations. Par exemple, le pays d'origine, le nom de scène, le véritable nom et l'année de participation des *air guitaristes* sont présentés sur les sites Web des championnats d'*air guitar*³⁶. Également, j'ai pu identifier les chansons à travers mes propres connaissances, en tant que fan qui participe d'une culture

³⁵ Pour distinguer l'instrument invisible de la pratique, je propose l'appellation « *air guitare* » pour caractériser l'instrument invisible, et « *air guitar* » pour la pratique qui consiste à jouer de la guitare sans guitare.

³⁶ Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar de 2004*, <<http://www.omvf.net/2004/ilmakitara.php?lang=en>>, consulté le 23 avril 2006, et Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar de 2005*, <<http://www.omvf.net/2005/ilmakitara.php?lang=en>>, consulté le 23 avril 2006.

rock, ou par des recherches sur Internet³⁷. Cet outil m'a en outre été utile pour identifier les guitaristes électriques, les auteurs-compositeurs et les chansons reprises : pour ce faire j'ai navigué dans un site Web musical encyclopédique, *www.allmusic.com*³⁸. Le troisième processus de mise à jour des contenus s'est fait par la synthèse d'un ensemble d'éléments observés. J'ai pu ainsi reconstruire certains paramètres, comme le synopsis, l'attitude et le répertoire musical. Par exemple, pour recouvrer les diverses attitudes déployées par les *air guitaristes*, j'ai cherché des signes visuels me permettant de qualifier un/le *air guitariste* d'« indépendant/e » ou d'« arrogant/e » (à titre d'exemple : le comportement par rapport à la foule, le fait qu'il/elle sourit ou non, si le torse est bombé, la fluidité et l'ampleur des mouvements, l'assurance des gestes, etc). Même chose avec les répertoires musicaux, sauf que j'étais à la recherche de signes sonores, comme la présence de guitares électriques, le niveau de distorsion de celles-ci, la tessiture de la voix chantée, et aussi l'association directe qu'il est possible de faire entre une pièce et un répertoire³⁹.

Maintenant que la grille a été présentée, deux indications spécifiques à cette partie de la démarche d'analyse restent à spécifier. Tout d'abord, le sexe des *air guitaristes* apparaît comme un repère déterminant, à la lumière de la problématique. Effectivement, il a été intéressant de constater les différences significatives se dégageant des prestations faites par des hommes par rapport à celles faites par des femmes. En ce sens, afin d'avoir un indice numérique (tout en restant dans « l'esprit qualitatif »), j'ai déterminé ces différentes tendances à l'aide de proportions sous forme de fraction. Elles seront indiquées entre parenthèses tout au long du panorama. Également, l'aspect compétitif des concours d'*air guitar* n'est pas à négliger ; il y a des gagnants et des perdants. Comment se dessinent les différentes tendances entre les prestations des *air guitaristes* arrivant dans les premières

³⁷ Si, par exemple, je ne connaissais pas la chanson d'une trame sonore, mais qu'elle présentait quelques paroles, je pouvais effectuer une recherche et, avec un peu de chance, trouver la pièce utilisée par l'*air guitariste*. Cela a été le cas pour la prestation de Funky Chicken, à titre d'exemple.

³⁸ allmusic, *site de All Music Guide*, <www.allmusic.com>, consulté le 9 juillet 2006.

³⁹ Il est difficile de ne pas associer « Smells Like Teen Spirit » de Nirvana au *grunge*, comme il est aussi difficile de ne pas associer la chanson thème du film *Star Wars* à de la musique de film, deux pièces qui ont été utilisées lors de deux prestations différentes. Pour davantage de détails sur les codes génériques, voir Frith (1996).

positions et celles des *air guitaristes* aboutissant dans les dernières ? C'est ce à quoi le panorama tente de répondre. C'est ainsi qu'un des contextes pertinents duquel les prestations participent, les compétitions d'*air guitar*, est présenté. De plus, le panorama sert à situer les deux prestations qui sont analysées dans le cadre d'une lecture rapprochée.

2.2.2 Lecture rapprochée de deux prestations d'*air guitar* en compétition

La lecture rapprochée n'est pas tant une méthode claire qu'un agencement de diverses méthodes, variant au gré des questionnements (Johnson *et al.* 2004). La lecture rapprochée « makes explicit the *relationships* between texts by foregrounding the way in which meaning is not innate or absolute but is always produced in relation to other meanings. » (Johnson *et al.* 2004, 157, italiques originales) Ici, le matériel soumis à l'analyse est considéré différemment que lors d'une analyse de contenu. Il n'est pas un contenu manifeste à décrire, mais consiste plutôt en un texte à interpréter. Dans ce cadre, la lecture devient une pratique d'interprétation visant à « pull out the underlying meanings that may be embedded » (Johnson *et al.* 2004, 157). Aussi, les représentations peuvent être un des ordres de ces significations « enchassées » dans le texte à lire, mais elles sont aussi articulées dans les contextes sociaux plus larges dans lesquels le texte s'insère. Ainsi, « [t]his move towards the cultural and social environment of a text is not so much a matter of shifting away from text to context as an attempt to hold the two in tension » (Johnson *et al.* 2004, 165, italiques originales). Avec cet accent mis sur le dialogue entre « le texte et le contexte », la lecture rapprochée est un « *close reading not a closed reading* » (Johnson *et al.* 2004, 169, italiques originales). En l'occurrence, mon analyse insiste sur les tensions entre deux performances d'*air guitar* et la culture rock de laquelle elles participent et ce, par le biais des discours critiques rock, comme partie intégrante de ce contexte (nous allons y revenir).

Comment ont été choisies les prestations à lire ? D'entrée de jeu, précisons qu'elles ne se veulent pas représentatives de l'ensemble des prestations, dont le panorama aura permis de dégager les tendances. En fait, dès le premier visionnement des enregistrements vidéo, les prestations de Sonyk-Rok (2004) et celle de Gizzy Guitar

(2005) m'avaient médusée. Tout d'abord, il s'agit de deux femmes, alors que la grande majorité des *air guitaristes* en compétition sont des hommes. Qu'est-ce que le fait d'être une femme, dans ce « monde d'hommes » ajoute à leur performance ? Également, la cohérence thématique de leur prestation est frappante, davantage dirais-je, que bien d'autres prestations. Comment ces thématiques s'inscrivent-elles dans la culture rock ? Quels sont les liens intertextuels à faire à partir de ces prestations ? Les diverses transformations qu'opèrent les deux *air guitaristes* durant leur prestation m'ont également surprise. Qu'est-ce que ces transformations apportent aux significations des performances ? En outre, les prestations sont marquées par un certain humour, mais restent tout de même sérieuses, par le « professionnalisme », voire « l'excellence » que les *air guitaristes* y mettent. Le double discours y est donc particulièrement visible : quel est son rôle ? Ces remarques préliminaires et les questions qu'elles ont suscitées m'ont amenée à arrêter mon choix sur ces prestations retenues essentiellement pour leur richesse et leurs particularités comme « texte ».

C'est au cours de la lecture rapprochée que j'ai repéré et analysé les principaux éléments d'intertextualité. La recherche d'intertextes a formé la première étape à réaliser. J'ai repéré ceux qui avaient quelque trace matérielle au sein des prestations, rejetant aux fins de l'analyse les allusions sans fondement concret dans le texte (du type : « cet élément me fait penser à ... ») – même si ces allusions peuvent contribuer à la production de sens des performances. Il est à noter que les intertextes étaient campés dans des repères que la grille d'analyse a fait ressortir : la/les chanson/s utilisée/s par les *air guitaristes*, leur gestuelle, leur costume. Également, comme déjà mentionné, les éléments d'intertextualité des prestations d'*air guitar* se retrouvent dans d'autres zones de la culture rock. Pour être en mesure d'identifier les représentations articulées dans ces intertextes, j'ai effectué une analyse de la critique rock (*rock criticism*) dont les musiques et/ou artistes visés par ces intertextes faisaient l'objet. C'est ce qui a constitué le deuxième moment de la lecture rapprochée.

Les compétitions d'*air guitar* font partie intégrante de la culture rock, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Les éléments d'intertextualité que les prestations

d'*air guitar* mobilisent participent également de la culture rock. Non seulement la *structure of feeling* rock est-elle souvent mise à contribution dans les discours autour des compétitions, mais les répertoires utilisés par les *air guitaristes* participent de codes qui ne sont pas étrangers à ce système de perception et de sensibilité. Or, la critique rock se trouve à participer également de la culture rock (Gendron 2002 ; Lindberg *et al.* 2005). Ainsi, l'identification des intertextes des prestations et des représentations dont ils sont l'objet est passée à travers la critique rock ; les artistes et les groupes mobilisés/ées à travers les intertextes ont servi de base pour l'interprétation des représentations relatives au genre articulées dans les deux performances d'*air guitar* en compétition retenues pour lecture rapprochée. Voyons cette démarche plus en détail.

Tout d'abord, je précise ce que j'entends par « critique rock » :

« printed texts, which have argumentative and interpretive ambitions but are more 'journalistic' than 'academic'. News is not criticism according to this definition, nor is practical information or passing commentary, while reviews, in-depth interviews, overviews, debate articles and essays [...] are. » (Lindberg *et al.* 2005, 7)

Par exemple, il est possible de retrouver des discours critiques rock dans des magazines comme *Rolling Stone*, *Spin*, *Melody Maker*, *Q* et *New Musical Express* (*NME*), pour ne nommer que certains des plus connus de langue anglaise. La critique rock a permis, et permet toujours, une légitimation de la culture rock :

« [i]t seems to be an axiom that no field or movement of aesthetic production can achieve full canonical certification without securing its own journals and critics who propagate and promote it while they propound and evaluate, and whose interests are inextricably tied to its interests. » (Gendron 2002, 190)

Ainsi, les discours critiques rock sont particulièrement importants dans et pour la culture rock. Ils contribuent à former des canons, débattent de différents aspects de la culture rock et de ses enjeux, discutent de son état, de ses valeurs, de ses esthétiques (Gendron 2002). Ils discutent aussi (et surtout) d'artistes et de groupes formant la culture rock. De cette manière, la critique rock participe à « cristalliser », d'une certaine manière, ce qu'il faut penser à propos de multiples éléments peuplant

la culture rock. D'autant que la critique rock se manifeste surtout par le biais d'écrits, que ce soit dans des magazines, des livres ou des encyclopédies, le « pouvoir » de ses mots est non négligeable :

« [i]n the way they categorize entries (in encyclopedias) and divide chapters, in their choice of musicians and topics worthy of lengthy articles, in their taken-for-granted periodizations, in the adjectives they use, in their ranking of records in terms of quality – these books (and others) contain, and therefore *construct*, the *accepted truths* about rock music » (Regev, dans Lindberg *et al.* 2005, 41, italiques ajoutées).

Ce rôle est, de quelque manière, semblable à celui du « bloc » dominant du processus hégémonique. La critique rock, à travers notamment son pouvoir de légitimation qu'offre son *leadership* culturel, forme des consensus à propos d'une pléthore de musiciens/nnes, de chansons, de mouvements musicaux, de phénomènes propres à la culture rock, etc. À cet effet, c'est grandement grâce à elle que la « tradition sélective » de la culture rock s'est construite. Pour revenir aux prestations d'*air guitar* en compétition, les groupes et les artistes référés à travers les intertextes ont été discutés/ées par la critique rock. Cette dernière constitue en effet un autre lectorat, un autre contexte formant la culture rock et qui contribue à l'inter-textualité (au sens de Bennett et Woollacott) de celle-ci. Les artistes et groupes, par leur « présence » intertextuelle dans les prestations d'*air guitar*, contribuent à produire du sens au sein de celles-ci, étant donné l'apport « hégémonique », « consensuel » de la critique rock. Par cette inter-textualité, les discours critiques rock constituent donc des bases pertinentes pour l'interprétation que je proposerai des performances d'*air guitar* en compétition et des représentations relatives au genre qu'elles articulent.

Pour mener cette partie de la recherche, j'ai consulté quelques sources connues. Le vaste espace qu'est Internet offre une abondance de différentes critiques concernant un nombre incalculable d'artistes et de groupes ; certaines des sources contenant ces critiques sont plus connues que d'autres. Il existe toutefois un site Web couvrant un large spectre de sources connues (et même réputées) : il s'agit de

*www.rocksbackpages.com*⁴⁰. En fait, ce site Web est une banque d'archives constituée d'écrits de journalistes rock couvrant plus d'une centaine de périodiques de plusieurs types, composée principalement de magazines spécialisés en musique (musique rock, guitare électrique, *heavy metal*), mais aussi de journaux culturels (discutant de musique, de cinéma, de littérature, etc.) et d'autres types de publication (des journaux généralistes, des magazines « mode de vie », etc.) provenant généralement des États-Unis et du Royaume-Uni. Ce site a en outre l'avantage non négligeable d'avoir un moteur de recherche efficace. Il est à noter que *www.rocksbackpages.com* met surtout l'accent sur les journalistes rock eux/elles-mêmes. Ainsi, dans les archives de ce site, ce ne sont pas *tous* les écrits publiés sur un tel artiste ou un tel groupe qui sont répertoriés, mais seulement des articles/critiques/entrevues de journalistes qui ont accepté d'y être archivés. Je me suis attardée principalement aux articles provenant de magazines spécialisés en musique (dont ceux déjà nommés : *Rolling Stone*, *Spin*, *Melody Maker*, *Q* et *NME*, mais aussi *Creem*, *Guitar Player*, *Kerrang!*, *Crawdaddy!*, etc.) et de journaux culturels (comme *Village Voice* et *popmatters.com*). Également, j'ai utilisé les ressources qu'offre le portail *www.allmusic.com*⁴¹, un site Web encyclopédique traitant spécifiquement de musique, et comportant de nombreuses critiques. Finalement, le *Dictionnaire du rock* a servi de troisième source. Compilé par Michka Assayas, un critique et journaliste rock français, ce dictionnaire comporte de plus ou moins courtes biographies d'un imposant nombre de musiciens/nnes et de groupes.

Pour les éléments d'intertextualité retracés, j'ai pu ainsi me retrouver avec l'équivalent de quelques centaines de pages de discours critiques rock dont il m'a fallu faire une synthèse thématique afin d'en dégager les éléments pertinents au genre. Comment ai-je procédé ? J'ai d'abord tout lu avec soin, en indiquant les endroits où des liens entre l'artiste ou le groupe et les enjeux de genre étaient faits, que ces liens relèvent de la dénotation ou de la connotation. Ce sont ces passages qui ont surtout permis de faire le pont entre les intertextes et les représentations de

⁴⁰ Rock music reviews, articles and interviews from Rock's Backpages, the Ultimate Rock'n'Roll Lib, *site de Rock's Backpages*, <<http://www.rocksbackpages.com/library.html>>, consulté le 26 mars 2006.

⁴¹ allmusic, *site de All Music Guide*, <www.allmusic.com>, consulté le 9 juillet 2006.

genre dans les performances d'*air guitar* en compétition. Par la suite, tous ces liens ont été réunis en thèmes. De la sorte, j'ai opéré une analyse de contenu thématique, sans l'aide d'une grille explicite, mais inspirée par divers aspects de la problématique. Ainsi, un portrait partiel – et partial, j'en conviens – des descriptions journalistiques des artistes et des groupes s'est dégagé de toutes ces lectures. Ce portrait met en évidence les régularités et les récurrences des discours critiques rock, les « consensus » qu'ils participent à produire. Pour la rédaction de cette partie de l'analyse, j'ai ainsi tenté de conserver les passages les plus révélateurs et les plus représentatifs des consensus repérés. En ce sens, j'ai procédé par la forme d'un « collage kaléidoscopique », en intégrant un maximum de passages provenant d'une variété de textes différents, afin de démontrer la convergence souvent étonnante des trois sources, et par le fait même, le « bloc » hégémonique duquel, j'en ai fait en quelque sorte l'hypothèse, ils participent.

Ainsi, m'appuyant sur ce qui est déjà connu, et ce qui fait généralement consensus – du moins dans l'univers constitué des publications formant les discours critiques rock –, j'ai pu effectuer des inférences quant aux représentations de genre présentes dans les performances d'*air guitar* en compétition. Pour ce faire, j'y suis allée en différentes étapes. Tout d'abord, j'ai relevé les processus d'intertextualité à l'œuvre dans chacune des performances : sommes-nous en présence d'une parodie, d'un pastiche, d'un travestissement burlesque, et à travers quelles citations ou allusions ? En ayant investigué de ce côté, à l'aide des définitions vues au premier chapitre, j'ai pu tenter de déterminer quelles sont les représentations relatives au genre dans les performances, et quelles sont les significations se dégageant de celles-ci. Ayant décortiqué les différentes représentations des artistes et groupes formant les éléments d'intertextualité de chacune des prestations en thèmes, il était plus simple de décortiquer, à leur tour, les deux prestations en différents éléments susceptibles de participer à, ou de brouiller, ces différentes représentations. C'est ainsi que les significations des performances, via ces représentations, ont pu être interprétées.

Bref, ce mémoire s'inscrit dans la tradition de la recherche qualitative et met à profit deux stratégies d'analyse. Tout d'abord, une analyse de contenu sous la forme d'un panorama des prestations d'*air guitar* en compétition a été effectuée. Ce panorama a permis de discerner les ressemblances et les différences significatives des performances d'*air guitar* en compétition, selon deux enjeux, c'est-à-dire le rang final et le sexe des *air guitaristes*. Ce panorama a également servi à situer les deux prestations à analyser en lecture rapprochée, ce qui constitue la deuxième stratégie d'analyse. Au cours de celle-ci, l'identification des intertextes et les représentations dont ils font l'objet a été réalisée par le truchement de discours critiques rock, discours participant de « consensus » au sein de la culture rock. Pour ce faire, j'ai conduit une recherche documentaire avec trois sources. Comment les performances d'*air guitar* en compétition produisent-elles du sens avec les intertextes ? Comment articulent-elles les consensus de la critique rock ? Telles sont les questions auxquelles l'analyse qui suit tentera d'apporter quelques éléments de réponse.

3 Chapitre 3 : Analyse

Les deux prestations qui font l'objet de l'analyse dans un contexte de lecture rapprochée sont celles de Sonyk-Rok en 2004 et de Gizzy Guitar en 2005. La première présente l'*air guitariste* habillée en écolière et jouant intensément de sa guitare invisible sur deux extraits de la chanson « Hot For Teacher » du groupe Van Halen. Avec cette prestation, Sonyk-Rok est arrivée première en 2004⁴². La seconde prestation, celle de Gizzy Guitar, présente un numéro qui comporte le montage de deux extraits musicaux : « A Hard Day's Night » des Beatles, suivi de « So What » de Metallica. D'ailleurs, l'*air guitariste* change de costume en même temps que le début de la seconde chanson se fait entendre. En 2005, Gizzy Guitar est arrivée deuxième, à deux dixièmes de point derrière le gagnant.

Nous allons revenir sur ces prestations plus en détail dans la seconde section de ce chapitre. Pour le moment, nous allons présenter les grandes tendances se dégageant de la totalité des prestations sur vidéos offertes en ligne sur les sites Web du championnat mondial d'*air guitar* composant le corpus dont sont tirées les prestations de Sonyk-Rok et de Gizzy Guitar. Comment se situent les deux prestations retenues pour lecture rapprochée au sein des celles généralement présentées dans les compétitions mondiales d'*air guitar* ? Pour en comprendre les attributs en regard de l'ensemble des prestations sur vidéo du championnat mondial, voici le panorama des prestations d'*air guitar* lors des compétitions mondiales des dernières années. Tout au long, des références aux prestations de Sonyk-Rok et de Gizzy Guitar seront faites afin d'en amorcer la description.

3.1 Panorama des prestations d'*air guitar* en compétition

Effectué à partir d'une grille décrite au chapitre précédent, ce panorama concerne trente-quatre prestations, faites par vingt-huit *air guitaristes* différents⁴³ entre 2001 et 2005. Ces prestations sont offertes en ligne sur les sites Web du championnat

⁴² Elle est arrivée ex-aequo avec The Tarkness. C'est cette même égalité qui a amené un changement au niveau du calcul des points, tel que mentionné au premier chapitre.

⁴³ En fait, six *air guitaristes* ont participé à plus d'un concours mondial annuel. Il s'agit de Mr. Magnet en 2001 et 2002 ; C-Diddy en 2003 et 2004 ; The Destroyer, Takeshi Kongoshi, Sonyk-Rok et Oulun Oma Poika en 2004 et 2005. Il est à noter que le/la champion/nne mondial/e est réinvité/e automatiquement l'année suivante pour défendre son titre.

mondial d'*air guitar*⁴⁴, sur format vidéo. Il est important de garder en tête que ces prestations sont issues de compétitions ; des pointages donnés lors des deux rondes déterminent le rang occupé par chacun/e des *air guitaristes*. Certains/nes en sort gagnants/tes et d'autres, perdants/tes. Y a-t-il des différences notables entre les prestations des rondes libres des *air guitaristes* arrivant dans les premières positions et celles des *air guitaristes* aboutissant dans les dernières ? Également, le sexe des *air guitaristes* est au cœur des questionnements sur le genre entretenus dans ce mémoire ; existe-t-il d'autres différences remarquables repérables selon que les *air guitaristes* soient des hommes ou des femmes ?

3.1.1 Présentation des *air guitaristes*

Selon leur sexe, les *air guitaristes* se présentent différemment. Tout d'abord, il est souvent possible de connaître le sexe d'un participant-homme juste en sachant son nom de scène. Par exemple, les pseudonymes des hommes peuvent faire référence à d'autres hommes, comme Björn Turoque, qui fait référence notamment au tennisman Björn Borg⁴⁵ ; Smell Gibson, faisant référence à l'acteur Mel Gibson ; et C-Diddy, référence au rappeur P-Diddy. Ils peuvent également faire référence au prénom – masculin - de l'*air guitariste*, comme Tremolo Theun, pour Theun de Jong ; Rock'n'Roll Troy, pour Troy Carter ; Ingroove, pour Ingo Schulz. En outre, ils peuvent référer à un rôle traditionnellement masculin, comme *The Judge* ou *The Destroyer*. Enfin, les noms de scène des participants peuvent contenir une référence explicite à un signe conventionnellement relié aux hommes : Mr. Magnet est un monsieur (*mister*), et Oulun Oma Poika signifie en finnois « le petit gars d'Oulu ». Pour les femmes, cette pratique est moins usitée. En fait, les pseudonymes des femmes peuvent contenir une référence explicite à un signe conventionnellement relié aux femmes (comme Tarot *Woman* ou *The Wickerlady*), mais également une référence à un homme (Leni Krawitzkowski, faisant référence au rockeur Lenny

⁴⁴ Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar de 2004*, <<http://www.omvf.net/2004/ilmakitara.php?lang=en>>, consulté le 23 avril 2006, et Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar de 2005*, <<http://www.omvf.net/2005/ilmakitara.php?lang=en>>, consulté le 23 avril 2006.

⁴⁵ Un autre « Björn » est Björn Ulvaeus du groupe ABBA. Cependant, Dan Crane (de son vrai nom) a explicitement mentionné le rattachement entre son nom de scène et celui du tennisman dans l'article de Berkowitz (2003).

Kravitz). Aussi, tel que le fait Gizzy Guitar dont la prestation fera l'objet d'une lecture rapprochée, certaines femmes ont recours à des pseudonymes qui font référence à leur propre prénom – en l'occurrence : Giesela. En outre, plusieurs pseudonymes ne font pas explicitement allusion au sexe ou au genre de l'*air guitariste*. Par exemple, le nom de scène Sonyk-Rok, autre *air guitariste* dont j'analyserai plus avant la prestation, pourrait autant faire référence à un homme qu'à une femme. Cependant, il est à noter qu'aucune tendance particulière ne se dégage des pseudonymes par rapport aux rangs finaux qu'occupent les *air guitaristes*.

Également, les manières dont les *air guitaristes* se présentent semblent avoir une incidence sur leur rang final. Même si une grande variabilité de costumes règne au sein des compétitions mondiales d'*air guitar*, certains costumes semblent en effet être plutôt appréciés de la part des jurys. Cinq *air guitaristes* se sont habillés comme des personnages connus. Gizzy Guitar s'est habillée en un Beatle (période 1963-1965), Ingroove et Chuck Mung se sont habillés tel Angus Young du groupe AC/DC (Ingroove avait également choisi une trame sonore d'AC/DC). The Destroyer, en 2005, s'est déguisé en robot ; une des chansons de son montage est « Aerodynamic » du groupe Daft Punk, un groupe constamment déguisé en robot pour promouvoir la sortie de leur deuxième album. Un cas plus limite : Pelvis Fenderbender a choisi, pour son montage musical, « Man With the Harmonica », une pièce bien connue du film *Once Upon a Time in the West*, et il est habillé en cowboy, à l'instar du comédien Clint Eastwood (qui tenait un des rôles principaux dans ce film). De ces cinq cas, trois sont dans les trois premières positions pour l'année 2005 (The Destroyer, Gizzy Guitar et Pelvis Fenderbender). Il semble donc que se déguiser en un personnage connu peut contribuer à obtenir un meilleur pointage.

Fait à noter, les *air guitaristes* gagnants/tes, et qui reviennent défendre leur titre l'année suivante, ont tendance à revenir avec le même costume, ou à tout le moins, à évoquer l'idée du costume de l'année précédente. Par exemple, Mr. Magnet, le gagnant de 2001 et 2002, porte un jeans, un t-shirt et une tuque durant ces deux années. C-Diddy, alors qu'il arrive premier en 2003, porte un peignoir rouge, des pantalons rouges, ainsi qu'une plaque de marque *Hello Kitty* sur son torse ; il revêt le

même attirail en 2004. Cette même année, la co-gagnante Sonyk-Rok est habillée en écolière catholique ; elle revient en 2005 avec un chandail blanc et une petite cravate noire. Autrement dit, elle n'est plus habillée en écolière, mais l'idée de son costume de 2004 reste présente l'année suivante. Cette réutilisation de costume s'explique peut-être par le fait que les prestations des gagnants/tes soient plus marquantes, et qu'un repère visuel important de ces prestations soit le costume. Ainsi, dans le but de « rester marquant/e » une deuxième année, les mêmes costumes seraient arborés une seconde fois par les *air guitaristes*.

Également, certaines différences remarquables entre les sexes ont été constatées concernant les costumes et les maquillages de scène. Tout d'abord, les femmes sont celles qui se maquillent le plus. Quatre femmes en prestation présentent un maquillage de scène (4/7), alors que seulement un homme est maquillé (1/27). Aussi, tous les maquillages, ceux des deux sexes, sont des maquillages de scène, en ce sens qu'ils excèdent en quantité comme en intensité ceux généralement utilisés dans la vie quotidienne. Par exemple, le maquillage de Tarot Woman est particulièrement visible : son visage est très pâle, ses lèvres, très rouges, et le contour de ses yeux est noirci. Sonyk-Rok, dans sa prestation de 2004, porte le même type de maquillage : lèvres rougies et yeux noircis. Par ailleurs, Gizzy Guitar compte parmi les trois femmes qui ne semblent pas porter de maquillage lors de leur prestation.

En outre, les femmes montrent davantage leurs sous-vêtements que les hommes (ce qui inclut les petites culottes, les soutiens-gorge, les bustiers et les jarretelles). En fait, cinq femmes en prestation présentent au moins une pièce de sous-vêtements (5/7), alors qu'aucun homme n'en présente. Sonyk-Rok et Gizzy Guitar font partie de ces cinq femmes : la première montre ses petites culottes ainsi qu'une partie de son soutien-gorge, et la seconde dévoile également une partie de son soutien-gorge. Cependant, les hommes sont davantage enclins à se dénuder partiellement : plus d'hommes, en effet, montrent leur torse nu, ou quasi-nu. En fait, plusieurs hommes ne portent pas de chandail, ou encore donnent à voir leur torse nu (qui souvent est couvert de poils, par ailleurs). Enfin, les costumes des femmes ont tendance à être plus élaborés que ceux des hommes ; elles portent davantage

d'accessoires (comme des breloques aux ceintures, des bijoux, etc.) que les hommes, et ces derniers sont enclins à s'habiller plus sobrement (t-shirt et jeans reviennent souvent).

Un autre aspect de la présentation de l'*air guitariste* variable selon son positionnement final réside dans l'attitude qu'il/elle montre sur scène. D'emblée, il est intéressant de constater que les attitudes déployées par les femmes et les hommes restent sensiblement les mêmes. De ce côté, il n'y a pas de différence remarquable, mais plutôt une *ressemblance* remarquable. La plupart des *air guitaristes* sur scène sont à l'aise ; leurs mouvements sont contrôlés et fluides. Certains sont particulièrement énergiques : ils/elles bougent énormément et il n'y a aucun moment vide ou temps mort dans leur prestation. Encore d'autres semblent surtout là pour s'amuser ; ils/elles sourient, saluent abondamment le public, et n'ont pas l'air de se prendre au sérieux. Également, certains/nes sont tellement confiants/tes qu'ils/elles en sont arrogants/tes. Par exemple, C-Diddy arrive sur scène avec son torse bombé et marchant avec de grands pas ; durant sa prestation, il fait des sourires en coin entendus au public. Il a tellement l'air sûr de lui qu'il en paraît arrogant.

Il est à noter qu'une faible majorité d'*air guitaristes* présentent un changement d'attitude durant leur prestation. C'est le cas néanmoins des deux *air guitaristes* qui nous intéressent : Sonyk-Rok passe de la timidité à la confiance et Gizzy Guitar, de la gentillesse à la défiance. Ces changements d'attitude sont particulièrement intéressants, étant donné leur rareté, et la richesse de données qu'ils créent. Comment s'articulent-ils dans les représentations relatives au genre ? Que font-ils au niveau de la production de sens ?

S'il y a ressemblance remarquable entre le sexe des *air guitaristes* et les attitudes déployées sur scène, du côté du rang des *air guitaristes* et de l'attitude, une différence ressort. En fait, pour les dernières positions, l'attitude énergique se répète. Il y a cinq *air guitaristes* dans les huit dernières positions qui manifestent cette attitude, contrairement à trois dans les sept premières. Cette attitude énergique va souvent de pair avec un manque de fidélité au niveau du mime entre ce qui est « joué » à la guitare invisible et ce qui est entendu musicalement, ainsi qu'une

faiblesse à tenir compte de la forme de l'instrument invisible. Par exemple, Monkey Boy débute sa prestation en marchant d'un pas lourd d'un bord à l'autre de la scène. La musique accélère et il se met à courir et à sauter d'un bord à l'autre de la scène ; les caméras ont de la misère à le suivre tellement il bouge. Il n'arrive pas à bien suivre la musique sur son instrument invisible, et ne tient pas tellement compte de la forme de son instrument. Il est aussi arrivé treizième, en 2005. Ainsi, un/e *air guitariste* bougeant beaucoup sur scène bougerait peut-être « trop » ; une certaine immobilité serait alors davantage souhaitable afin d'arriver dans les premières positions. Cependant, ceci n'est pas une tendance absolue : rappelons qu'il y a trois *air guitaristes* énergiques arrivant dans les sept premières positions. C'est d'ailleurs le cas de Gizzy Guitar ; en plus d'être gentille et défiante, sa prestation est particulièrement énergique. D'ailleurs, même si elle arrive dans les premières positions, son mime à l'*air guitare* n'est pas particulièrement fidèle à l'extrait sonore, et elle ne tient pas tellement compte de la forme de son instrument invisible.

Les *air guitaristes* se présentent de diverses manières au public présent lors des compétitions. D'emblée, il n'y a aucune corrélation observable entre l'interaction qui s'installe entre l'*air guitariste* et le public, les réactions de ce dernier, ainsi que le rang final qu'occupe le/la participant/e. En effet, les *air guitaristes* faisant participer le public, en le remerciant ou en le saluant, par exemple, n'arrivent pas nécessairement dans les premières positions, et ce n'est pas parce que le public participe de lui-même que les juges accordent un meilleur pointage à l'*air guitariste*. Par exemple, dès son arrivée sur scène pour sa prestation de 2003, C-Diddy lève les bras pour faire participer la foule : il prend son temps pour se laisser applaudir, et il est arrivé premier. Une année plus tard, Viktower Málaga fait abondamment participer la foule avant le début de son extrait sonore, en lui demandant de scander des « *hey!* » et de taper des mains en rythme ; il est néanmoins arrivé huitième. Toujours en 2004, Sonyk-Rok n'a rien fait pour attiser le public de manière explicite, et elle est arrivée première. Pourtant, au niveau du sexe des *air guitaristes*, certaines tendances semblent se dégager. Les femmes saluent davantage le public que les hommes ; cinq femmes en prestation le font (5/7), contre treize hommes (13/27) ; c'est le cas de Gizzy Guitar, qui salue le public à la fin de sa prestation.

Proportionnellement, les femmes parlent davantage au public ; une femme lui parle (1/7), alors que trois hommes le font (3/27). Du côté des hommes, trois d'entre eux sourient au public (3/27), alors qu'aucune femme ne le fait. Même proportion pour les choses lancées au public : trois hommes jettent des choses à la foule (3/27), comme une bouteille d'eau ou des plectres de guitare, tandis qu'aucune femme ne le fait. Enfin, à cinq reprises le public tape des mains en rythme avec l'extrait musical, à chaque fois sur des prestations faites par des hommes (5/27).

3.1.2 Aspects musicaux

À l'annexe III, un tableau présente diverses caractéristiques des différentes pièces musicales utilisées durant les prestations d'*air guitar* lors des compétitions mondiales retenues pour analyse. Parmi toutes les chansons que j'ai pu identifier, aucune n'a été utilisée à plus d'une reprise, la majorité des extraits est empruntée aux versions originales des chansons, alors que seuls les groupes Van Halen et The Darkness ont vu de leurs chansons reprises par plus d'un/e participant/e, dont Sonyk-Rok en 2004. Également, comme pour la présentation des *air guitaristes*, certains aspects musicaux semblent déterminants pour le rang final qu'occupent les *air guitaristes*, tout en étant changeants d'un sexe à l'autre.

La forme des trames sonores utilisées par les *air guitaristes*, à savoir si elles sont composées de soixante secondes tirées intégralement d'une seule pièce (sans interruption), d'un montage constitué de plusieurs pièces ou d'un montage formé d'une seule chanson, couvre différentes tendances. Tout d'abord, les extraits sans interruption – ceux qui utilisent soixante secondes tirées intégralement d'une seule pièce, sans forme de montage – sont ceux qui sont les plus utilisés par les *air guitaristes*. Les montages formés de segments d'une seule pièce sont les formes de montage les plus utilisées suite aux extraits sans interruption ; un des six cas que j'ai repérés est la prestation de Sonyk-Rok de 2004, qui utilise deux segments de la chanson « Hot For Teacher ». Enfin, les montages formés de plusieurs pièces, du type de celui effectué par Gizzy Guitar, qui combine « A Hard Day's Night » des Beatles et « So What » de Metallica, sont peu utilisés par les *air guitaristes*. Il est à noter que ces tendances sont communes aux hommes comme aux femmes qui, par

ordre descendant, ont recours à des extraits sans interruption, des montages formés d'une seule pièce, puis des montages constitués de plusieurs pièces. Cependant, les prestations où les trames sonores sont des montages constitués de plusieurs chansons arrivent souvent en tête des compétitions d'*air guitar*, à l'instar de la prestation de Gizzy Guitar, qui je le rappelle, a remporté le deuxième prix en 2005. Dans le même ordre d'idée, les extraits sans interruption sont davantage présents à partir de la dixième position en descendant. Autrement dit, les extraits renfermant des changements de pièces ou de répertoires semblent être particulièrement appréciés de la part des juges, même s'ils sont moins fréquents.

Également, les pièces choisies participent à des répertoires qui, au plan du genre musical, sont assez variés : une vingtaine de répertoires musicaux (genres et sous-genres) sont utilisés, le rock arrivant en tête de liste. Par ailleurs, le *heavy metal* revient à quatre reprises dans les trois dernières positions ; cette concentration fait paraître ce genre musical comme n'étant pas particulièrement apprécié de la part des juges. Une exception remarquable à cette tendance se trouve dans la prestation de Gizzy Guitar : tout en recourant à une pièce de Metallica, un des groupes-phares du *heavy metal*, elle est néanmoins arrivée deuxième au concours de 2005. Comme déjà mentionné, il peut y avoir des changements de répertoires durant les soixante secondes que durent un extrait. Ainsi, les hommes et les femmes ont pareillement tendance à juxtaposer différents répertoires, toutes proportions gardées (1/7 pour les femmes et 4/27 pour les hommes).

Dix-neuf prestations d'*air guitar* contiennent un segment sonore où des notes se succèdent à une vitesse enlevante⁴⁶ ; une succession rapide de notes est l'un des critères les plus souvent cités lorsqu'il est question de virtuosité à la guitare électrique (Walser 1993). Ces dix-neuf prestations comptant un extrait musical avec une succession rapide de notes à la guitare électrique se retrouvent partagées au

⁴⁶ Il est à noter que la très grande majorité de ces extraits est jouée à la guitare électrique. Cependant, un seul extrait contient une partie au cours de laquelle une certaine virtuosité est démontrée au synthétiseur. En fait, il s'agit d'un extrait de la prestation de The Destroyer en 2005, où est utilisé un morceau d'une chanson du groupe de musique électronique Daft Punk. Dans cette partie de la chanson, un joueur de synthétiseur, jouant très rapidement, imite le son d'une guitare électrique au son fort en distorsion. Cependant, The Destroyer continue à jouer de la guitare électrique invisible, et non de l'*air clavier*.

sein du registre complet des positions ; cependant, une certaine concentration de ce type d'extrait se retrouve dans les trois premières positions. D'ailleurs, les prestations de Gizzy Guitar et de Sonyk-Rok participent de cette tendance ; les deux contiennent des extraits musicaux où une succession rapide de notes se font entendre. Ces deux *air guitaristes* ne sont pas les seules femmes à démontrer ce type de virtuosité. Effectivement, les femmes emploient davantage d'extraits où une succession rapide de notes peut être entendue : cinq prestations faites par des femmes en utilisent (5/7), contrairement à quinze faites par des hommes (15/27).

3.1.3 Aspects scéniques

Les aspects scéniques des prestations d'*air guitar* en compétition comprennent les éléments qui ont trait principalement au jeu des *air guitaristes* sur scène. Certaines de ces caractéristiques semblent importantes pour les positions finales qu'occupent les *air guitaristes*. Également, il existe des différences – et certaines ressemblances – notables entre les aspects scéniques selon le sexe de l'*air guitariste*.

Tout d'abord, les *air guitaristes* tenant compte de la forme de la guitare électrique invisible⁴⁷ se classent généralement dans les trois premières positions. Effectivement, sur les neuf premiers/lères *air guitaristes*, six d'entre eux/elles tiennent compte du manche de la guitare invisible, ainsi que de l'endroit où il faut frapper les cordes. C'est le cas de Mr. Magnet, arrivé premier en 2001, qui rend compte tellement bien du manche invisible, en promenant sa main gauche constamment en ligne droite oblique, qu'il est presque possible de visualiser ce « *air manche* ». D'ailleurs, les hommes et les femmes ont tendance à tenir compte de la forme de la guitare invisible dans une même proportion (2/7 pour les femmes et 7/27 pour les hommes). Il faut noter que les deux prestations faites par des femmes où la participante tient clairement compte de la forme de la guitare invisible sont celles de Sonyk-Rok, en 2004, alors qu'elle est arrivée première, et en 2005, alors qu'elle est arrivée septième.

⁴⁷ Je tiens à mentionner qu'il s'agit ici de ma propre évaluation, étant donné que je n'ai pas accès aux commentaires et aux notes des juges (souvenons-nous qu'un des ordres de critères est la technique à l'*air guitare*).

Le respect de la musique, ou encore le soin que l'*air guitariste* prend à mimer fidèlement l'extrait musical sur sa *air guitare*, est généralement présent dans tout le registre des positions, mais plus particulièrement parmi les huit premiers rangs. Et ce sont les hommes qui ont particulièrement tendance à mimer fidèlement ce qui est entendu à leur *air guitare* ; la moitié des prestations faites par des hommes respecte ce qui est entendu (14/27). Seulement deux prestations faites par des femmes (2/7) respectent ce qui est entendu musicalement. Encore une fois, l'auteure de ces deux prestations est en fait la même *air guitariste* : Sonyk-Rok, en 2004 et 2005.

Les onze *air guitaristes* tenant compte de la forme de la guitare invisible, en plus de mimer fidèlement ce qui est entendu, se classent parmi les sept premières positions, et tout particulièrement dans les trois premières positions. Dans certains cas, comme dans celui de C-Diddy, arrivé premier en 2003, la précision globale du jeu est tellement bonne qu'il est possible de se demander qui joue « réellement ». En outre, ce sont les hommes qui ont plutôt tendance à combiner le respect de la musique au « respect » de la guitare invisible. Neuf prestations offertes par des hommes présentent cette combinaison (9/27), contre deux pour les femmes (2/7). Les deux prestations de Sonyk-Rok font partie de ces prestations où la précision globale du jeu est quasiment irréprochable. La prestation Gizzy Guitar, pour sa part, fait partie de la majorité des *air guitaristes* qui ne montre pas d'« excellence » au niveau du jeu à la guitare invisible. Il ne faut pas oublier que vingt-trois des trente-quatre prestations (23/34) montrent des *air guitaristes* pas tellement fidèles ou précis dans leur « jeu ».

D'ailleurs, la précision globale à l'*air guitare* va également de pair avec peu de déplacements sur scène ; autrement dit, les *air guitaristes* qui ont tendance à peu se déplacer, ou à rester sur place, sont souvent ceux/celles qui tiennent compte de l'instrument invisible et ceux/celles qui miment fidèlement l'extrait musical, en plus d'être ceux/celles qui sont généralement dans les premières positions, à l'instar de Sonyk-Rok en 2004. Et ce sont les femmes qui ont davantage tendance à rester sur place ou à peu se déplacer sur scène. En fait, sur les sept prestations faites par des femmes, six les présentent se déplaçant peu sur scène (6/7), comme dans les cas

de Sonyk-Rok et de Gizzy Guitar⁴⁸. Alors que, pour les hommes, dix-neuf prestations sur vingt-sept (19/27) présentent des hommes se déplaçant peu sur scène. Toutefois, les hommes et les femmes courent sur scène dans la même proportion : une femme court sur scène (1/7) et quatre hommes le font (4/27). D'ailleurs, il est possible de constater que courir n'est pas une bonne idée pour ceux/celles qui veulent gagner ; tous/tes les *air guitaristes* courant sur scène se retrouvent à partir de la huitième position en descendant. Ceci concorde avec une tendance vue plus haut ; les *air guitaristes* déployant une attitude énergique se retrouvent généralement dans les dernières positions. Pour expliquer cette forte tendance, qui traverse le panorama, une hypothèse plausible peut être que moins un/e *air guitariste* bouge, plus les juges sont en mesure de voir, et d'apprécier sa « technique », et plus il/elle bénéficie d'un meilleur pointage, et vice-versa.

Pour retourner à l'utilisation de la guitare invisible, ceux/celles qui prennent soin de leur instrument avant et après l'extrait musical (en faisant apparaître leur *air guitare*, en l'installant, en l'accordant et/ou en la gardant sur eux/elles suite à l'extrait) se retrouvent généralement dans les dernières positions. D'ailleurs, les hommes semblent accorder une plus grande importance à l'intégrité de la guitare invisible avant et après l'extrait musical. En effet, les hommes accordent davantage leur *air guitare* (6/27 pour les hommes contre 0/7 pour les femmes), et passent plus de courroies invisibles autour de leur cou que les femmes (10/27 contre 2/7). Par rapport aux rangs, ceux/celles qui accordent leur instrument invisible avant l'extrait musical se retrouvent à partir de la sixième position en descendant (à l'exception de Mr. Magnet, le vainqueur de 2001, qui a accordé sa *air guitare*), et ceux/celles qui installent leur *air guitare* se retrouvent également à partir de la sixième position en descendant (à l'exception de deux cas, c'est-à-dire C-Diddy en 2003 et en 2004). Gizzy Guitar et Sonyk-Rok concordent avec ces tendances, dans la mesure où ce sont des femmes qui ne semblent pas porter un soin particulier à l'intégrité de leur *air guitare* avant ou après leur prestation, bien qu'elles soient arrivées dans les premières positions.

⁴⁸ Rappelons-nous que la prestation de Gizzy Guitar est très énergique ; néanmoins l'*air guitariste* effectue peu de déplacements sur scène.

Différents ordres de changement au cours d'une prestation semblent également être appréciés des juges. Effectivement, les quatre prestations comportant des changements importants de costumes – c'est-à-dire plus d'une pièce de vêtement – se retrouvent parmi les sept premières positions. En outre, il y a une concentration plus importante de ce type de changement parmi les quatre premières positions, comme c'est le cas pour Gizzy Guitar, qui enlève plusieurs morceaux de son costume au début de sa prestation. Par ailleurs, les quatorze prestations présentant des changements de costumes – majeurs et mineurs – se partagent de manière proportionnellement égale entre les femmes et les hommes (3/7 pour les premières, 11/27 pour les seconds). Autre changement qui semble apprécié des juges : sur les quatre prestations comportant une transformation de la guitare électrique invisible, trois d'entre elles se retrouvent parmi les cinq premières positions. C'est le cas de Takeshi Kongoshi, arrivé quatrième en 2004, qui transforme, pendant quelques secondes, sa *air guitare* en épée. Ce sont les femmes qui ont surtout tendance à transformer leur *air guitare* en un autre objet ; une femme transforme sa guitare en un autre objet – The Wickerlady transforme sa guitare invisible en carabine – (1/7), et les trois autres changements sont effectués par des hommes (3/27). D'ailleurs, les changements décrits ici ne sont pas les seuls qui semblent être appréciés par les jurys ; souvenons-nous que les prestations présentant des changements de pièces et de répertoires se retrouvent souvent parmi les premières positions.

Les expressions faciales peuvent être signes d'effort, d'intensité et de virtuosité, et sont même recommandés dans le guide *How to Play Air guitar* :

« the appropriate use of facial expressions will mark you out as a true virtuoso – such contorsions help to demonstrate that you are connecting with your instrument and really feeling the music » (West et Gladdis 2002, 34).

La figure crispée est probablement l'expression faciale la plus utilisée au cours des prestations d'*air guitar* en compétition ; quatorze prestations différentes en présentent. Trois prestations faites par des femmes les présentent le visage crispé (3/7), et onze hommes présentent un tel faciès (11/27), ce qui donne sensiblement la même proportion. Sur les quatorze occasions où l'*air guitariste* présente une

figure crispée, six se retrouvent dans les cinq premières positions ; il y a donc une légère corrélation en faveur de la figure crispée dans les premières positions (c'est d'ailleurs le cas de Sonyk-Rok dans sa prestation de 2004).

Enfin, plusieurs *air guitaristes* miment également les paroles (*lip-synch*) en plus de jouer leur *air guitare*. D'ailleurs, les hommes et les femmes miment les paroles dans des proportions semblables ; en l'occurrence, il y a trois prestations faites par des femmes qui comportent du *lip-synch* (3/7), et onze prestations faites par des hommes incluant un tel comportement (11/27). Par contre, le *lip-synch* ne semble pas particulièrement apprécié des juges. En effet, les *air guitaristes* mimant les paroles sont présents/tes un peu partout dans le registre des positions, mais avec une concentration parmi les trois dernières positions. Une exception à cette tendance réside dans la prestation de Gizzy Guitar : elle mime les paroles durant tout son extrait et a obtenu une deuxième place.

Pour conclure ce panorama, je propose de regarder une caractéristique particulière partagée par onze prestations : les thématiques. En fait, celles-ci sont présentes dans des prestations où une cohérence globale et généralisée se dégage entre les différents éléments du jeu et du scénario qui président à leur organisation. Le sens créé par cette cohérence peut se comprendre à l'intérieur d'une inter-textualité prise au sens de Bennett et Woollacott : les « textes » peuplant la formation de lecture (ici, la formation rock) se comprennent dans leurs renvois ou leurs liens les uns aux autres. Ces liens informent les interprétations possibles des prestations d'*air guitar*, puisque, comme nous l'avons vu, les compétitions d'*air guitar* s'inscrivent dans la formation rock.

La thématique peut se manifester dans une courte histoire, comme le cas de la prestation de Sonyk-Rok, que nous verrons sous peu. La thématique peut également se manifester à travers une cohérence à travers un ensemble de paramètres, mais sans présenter d'histoire. Par exemple : Tarot Woman utilise un extrait tiré d'une chanson *heavy metal*, elle est toute habillée de noir, avec un bustier en dentelles et des pantalons en cuir, et des avant-bras ornés de très longs bracelets en cuir avec des clous. Ses cheveux sont noirs, sa figure, très pâle et ses

lèvres, très rouges. Elle fait des signes du « *devil* »⁴⁹, et arbore un air mortellement sérieux. Tous ces éléments considérés ensemble confère une cohérence à la prestation, en ceci qu'ils participent tous de « canons » et repères génériques du répertoire choisi par cette *air guitariste*. La thématique peut aussi s'incarner dans un personnage. À titre d'exemple, Ingroove imite le guitariste Angus Young du groupe AC/DC (son personnage est alors quelqu'un de connu) : son costume est inspiré de celui du fameux guitariste (culottes courtes et veston noir), il bouge comme lui (notamment en levant haut les genoux lorsqu'il marche), et il utilise une chanson bien connue du groupe, « Highway to Hell ». La prestation de Gizzy Guitar présente également une thématique évoluant autour d'un changement de chanson et de costume, que nous allons approfondir dans la prochaine section.

3.2 Lecture rapprochée de deux prestations

Le panorama a fourni un aperçu des prestations présentées aux championnats mondiaux d'*air guitar*, de 2001 à 2005 et, par le fait même, a permis de situer les prestations de Sonyk-Rok et de Gizzy Guitar en regard des grandes tendances observées. Rappelons-nous de quelques-unes des caractéristiques propres à ces deux prestations. Les deux *air guitaristes* ont des costumes particuliers : l'une est déguisée en Beatle pour la première partie de sa prestation, l'autre reprend l'idée de son costume l'année suivante. Les deux présentent des changements d'attitude au cours de leur prestation. Alors qu'une exécute un jeu très précis à sa *air guitare*, la seconde n'en tient pas tellement compte. Gizzy Guitar salue le public à la fin de sa prestation, alors que Sonyk-Rok ne fait rien pour attiser la foule. Les deux prestations utilisent des extraits où une succession rapide de notes se fait entendre, tout en utilisant des formes de montage différentes. L'une présente un visage crispé, et l'autre mime les paroles. Et les deux prestations déploient une thématique particulière.

Comment les changements d'attitude informent-ils les représentations relatives au genre ? Qu'est-ce que des attitudes comme la gentillesse et la timidité, autrement absentes du panorama, provoquent au niveau de la production de sens chez ces

⁴⁹ Ce signe consiste à replier le majeur, l'annulaire et le pouce sur sa paume, tout en gardant l'index

deux prestations ? Comment les costumes de Sonyk-Rok et de Gizzy Guitar participent-ils, ou non, à la reproduction des consensus hégémonique relatifs au genre ? Comment les choix des chansons, l'une avec un montage formé d'une seule pièce et l'autre présentant un extrait avec un solide contraste, traversent-ils les représentations de genre constitués dans les performances des *air guitaristes* ? Nous répondrons dans les deux prochaines sections, par le biais d'une lecture rapprochée, voire d'une analyse visant à en interpréter les significations dans le contexte d'une culture rock à laquelle ces prestations et les intertextes qui les informent participent.

3.2.1 Prestation de Sonyk-Rok

Sonyk-Rok, de son véritable nom Miri Park, est une concurrente américaine qui a gagné, ex-aequo avec The Tarkness, la compétition mondiale d'*air guitar* en 2004. Après avoir décrit sa prestation, celle-ci sera examinée sous l'angle de l'intertextualité. Enfin, une discussion des stratégies déployées durant la performance vis-à-vis des représentations hégémoniques relatives au genre sera faite.

3.2.1.1 Description de la prestation

Dès que l'enregistrement vidéo débute, Sonyk-Rok approche lentement sur la scène, alors que la MC s'installe dans son coin. Les genoux de l'*air guitariste* sont collés, elle avance par petits pas et elle ne sourit pas ; elle a l'air terriblement gênée. Elle s'avance jusqu'au bout de la scène, qui est en forme de T (avec une petite passerelle qui s'avance dans la foule). Ses mains sont déjà placées comme si elle tenait une guitare ; autrement dit, elle a déjà sa *air guitare* en place. Elle porte une jupe noire courte, une chemise blanche détachée et nouée au-dessus de la taille, des chaussettes blanches qui lui vont aux genoux et des chaussures noires. Ses cheveux sont attachés derrière sa tête et elle porte des lunettes. Son apparence et son attitude ont tout d'une caricature d'une écolière modèle. Cependant, elle est fortement maquillée : ses lèvres sont très rouges et ses yeux, abondamment fardés ;

et l'auriculaire bien droits. Il existe une variante où le pouce reste déplié.

le fait que ce maquillage soit visible dans une vidéo de qualité discutable indique qu'il est particulièrement lourd.

Il est à remarquer qu'il semble y avoir quatre caméras qui filment la prestation : une qui est légèrement surélevée et loin dans le public (vue en plongée de toute la scène dans un plan d'ensemble) ; une autre située en plein milieu de la foule et qui regarde directement la scène (*l'air guitariste* est filmée de pied en cap), une troisième placée dans la foule, cette fois-ci dans les premiers rangs et légèrement à droite (*l'air guitariste* est filmée de la poitrine à la tête, en contre-plongée et légèrement de profil) ; et une dernière sise complètement à droite, juste à côté de la passerelle (*l'air guitariste* est filmée complètement de profil, en contre-plongée, dans un plan mi-cuisse)⁵⁰. De toute sa prestation, Sonyk-Rok ne regarde aucune des caméras directement ; elle regarde plutôt le public.

Après s'être avancée, elle fait un signe timide de la main afin d'indiquer qu'elle est prête pour l'extrait musical. De la batterie se fait entendre ; dès les premiers coups, elle enlève ses lunettes, les dépose par terre, et délie ses cheveux d'un mouvement très rapide. Les sons de la guitare électrique entrent directement au moment où elle enlève l'élastique de ses cheveux. Elle ouvre les jambes, et elle commence à jouer de sa guitare invisible. Son air change complètement ; sa moue exprime le défi. Ce changement est radical ; qu'opère-t-il au niveau du sens ? Qu'advient-il du personnage d'écolière ? Déjà, elle fait aller ses doigts de manière étonnamment précise sur les frettes invisibles au son des notes rapides de l'introduction de la chanson « Hot for Teacher » de Van Halen (125 pulsations par minute, selon une estimation personnelle). Les segments de cette chanson constitutifs de la trame musicale de la prestation de *l'air guitariste* sont l'introduction et le solo de guitare électrique, comme nous allons le constater. Ces parties comportent une guitare électrique aux sons saturés de distorsion, des motifs complexes joués très rapidement, et des « riffs » accrocheurs ; pour un certain public familier avec les codes et pratiques d'une certaine culture rock, il est possible de déduire que le

⁵⁰ Cela décrit, je ne compte pas effectuer une analyse vidéographique, plan par plan. Ceci relèverait d'une autre recherche ; d'ailleurs, une présentation des limites de ce mémoire est présentée durant la conclusion.

répertoire est de type *hard rock*. Comment cette chanson informe-t-elle les significations produites par la performance de l'*air guitariste* ?

Suite à une descente très rapide de notes, un lourd accord à la guitare est joué. Sonyk-Rok le devance de quelques fractions de seconde, en baissant son bras droit juste avant que l'accord ne se fasse entendre. Suite à celui-ci, l'introduction devient une succession d'accords. La moue de Sonyk-Rok est toujours au défi, et elle dégage une confiance grandissante ; elle semble très bien connaître son extrait, ses mouvements sont précis, amples et assurés. Elle reste généralement sur place, se déplaçant peu. Elle joue dans une position assez droite, quoiqu'elle se permette de se pencher légèrement vers l'arrière de temps à autre.

La musique s'arrête durant une fraction de seconde, suite à un coup à la batterie. Juste avant, dans un mouvement très rapide, Sonyk-Rok soulève son genou droit, brasse son pied de gauche à droite et repose sa jambe, à l'instant même où le coup de batterie semblant mettre un terme à l'extrait se fait entendre. Durant ce coup de pied, il est possible de voir les petites culottes blanches de Sonyk-Rok, et du coup, la foule applaudit. La foule applaudit-elle l'apparition soudaine de sous-vêtements, ou le geste qui l'accompagnait ? Qu'est-ce que le fait de voir les sous-vêtements de l'*air guitariste* ajoute à sa performance ? Toutefois, l'extrait ne s'arrête pas là. Des notes à la guitare électrique, très peu audibles, toujours interprétées avec une précision stupéfiante par l'*air guitariste*, sont jouées pendant quelques secondes.

Dans la chanson originale, ces notes peu audibles annoncent le début de la partie vocale. Cependant, dans la prestation, elles sont suivies du solo de guitare électrique. Ainsi, il s'agit d'un montage formé de deux segments tirés d'une seule pièce : l'introduction et le solo de guitare. Une descente de notes très rapide, un peu comme celle jouée dans l'introduction juste avant le bloc d'accords, fait le pont entre les deux parties de la trame sonore. C'est à ce moment que Sonyk-Rok commence véritablement à s'emporter. Son visage devient de plus en plus crispé, elle se penche plus souvent vers l'arrière, dodeline rapidement de la tête, elle sort sa langue et la fait frétiler. Également, après avoir vu ses petites culottes, il est maintenant possible d'entrevoir son soutien-gorge noir, probablement parce que le

nœud de sa chemise s'assouplit avec tous les mouvements que l'*air guitariste* lui impose. Elle joue toujours les jambes éloignées l'une de l'autre ; en fait, elles sont davantage ouvertes que durant la première moitié de l'extrait. Elle semble avoir de moins en moins d'inhibitions ; elle paraît s'abandonner complètement à la musique et à l'*air guitar*. Ce crescendo est remarquable : quel effet a-t-il dans la prestation prise globalement ? Que signifie-t-il ?

À un moment particulier du solo de guitare électrique, Sonyk-Rok se tourne vers sa droite, en marquant à sa *air guitare* une série d'accords. Elle est alors complètement de profil au public, et commence à se pencher lentement vers l'arrière, alors que les notes à la guitare électrique deviennent de plus en plus aiguës. Elle devient si arquée qu'elle tombe sur les genoux. Elle reste néanmoins arquée, tellement que sa tête touche presque par terre. Soudainement, elle se relève sur ses genoux, et les déplie et replie rapidement, ce qui fait en sorte qu'elle bouge de haut en bas. Toujours à genoux, elle se remet face au public. Elle continue à déplier et replier ses genoux brusquement, et ainsi continue à bouger de bas en haut rapidement. Elle remue beaucoup la tête, et ses cheveux bougent dans toutes les directions. L'extrait musical se termine suite à un fondu très rapide. L'*air guitariste* s'arrête, et son instrument invisible se volatilise sur le coup.

Comme Sonyk-Rok s'arrête, ses mains, grandes ouvertes, se figent. Rapidement, elle prend un air consterné et totalement surpris. Elle se relève péniblement, et lentement, comme pour ne rien déranger. La MC arrive derrière elle, et alors que cette dernière la complimente, Sonyk-Rok porte ses mains à sa bouche, l'air embarrassée, et retourne vers l'arrière-scène. Cependant, alors qu'elle se dirige vers l'arrière-scène, elle se met debout sur ses mains et se maintient quelques secondes sur celles-ci, dans un geste qui semble spontané. Alors que ses jambes sont dans les airs, elle les ouvre encore une fois. Ses petites culottes sont maintenant complètement découvertes. Comment cette deuxième apparition de sous-vêtements informe-t-elle les significations de la performance ? Le public crie et applaudit. La MC est presque atteinte par une des jambes de Sonyk-Rok et est manifestement surprise de ce comportement. L'*air guitariste* repose ses jambes par terre, porte ses mains à sa bouche, ricane un peu, et court vers l'arrière-scène, en remettant sa jupe

en place, et sans oublier ses lunettes, qui étaient restées par terre pendant toute la prestation. La MC s'exclame : « Weird... No, really good ». Elle enchaîne avec les points : 5.5, 5.9 et 5.8⁵¹, et dit une dernière fois : « Very good ».

Avant de se tourner vers l'intertextualité, voici comment j'interprète la thématique de cette prestation. Celle-ci prend l'allure d'une courte histoire : celle d'une écolière naïve et proprette, complètement embarrassée de se retrouver dans une compétition d'*air guitar*. Toutefois, et bien malgré elle, elle est comme emportée par la « force du rock », et se déchaîne complètement, jusqu'à en perdre toute inhibition. À la toute fin, elle se demande bien comment elle a pu faire tout cela sur scène, en public. Tout de même, elle est bien contente de s'être donnée en spectacle ainsi, et n'hésite pas à montrer sa joie et son émoi en se tenant debout sur ses mains quelques secondes.

3.2.1.2 *Intertextualité de la performance*

Sonyk-Rok utilise l'introduction d'une chanson de Van Halen, « Hot For Teacher », juxtaposée au solo de guitare électrique d'Eddie Van Halen de cette même chanson ; il s'agit donc d'un montage formé de deux segments d'une seule pièce. Comme il s'agit de deux insertions directes d'une chanson de Van Halen, ce groupe fait l'objet de deux citations dans la prestation de Sonyk-Rok. L'intertexte constitue les soixante secondes tirées de cette chanson qui forme la trame musicale de la prestation, mais également la base sur laquelle l'interprétation de la performance sera réalisée. Pour mener à bien cette interprétation, il est possible de se baser sur d'autres textes peuplant la culture rock, notamment des discours critiques rock. Ainsi, il sera possible de baser l'interprétation des citations – et de la performance – dans un certain cadre intertextuel, cadre qui renvoie également aux consensus d'une « tradition sélective », déjà nommée dans le premier chapitre. Par la suite, d'autres éléments d'intertextualité, s'ajoutant à la trame musicale, seront discutés.

⁵¹ Je rappelle que la note maximale est six.

- Sexualisation et rébellion

Van Halen est un groupe californien faisant carrière depuis la fin des années 1970. Selon la littérature consultée, leurs « high-octane performances »⁵² feraient que leur son est « invigorating [and] original »⁵³. Par exemple, selon le critique Greg Prato, leur premier album est devenu « one of the ultimate party albums over the years, since the overall mood is excited and celebratory »⁵⁴. Ils ne prendraient pas trop la vie au sérieux : « Van Halen aren't too serious about anything »⁵⁵. Eux-mêmes l'ont déjà proclamé : « [w]e all like to party and have a good time »⁵⁶. De plus, ils sont qualifiés d'excessifs et de plus grands que nature, en particulier leur premier chanteur, David Lee Roth⁵⁷ : « David Lee Roth [is] larger than life [...]; with him in front, they [Van Halen] [are] giants, they [are] golden gods »⁵⁸. Nous avons vu plus tôt que Sonyk-Rok apparaît s'emporter et perdre toute notion de bienséance durant sa prestation, pour ensuite se reprendre et redevenir timide. Quel(s) rôle(s) le côté hédoniste de Van Halen, décrit par les journalistes et critiques, joue-t-il dans l'interprétation de la performance de Sonyk-Rok ? Comment la mise à distance de cette dernière vis-à-vis de sa propre prestation déchaînée peut-elle être comprise, dans le cadre de cette référence à Van Halen ?

Van Halen, David Lee Roth en tête, est également considéré comme un groupe macho. « How soon many people have forgotten that rock 'n' roll is synonymous with sex. Black leather David Roth is a quick reminder to all. [...] The girls screech [...] as he struts the stage like a lion looking for danger »⁵⁹. Selon la littérature rock

⁵² Prato, Greg (non-daté), « Van Halen > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:8v861v7jzha>>, consulté le 23 juin 2006.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Rose, Cynthia (1981), « Van Halen : *Fair Warning* », *NME* [En ligne], 20 Juin, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1304>>, consulté le 7 juin 2006.

⁵⁶ Patterson, Phast Phreddie (1978), « Van Halen's Back Door Rock'n'Roll », *Waxpaper* [En ligne], non-daté, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=886>>, consulté le 7 juin 2006.

⁵⁷ Roth est le membre le plus souvent interviewé des articles formant le corpus de littérature rock, ainsi que le point d'attention le plus récurrent du groupe, malgré le fait que le groupe porte le nom de famille du guitariste électrique et du batteur (des frères), respectivement Eddie Van Halen et Alex Van Halen.

⁵⁸ Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « The Best of Both Worlds > Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:f85g8qcztq4~T1>>, consulté le 24 juin 2006.

⁵⁹ Patterson, Phast Phreddie (1978), « Van Halen's Back Door Rock'n'Roll ».

consultée, ils sont remplis de testostérone, font de la musique brutale et pleine de puissance, désirent – et obtiennent – des filles à volonté. David Lee Roth serait un « cockrocker »⁶⁰, avec une voix « suited to delivering downright crass lyrics »⁶¹. Comment cet accent mis sur le machisme « sale » de Van Halen informe la prestation de Sonyk-Rok ? Quelle(s) signification(s) sont à tirer de cette représentation du groupe ? Et « not only do these guys Love Beautiful Girls [sic], they love 'em as often as possible »⁶². Pourtant, il a été noté que les membres du groupe arboreraient un look androgyne (« four blokes in Spandex »⁶³, le spandex étant une matière textile synthétique souvent associée aux femmes, comme pour les vêtements d'aérobic ou des sous-vêtements⁶⁴), et particulièrement leur premier chanteur, Roth, « cutey-pie »⁶⁵, « heavily tanned »⁶⁶, « more magnificent than Michelangelo's [David] »⁶⁷, « often referred to as what Sylvia Miles⁶⁸ would look like were she a male »⁶⁹. L'androgynie décrite dans la littérature rock concernant Van Halen est-elle en train de brouiller les cartes concernant les représentations relatives au genre dans la performance de Sonyk-Rok ? Pour compliquer le tout, ils auraient refusé les accusations de machisme ou de sexisme à leur égard. David Lee Roth a déjà été rapporté disant : « In Australia they said 'oh, you're victimizing women' [...] and I said 'no no, I'm all for equal rights etc. etc. »⁷⁰. Cette mise à distance faite par le groupe même (en fait, par son chanteur) trouve-t-elle quelque résonance dans la performance de Sonyk-Rok ?

⁶⁰ Frost, Deborah (1988), « Van Halen: Monsters of Rock Weenie Roast », *Village Voice* [En ligne], 28 Juin, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=6087>>, consulté le 7 juin 2006.

⁶¹ Rose, Cynthia (1982), « Van Halen : *Diver Down* (WEA) », *NME* [En ligne], 8 Mai, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8346>>, consulté le 7 juin 2006.

⁶² DiMartino, Dave (1980), « Van Halen : Remnants Of The Flesh Hangover », *Creem* [En ligne], Juillet, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=6816>>, consulté le 7 juin 2006.

⁶³ Rose, Cynthia (1981), « Van Halen : *Fair Warning* ».

⁶⁴ À cet effet, voir Collectif, « Spandex » (dernière mise à jour le 23 août 2006), *article dans l'encyclopédie en ligne Wikipedia*, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Spandex>>, consulté le 24 août 2006.

⁶⁵ DiMartino, Dave (1980), « Van Halen : Remnants Of The Flesh Hangover ».

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Simmons, Sylvie (1982), « Van Halen : The Philosophy Of Diving Down », *Creem* [En ligne], Septembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5954>>, consulté le 7 juin 2006.

⁶⁸ Sylvia Miles était une actrice américaine considérée comme vulgaire durant les années 1960. Source : Erickson, Hal (non-daté), « Sylvia Miles > Biography », in *www.allmovie.com* [En ligne], <<http://www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=2:49125~T1>>, consulté le 10 août 2006.

⁶⁹ DiMartino, Dave (1980), « Van Halen : Remnants Of The Flesh Hangover ».

⁷⁰ Simmons, Sylvie (1982), « Van Halen : The Philosophy Of Diving Down ».

En outre, « Van Halen, présenté comme le groupe le plus bruyant du circuit californien »⁷¹ est qualifié de groupe rebelle et irrévérencieux. « Van Halen is entertainment delivered at maximum impact »⁷², « the Finest Obnoxious Rock Band That Ever Was [sic] »⁷³. David Lee Roth a qualifié le groupe d'anti-héros, de rebelle : « the anti-hero [is] the guy who breaks up the Organization [sic], the guy who comes from nowhere and goes home to no one. [...] I suspect Van Halen conjures up images of the Anti-hero »⁷⁴. Le laisser-aller dont Sonyk-Rok fait preuve dans sa prestation serait-il lié à un type de rébellion ? Van Halen serait également excessif : « Van Halen set records for the biggest noise, the biggest load of equipment, the biggest haul for a single performance »⁷⁵, « the world's largest production in terms of weight and lighting »⁷⁶. Avec le « classic VH [Van Halen] guitar attack »⁷⁷, « [they] exploded pop [...] and melted most flash 'n' burn metal competition »⁷⁸. Sonyk-Rok est-elle aussi excessive au cours de sa prestation ? Comment la retenue dont l'*air guitariste* fait preuve au début et à la fin de sa prestation joue-t-elle dans l'abandon constituant la majeure partie de la prestation ? Ces différentes références à la rébellion et à l'excès se trouvent renforcées par d'autres intertextes qui, au plan du costume notamment, renvoient à d'autres rockeurs de la trempe de Van Halen, dont les performances et les attitudes s'apparenteraient, selon la critique rock consultée.

~ ~ ~

Sonyk-Rok est habillée en écolière : chemise blanche, jupe noire, chaussettes blanches allant jusqu'aux genoux. Même si le costume n'est pas « parfait » (son chemisier est ouvert, afin de dévoiler partiellement son soutien-gorge, et noué au-dessus de la taille), l'idée du costume d'écolière est aisément reconnaissable. Le guitariste Angus Young du groupe AC/DC est également habillé en écolier lors des

⁷¹ Rabasse, Manuel (2000), « Van Halen », dans Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 2052.

⁷² DiMartino, Dave (1980), « Van Halen : Remnants Of The Flesh Hangover ».

⁷³ DiMartino, Dave (1986), « Give Us Van Halen ! », *Creem* [En ligne], Mars, <<http://www.rockbackpages.com/article.html?ArticleID=7540>>, consulté le 7 juin 2006.

⁷⁴ Simmons, Sylvie (1982), « Van Halen : The Philosophy Of Diving Down ».

⁷⁵ Frost, Deborah (1988), « Van Halen : Monsters of Rock Weenie Roast ».

⁷⁶ Simmons, Sylvie (1982), « Van Halen : The Philosophy Of Diving Down ».

⁷⁷ Rivadavia, Ed et John Franck (non-daté), « 5150 > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:7vh1z85ajyv6>>, consulté le 24 juin 2006.

spectacles du groupe, et ce, depuis leurs débuts au milieu des années 1970. Toutefois, le costume de Sonyk-Rok et celui d'Angus Young ne sont pas identiques : alors que Young porte des culottes courtes, une casquette et un veston, Sonyk-Rok porte une jupe, aucun couvre-chef et seulement une chemise blanche. Le groupe AC/DC fait donc l'objet d'une allusion dans la prestation de Sonyk-Rok, car les éléments du costume de l'*air guitariste* réfèrent indirectement à certains éléments du costume du guitariste d'AC/DC.

Avec son « schoolboy-ish humor »⁷⁹, « [guitar player] Angus Young's never-ending energy »⁸⁰, et son « raw, basic, youthful energy »⁸¹, AC/DC est un groupe australien très connu dans le monde du rock. Ils sont aussi décrits comme fêtards, énergiques, bruyants, excessifs et adolescents (même si leur carrière compte une trentaine d'années), à l'instar de Van Halen. « Never challenging intellectual pursuit, AC/DC's words are constantly playing with rather exaggerated, rebellious adolescent images »⁸², « crude double entendres and violent imagery, all spiked with a mischievous sense of fun »⁸³. En spectacle, leurs « loud, raw, rude rockers, mostly odes to rock & roll and its attendant hard-partying lifestyle »⁸⁴, sont rapportés être garantis par un « enormous sound [with] an extensive catwalk [...], an ostentatiously huge bell [...] and six full-scale cannons »⁸⁵ : « AC/DC could never be accused of visual subtlety »⁸⁶. Considérés comme des hédonistes, les membres d'AC/DC répètent : « [f]un and [...] good time. These words keep recurring in their interviews

⁷⁸ Frost, Deborah (1988), « Van Halen : Monsters of Rock Weenie Roast ».

⁷⁹ Guarisco, Donald A. (non-daté), « The Jack > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:ugse4jn74w4v>>, consulté le 24 juin 2006.

⁸⁰ Prato, Greg (non-daté), « If You Want Blood You've Got It > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:kueyxd7bjolg>, consulté le 24 juin 2006.

⁸¹ Klein, Howie (1977), « AC/DC Hit California », *New York Rocker* [En ligne], non-daté, <http://www.rocksbackpages.com/article_with_login.html?ArticleID=9015>, consulté le 7 juin 2006.

⁸² Maginnis, Tom (non-daté), « Walk All over You > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:4j67gjqr56pv>, consulté le 24 juin 2006.

⁸³ Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « AC/DC > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:sm5zefwkhgfn~T1>, consulté le 24 juin 2006.

⁸⁴ Huey, Steve (non-daté), « High Voltage > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:t9q8b5c4tsqa>, consulté le 24 juin 2006.

⁸⁵ Fortnam, Ian (2000), « AC/DC : live at Wembley Arena », *bol.com* [En ligne], 4 Décembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=333>>, consulté le 7 juin 2006.

⁸⁶ *Ibid.*

like a mantra. »⁸⁷ D'emblée, il est à remarquer que, selon la critique rock, l'énergie dégagée par AC/DC serait sensiblement la même de celle de Van Halen. Quel rôle ce renforcement tient-il dans l'interprétation de la performance de Sonyk-Rok ?

Le premier chanteur d'AC/DC, Bon Scott⁸⁸, également parolier du groupe, n'aurait pas fait dans la dentelle lorsqu'il était question du sexe féminin. « He thought he was a sex symbol »⁸⁹, alors ses « paroles [étaient] croustillantes (mélange d'humour potache et de blagues salaces) »⁹⁰. Par exemple, la chanson « The Jack »

« is essentially one long, double entendre-laden dirty joke. On the surface, the lyrics seem to chronicle the narrator's card game with a female card shark [but it] transforms [...] into a bawdy joke about catching a venereal disease »⁹¹.

En fait, tout le groupe serait débauché, pervers et grossier :

« [m]ore than anything, AC/DC's songs have been about sex – almost music hall, seaside postcard sex: buxom women, bare bums, large willies, social diseases. "We're a filthy band," says Brian [Johnson, the group's second singer]. »⁹²

Cependant, même s'ils admettent qu'ils soient de grossiers personnages, les membres d'AC/DC refuseraient catégoriquement l'appellation de macho. Brian Johnson commente :

« I mean we've been called that word 'macho' – that's not even in my fucking⁹³ dictionary, what does it mean? – and all that stuff. We're not 'macho.' We don't even think like that. »⁹⁴

⁸⁷ Simmons, Sylvie (2000), « AC/DC Celebrate Their Quarter Century », *Mojo* [En ligne], Décembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=2215>>, consulté le 7 juin 2006.

⁸⁸ Il est à noter que Bon Scott est décédé en 1980 suite à ses excès hédonistes ; il a été retrouvé mort, suite à une fête, étouffé dans ses vomissures.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Mesmin, Dominique (2000), « AC/DC », dans Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 6.

⁹¹ Guarisco, Donald A. (non-daté), « The Jack > Song Review ».

⁹² Simmons, Sylvie (2000), « AC/DC Celebrate Their Quarter Century ».

⁹³ Certes, les articles de journalistes et de critiques rock contiennent plusieurs mots qui n'ont pas leur place dans un mémoire de maîtrise. Cependant, dans le but de conserver un maximum d'exactitude et de rigueur, j'ai décidé de conserver ces mots plus vulgaires.

⁹⁴ Simmons, Sylvie (1982), « AC/DC : Death Pooches Lick The Cosmic Milk Bone », *Creem* [En ligne], Mai, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=6503>>, consulté le 7 juin 2006.

Également, Johnson nierait être un *sex-symbol* : « Who me? You're joking, a sex symbol? Och! »⁹⁵ Angus Young, pour sa part, est également décrit comme un être avec une sexualité ardente, mais qui refuse de la considérer sérieusement : en spectacle, « he takes his shirt off with a stripper's suggestive bump and grind then screws any thoughts that he's beginning to fancy himself as a sex-bomb by blowing his nose in it. »⁹⁶ Encore une fois, les ressemblances avec Van Halen sont frappantes par rapport à l'impression de machisme et de sexisme qui se dégage du groupe de même que la distance que ses membres prennent en public vis-à-vis de cette réputation. Également, dans certains milieux, leur nom, « AC/DC », désigne une personne bisexuelle. De cette manière, plusieurs malentendus les auraient suivis, surtout au début de leur carrière : « legend has it that the head of a big music publishing company interpreted it [accordingly] and followed vocalist Bon Scott into the men's room »⁹⁷. Bref, AC/DC, avec leur « testosterone-driven lyrics »⁹⁸, « ont une libido trop développée pour consacrer leur temps à une puissance supérieure ou inférieure »⁹⁹.

Les contradictions autour des représentations d'AC/DC sur leur aspect sexuel, qui vont de la débauche aux connotations de bisexualité, en passant par le déni, ajoutées aux représentations non moins contradictoires de Van Halen qui ont été précédemment évoquées, sont particulièrement intéressantes en regard de la prestation de Sonyk-Rok. Voyant une certaine répétition se dessiner à travers les représentations, comment la performance participe-t-elle de ces contradictions, ou les brouillent-elles ?

~ ~ ~

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Sutcliffe, Phil (1977), « AC/DC : Sex, Snot, Sweat and School Kids », *Sounds* [En ligne], 29 Octobre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8731>>, consulté le 7 juin 2006.

⁹⁷ Simmons, Sylvie (1998), « AC/DC : *Bonfire* », *Mojo* [En ligne], Février, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1890>>, consulté le 7 juin 2006.

⁹⁸ Henderson, Alex (non-daté), « The Razor's Edge > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:gsj20r8ac48j>>, consulté le 26 juin 2006.

⁹⁹ Mesmin, Dominique (2000), p. 7, « AC/DC ». Effectivement, il est à noter que, selon la littérature rock, le groupe aurait entretenu des implications satanistes tout au long de leur carrière, des « cornes du diable » (Mesmin 2000, p. 7) qu'arborait Angus Young sur la pochette de leur album *Highway to Hell*, jusqu'à leur nom qui pourrait signifier « Anti Christ/Devil's Child » (Simmons 2000).

Un autre groupe de la scène rock de langue anglaise, Kiss, que la critique considère aussi de manière apparentée à Van Halen, fait l'objet d'une allusion dans la prestation de Sonyk-Rok, mais cette fois, au plan de la gestuelle. Effectivement, à une occasion, l'*air guitariste* sort la langue et la fait frétiller à la manière dont Gene Simmons, le bassiste du groupe Kiss « who owns the tongue of rock'n'roll »¹⁰⁰, le fait souvent lors de spectacles. Par contre, même si les deux exécutent le même mouvement, le frétillement de la langue de Sonyk-Rok reste une allusion. Effectivement, Gene Simmons accompagne ses frétillements de langue de tout un spectacle, notamment avec du faux sang, ce qui n'est pas le cas lors de la prestation de l'*air guitariste*. Donc, ceci reste une allusion, et non une citation. Comment cette allusion contribue-t-elle à la performance de l'*air guitariste* ?

Kiss est un groupe new-yorkais ayant vu le jour au début des années 1970 ; il est un contemporain de Van Halen et d'AC/DC. Les membres du groupe sont qualifiés comme étant excessifs, théâtraux, flamboyants. « Primal and raw »¹⁰¹, avec des « killer melodies and riffs »¹⁰², Kiss est décrit comme « [d]ecked out in outrageously flamboyant costumes and makeup »¹⁰³. Rappelons-nous qu'AC/DC et Van Halen ont également été décrits comme des groupes qui aiment bien faire des spectacles élaborés, avec des personnalités plus grandes-que-natures (comme David Lee Roth, Angus Young et Bon Scott). Comment ce goût du spectacle, fortement mis en valeur par la littérature rock consultée, se retrouve-t-il dans la performance de Sonyk-Rok ? Avec leurs personnages sortis d'une bande dessinée (« Simmons est "le Vampire" ; Stanley, "le Fils des étoiles" ; Frehley, "le Guitariste cosmique", et Criss "le Félin" »¹⁰⁴), Kiss aurait échafaudé un « captivating stage show featuring dry

¹⁰⁰ Snow, Mat (1992), « Kiss : Who You Calling Gay », Q [En ligne], Juin, <http://www.rocksbackpages.com/article_with_login.html?ArticleID=1793> , consulté le 7 juillet 2006.

¹⁰¹ Prato, Greg (non-daté), « Kiss > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&token=&sql=10:vjxvad4kv8w3>> , consulté le 7 juillet 2006.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Erlewine, Stephen Thomas et Greg Prato (non-daté), « Kiss > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:dm7zefukhgfn~T1>> , consulté le 7 juillet 2006.

¹⁰⁴ Rabasse, Manuel (2000), « Kiss », dans Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 958-9.

ice, smoke bombs, elaborate lighting, blood spitting, and fire breathing that captured the imaginations of thousands of kids »¹⁰⁵.

Kiss serait également un groupe énergique, intense, enthousiaste, fêtard, rigolo et un tantinet impertinent, à l'instar de Van Halen et d'AC/DC. « The band's youthful energy is contagious »¹⁰⁶, et leur « sense of freshness and excitement »¹⁰⁷ serait « [a]drenaline-charged »¹⁰⁸. Cette énergie s'incarnerait également dans leur logo: « the S's of Kiss represented [...] lightning bolts »¹⁰⁹. « Kiss have the ability to make an energetic single [and are] totally entertaining. »¹¹⁰ Selon les critiques rock, leur « party-rock feel »¹¹¹ se serait incarné dans la « ultimate party song, "Rock and Roll All Night", a tune still electric without electric guitars »¹¹². Avec leur « self-deprecating humor »¹¹³, « Kiss are one of the few groups fighting against the trend of understandable rock and roll »¹¹⁴. Nous avons vu que l'énergie dégagée par les AC/DC et Van Halen auraient été sensiblement la même selon la littérature rock. Un renforcement à ce niveau est de plus en plus perceptible. Comment la performance de Sonyk-Rok joue-t-elle avec cette énergie enthousiaste et fêtarde ?

Toutefois, les manières les plus récurrentes dont le groupe est décrit dans la littérature rock concernent l'aspect sexuel du groupe, qui serait encore là tout en contradiction. Selon le bassiste Gene Simmons et le chanteur Paul Stanley, le sujet de prédilection de leurs chansons est la sexualité: « [y]ou'll never be able to take the

¹⁰⁵ Erlewine, Stephen Thomas et Greg Prato (non-daté), « Kiss > Biography ».

¹⁰⁶ Prato, Greg (non-daté), « Alive! > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:yh9ds31ba3rg>>, consulté le 7 juillet 2006.

¹⁰⁷ Haney, Shawn (non-daté), « MTV Unplugged > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:rm2uak2kkm3>>, consulté le 9 juillet 2006.

¹⁰⁸ Prato, Greg (non-daté), « Alive II > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:cefm96bo3epo>>, consulté le 9 juillet 2006.

¹⁰⁹ Snow, Mat (1992), « Kiss : Who You Calling Gay ».

¹¹⁰ Betrock, Alan (1975), « Kiss : *Hotter Than Hell* », *Phonograph Record* [En ligne], Février, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=6435>>, consulté le 7 juillet 2006.

¹¹¹ Guarisco, Donald A. (non-daté), « Nothin' to Lose > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:uvfxlfjedczq>>, consulté le 7 juillet 2006.

¹¹² Haney, Shawn (non-daté), « MTV Unplugged > Overview ».

¹¹³ Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « Carnival of Souls: The Final Sessions > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:y6se4j873waq>>, consulté le 9 juillet 2006.

¹¹⁴ Betrock, Alan (1975), « Kiss : *Hotter Than Hell* ».

cock thing totally out of KISS [*sic*] because it's the nature of what it is »¹¹⁵. Plusieurs chansons seraient à propos de groupies :

« [we] write about fucking! [...] And the girls know that if it's memorable enough there's a song about it. All our songs are about things that happened: 'Christine Sixteen,' 'Room Service.' 'Fits Like A Glove.' »¹¹⁶

Seulement, ils ne feraient pas seulement qu'écrire au sujet de la sexualité : Gene Simmons, « a master at the art of penning odes to lust »¹¹⁷, prétendrait avoir « "fucking [his] brains out" with "over" 3000 women »¹¹⁸. Lors d'une entrevue avec une journaliste, il l'interrompt en lui disant :

« "I want to press your lip to see if it's as soft as it looks," he says. [...] "Oh, I could fuck that all night... [...] I could fuck you on the spot. I could do you - especially with those -" here he indicates [the journalist's] breasts, "like that." »¹¹⁹

Ce comportement misogyne, en ce sens qu'il paraît réduire les femmes à de simples « machines à faire l'amour »¹²⁰, trouve écho dans une autre déclaration de Simmons, où il prétend que les femmes ne sont que des « instruments of [their] pleasure »¹²¹. La quantité de femmes (et même, d'adolescentes) autour de Kiss est également souvent mentionnée : une journaliste raconte des « disturbing tales of [...] fresh-faced females who were transformed into raging teenage nymphs after attending a KISS [*sic*] concert »¹²² ; une fan de quatorze ans est rapportée avoir dit :

¹¹⁵ Simmons, Sylvie (1996), « Kiss – The Tribute Album », *Kerrang !* [En ligne], non-daté, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1943>>, consulté le 7 juillet 2006.

¹¹⁶ Simmons, Sylvie (1985), « Kiss: Give Us A Kiss! », *Creem* [En ligne], Février, <http://www.rocksbackpages.com/article_with_login.html?ArticleID=6586>, consulté le 7 juillet 2006.

¹¹⁷ Guarisco, Donald A. (non-daté), « Plaster Caster > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:g06dtv2tkl3x>>, consulté le 9 juillet 2006.

¹¹⁸ Gambotto, Antonella (1995), « Leer Of The White Worm: An Interview with Gene Simmons », *Elle* [En ligne], non-daté, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=2861>>, consulté le 7 juillet 2006.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Cette interprétation est la mienne ; un retour sur ma position en tant que femme-chercheuse est fait à la conclusion de ce mémoire.

¹²¹ Simmons, Sylvie (1985), « Kiss: Give Us A Kiss ! ».

¹²² Uhelszki, Jaan (1975), « I Dreamed I Was Onstage With KISS In My Maidenform Bra », *Creem* [En ligne], Août, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4211>>, consulté le 7 juillet 2006.

« I wish he'd use that tongue on me »¹²³, parlant de Simmons. Encore une fois, ces descriptions font écho à celles de Van Halen et d'AC/DC. Quelles significations sont produites, via cette redondance ?

Néanmoins, les journalistes font parfois référence à une certaine féminité se dégageant du groupe, principalement en déclinant des comparaisons qui sont reliées, par les discours sociaux, à une certaine idée d'une féminité. Kiss, « this sadistic cheerleading squad »¹²⁴, « the abba [*sic*] of mainstream heavy metal »¹²⁵ serait composé d'experts autoproclamés en maquillage. En ce sens, Gene Simmons mentionne à une journaliste : « [w]henever you feel like putting on that make-up again, give us a call »¹²⁶. Cette même journaliste, en arrière-scène avec le groupe, raconte : « I expected some gruesome ordeal, but instead we took turns mugging in the mirrors, exchanging gossip [...] and advice. I felt more like I was at a Tupperware party than in a rock 'n' roll dressing room »¹²⁷. Les journalistes séparent les albums de Kiss en « makeup albums » et « non-makeup albums »¹²⁸. Leurs spectacles auraient été des endroits où « the guys [that] didn't look more like their girlfriend didn't belong »¹²⁹. Enfin, Simmons se décrit comme « a football player in a tutu »¹³⁰. Toutes ces références à des meneuses de claques, aux fêtes *Tupperware*, au commérage entre les membres du groupe, au maquillage omniprésent, au groupe pop ABBA et au tutu pointent vers une féminité singulière qui se dégagerait de Kiss, malgré l'affirmation sans équivoque de leur sexualité masculine. S'ajoutant à l'androgynie de Van Halen, comment ces contradictions s'incarnent-elles dans la performance de Sonyk-Rok ?

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Saunders, Metal Mike (1977), « *Love Gun* : Kiss, Love it or Leave it! », *Creem* [En ligne], Automne, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1427>>, consulté le 7 juillet 2006.

¹²⁶ Uhelszki, Jaan (1975), « I Dreamed I Was Onstage With KISS In My Maidenform Bra ».

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Prato, Greg (non-daté), « Lick It Up > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:0iazefqkhgf4>>, consulté le 9 juillet 2006.

¹²⁹ Simmons, Sylvie (1996), « Kiss – The Tribute Album ».

¹³⁰ Clifford, Tim (2002), « Gene Simmons: *Kiss and Make-Up – The Autobiography of Gene Simmons* (Century) », *Rock's Back Pages* [En ligne], Mars, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=2640>>, consulté le 7 juillet 2006.

- Tensions entre jeunesse et âge adulte

Encore avec les éléments de costume d'écolière, Sonyk-Rok me paraît faire une autre allusion, un clin d'œil en l'occurrence à la chanteuse Britney Spears. Celle-ci est en effet connue (et reconnue) pour le costume d'écolière qu'elle a porté dans le vidéoclip de son premier succès « ... Baby One More Time ». Comme pour Angus Young, même si les costumes portés par Sonyk-Rok et Spears ne sont pas identiques, l'idée de l'écolière reste la même. Il est cependant à noter que Spears et Sonyk-Rok portent leur chemise détachée de la même manière : nouée au-dessus de la taille (laissant ainsi le ventre découvert) avec les boutons déboutonnés. D'ores et déjà, avec cette référence, la prestation de l'*air guitariste* puise dans un tout autre répertoire et registre que ceux partagés par Van Halen, AC/DC et Kiss. Il s'agit d'une femme, beaucoup plus jeune, interprétant majoritairement des chansons écrites par d'autres personnes et de répertoire pop. Comment ces différences s'incarnent-elles dans la performance de Sonyk-Rok ? Quelles significations peuvent être produites ainsi ?

S'il existe moins de littérature à son sujet au sein de mes sources, celles-ci permettent de réaliser que Britney Spears, chanteuse provenant du sud des États-Unis, est une figure controversée. Elle a débuté sa carrière à la fin des années 1990 avec son succès monstre « ... Baby One More Time ». « Virginal coquette »¹³¹, Spears aurait projeté une image de « wholesome innocence »¹³² tout en arborant une « provocative and revealing [...] wardrobe »¹³³, qui aurait été « every paedophile's ultimate spank fantasy »¹³⁴. Selon les critiques rock, cette ambiguïté serait également incarnée dans sa musique, « combination of sweetly sentimental ballads and endearingly gaudy dance-pop »¹³⁵. Elle est décrite comme sexy, taquine

¹³¹ Huey, Steve (non-daté), « Britney Spears > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3v851v71zzha~T1>>, consulté le 13 juin 2006.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Fortnam, Ian (2000), « Britney Spears : Wembley Arena, London », *bol.com* [En ligne], 11 Octobre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=336>>, consulté le 7 juin 2006.

¹³⁵ Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « Oops!... I did it again > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:bp851vg2zzca>>, consulté le 13 juin 2006.

et provocatrice, une « international sex symbol »¹³⁶, « an example of everything that's wrong with pop culture »¹³⁷. Sa « titillating sexuality [is] the subject of endless debates concerning appropriate role models for teenage girls. »¹³⁸ Seulement, la star « denied that she was consciously cultivating such a sexualized image »¹³⁹. Il est possible de constater que, même s'il existe des différences au niveau du registre et du répertoire entre Spears, Van Halen, ainsi qu'AC/DC et Kiss, les éléments de déni d'une image publique (hyper)sexualisée seraient présents chez chacun. Ce renforcement devient donc de plus en plus important pour l'interprétation de la performance de Sonyk-Rok : dans quelle mesure cette répétition crée-t-elle des tensions au niveau des représentations relatives au genre ?

En 2001, avec son album *Britney*, les critiques notent que la chanteuse commence à changer de cap. Cet album « tried to present the singer as a more mature young woman, and was accompanied by mild hints that her personal life wasn't always completely puritanical »¹⁴⁰. En 2003, son album *In the Zone* « reflected a wish to be taken seriously as a mature (though still highly sexualized) adult. »¹⁴¹ Cependant, son image de fille gentille ne serait pas tout à fait disparue : « Britney is the girl next door cutting loose at college, drinking and smoking and dancing and sexing just a little too recklessly »¹⁴². Comment les représentations de genre constituées dans la performance de Sonyk-Rok sont-elles informées par l'(hyper)sexualisation de la jeune chanteuse ?

~ ~ ~

Au cours de sa prestation, Sonyk-Rok cite également Michael Jackson, avec une insertion directe et précise dans sa gestuelle. Au milieu de la prestation, Sonyk-Rok

¹³⁶ Huey, Steve (non-daté), « Britney Spears > Biography ».

¹³⁷ Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « Greatest Hits: My Prerogative > Review », in *www.allmusic.com* [En ligne],

<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:ih9as36ea3xg~T1>>, consulté le 13 juin 2006.

¹³⁸ Huey, Steve (non-daté), « Britney Spears > Biography ».

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « In the Zone > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:gr7zefbk3gf6>>, consulté le 13 juin 2006.

soulève son genou droit, remue son pied de gauche à droite très rapidement, et remet sa jambe au sol. Ce mouvement est une des signatures de Michael Jackson ; il peut être vu notamment dans les vidéoclips des chansons « Beat It » et « Thriller », parmi les plus célèbres des dernières décennies. Il s'agit d'une référence rapide et furtive, certes, mais tout de même difficile à manquer pour quiconque est familier avec la carrière de cette figure aussi importante que controversée de la musique populaire contemporaine. Avec une référence à Michael Jackson, comme pour la référence à Britney Spears, Sonyk-Rok puise dans un registre et un répertoire différents de ceux de Van Halen, AC/DC et Kiss. Cette différence brouille-t-elle les représentations relatives au genre de la performance de l'*air guitariste*, ou au contraire, y participe-t-elle ?

Michael Jackson, « [a]utoproclamé "King of Pop" »¹⁴³ est un chanteur américain qui a commencé sa carrière au milieu des années 1960 au sein des Jackson 5, dans lequel il chantait avec ses frères. Débutant une carrière solo au début des années 1970, son album *Off the Wall* (1979) « presents a new Michael Jackson – sexual, adult, and aggressive »¹⁴⁴. Sur cet album, comme pour les autres à venir, il est noté emprunter un « libidinous tone as [he] did his trademark vocal tics, from the hiccups, the grunt, and the "oho!" »¹⁴⁵. Lorsque « Michael Jackson is singing "you're a vegetable", [...] it sounds like "nashty boy" or "nashty girl" [*sic*]. He's charging these words with the bitterest twists, [...] spitting syllables like darts of poison. »¹⁴⁶ Cette facette plus sexuelle de Jackson serait quelque peu différente de celles mises de l'avant par les groupes et artistes vus précédemment, en ce sens que la critique rock insiste davantage sur l'image sexualisée de Jackson en spectacle et dans ses enregistrements, et non dans la « vraie vie », où une mise à distance serait plutôt mise en œuvre, comme nous allons le constater.

¹⁴³ Bigot, Yves (2000), « Michael Jackson », dans Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 852.

¹⁴⁴ Elias, Jason (non-daté), « Don't Stop 'Til You Get Enough > Song Review », in www.allmusic.com [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:2m861yd1zz9a>>, consulté le 26 juin 2006.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Hoskyns, Barney (1983), « Michael Jackson », *NME* [En ligne], 17 Septembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4077>>, consulté le 7 juin 2006.

Un « dynamic stage performer »¹⁴⁷, avec une musique « effervescent and buoyant »¹⁴⁸, Jackson serait néanmoins « unwittingly juggling his dueling personas of sticky sweet entertainer to that of [...] nasty guy »¹⁴⁹. Effectivement, Jackson connaîtrait « the seething masses of nymphettes that are apt to shriek hysterically and fall about limbs akimbo »¹⁵⁰, mais il se refuserait à être un *sex-symbol* (« I wouldn't say I was [*sic*] sexy! »¹⁵¹) et entretiendrait des « phobias of [...] groupies »¹⁵². À l'instar de Spears, et dans une certaine mesure de Brian Johnson, second chanteur d'AC/DC, il nie qu'il soit sexy. En fait, Jackson est souvent décrit comme étant « a child lost in time [...], raceless and asexual »¹⁵³, un homme-enfant. En référence à la personnalité oscillante de Jackson – se promenant entre une sexualité dépravée et une innocence exemplaire (à l'instar de Spears) –, un journaliste le trouve à peine crédible :

« he looks like a beautiful Latin girl trapped inside an outfit from *Mad Max II*. "Bad" means macho blacks jiving on the streets of the Bronx, not a Peter Pan man-child who never sets foot outside his Californian mansion. »¹⁵⁴

D'ailleurs, au sein des sources consultées, les références à Peter Pan ne se comptent plus. Sa voix haut perchée, cette « soft-spoken, still girlish voice »¹⁵⁵ serait une preuve que « he'd undergone hormone treatments to preserve the high, flexible range of his youth »¹⁵⁶. « Painfully shy »¹⁵⁷, avec un « distaste for adult

¹⁴⁷ Huey, Steve (non-daté), « Michael Jackson > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3e851vajzxa~T1>>, consulté le 26 juin 2006.

¹⁴⁸ Bush, John (non-daté), « Wanna Be Startin' Somethin' > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:tc0xlfgjcxo>>, consulté le 26 juin 2006.

¹⁴⁹ Elias, Jason (non-daté), « Bad > Song Review », in *www.allmusic.com*, <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:6gr67uy010ok>>, consulté le 26 juin 2006.

¹⁵⁰ White, Cliff (1977), « Michael Jackson : Show You The Way to the Infirmary », *NME* [En ligne], 9 Juillet, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=2413>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁵¹ Simmons, Sylvie (1983), « Michael Jackson: No Angel, But No Osmond Either », *Creem* [En ligne], Juin, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8359>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁵² Hoskyns, Barney (1987), « The Madness of Michael », *Vogue* [En ligne], Décembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=3731>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁵³ Hoskyns, Barney (1983), « Michael Jackson ».

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Huey, Steve (non-daté), « Michael Jackson > Biography ».

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Simmons, Sylvie (1983), « Michael Jackson: No Angel, But No Osmond Either ».

companions »¹⁵⁸, il a été à deux reprises accusé et acquitté d'attouchements sexuels sur des mineurs¹⁵⁹, quoique « [h]e never quite escaped the stigma of those allegations »¹⁶⁰. Il a d'ailleurs déjà dit (avant ces allégations) : « I love children so much. Thank God for children. They save me every time! »¹⁶¹. Il est à noter que la mise à distance par rapport son image sexualisée apparaît plus forte que chez les autres groupes et artistes nommés précédemment ; en plus d'affirmer qu'il ne se considère pas sexy, Jackson serait également reconnu pour préférer la compagnie des enfants à celle d'autres adultes. En outre, les incessantes comparaisons à Peter Pan et les nombreuses descriptions d'homme-enfant participent aussi de cette mise à distance. Tout cela crée des tensions entre l'enfance et l'âge adulte. Comment cela s'articule-t-il dans la performance de Sonyk-Rok ?

3.2.1.3 *Processus de l'intertextualité et représentations relatives au genre*

Que font que les différentes citations et allusions mobilisées dans la prestation de Sonyk-Rok au niveau du sens de celle-ci ? Qu'est-ce que les différents éléments d'intertextualité signifient, lorsque pris globalement ? Dans la performance de l'*air guitariste*, deux processus d'intertextualité sont appelés : la parodie et le pastiche. Faisons un bref rappel de ces deux facettes, participant de la perspective de l'intertextualité selon Gérard Genette. La parodie consiste en une transformation de l'objet d'un texte ; il s'agit souvent d'une citation, qui, par sa simple insertion, modifie la teneur d'un nouveau texte – ici la performance d'*air guitar* (Piégay-Gros 1996). Le pastiche, pour sa part, est l'imitation du style d'un texte déjà existant servant une fin particulière dans un nouveau texte (Piégay-Gros 1996).

La trame musicale de la prestation, composée ici d'une seule chanson, est déterminante pour les processus d'intertextualité à l'œuvre. Deux segments de la chanson « Hot For Teacher » de Van Halen constituent l'entièreté de la trame musicale employée dans cette prestation, soit l'introduction et le solo de guitare électrique. Selon mon interprétation basée principalement sur les paroles de la

¹⁵⁸ Huey, Steve (non-daté), « Michael Jackson > Biography ».

¹⁵⁹ Ces allégations auraient attisé la réputation de mégalomane reclus et bizarroïde de Jackson, selon la littérature rock. Jackson serait ainsi devenu un « black-white child-man pre-therapy post-human robot » (Penman 1993).

¹⁶⁰ Huey, Steve (non-daté), « Michael Jackson > Biography ».

chanson, celle-ci parle d'un étudiant indiscipliné disant « bien aimer » sa professeure¹⁶². Les citations, dont cette chanson de Van Halen fait l'objet, ne joueraient-elles pas le rôle d'une parodie dans la performance de Sonyk-Rok ? L'objet original de la chanson de Van Halen, selon mon interprétation, se ne retrouve-t-il pas, en quelque sorte, transformé par et dans celle de l'*air guitariste* ? Il ne s'agirait plus d'un écolier dissipé qui dit aimer sa professeure, mais une écolière timide qui prendrait le contrôle de la scène, en paraissant s'abandonner au rock tout en jouant d'une guitare invisible. L'objet de la chanson de Van Halen n'est-il pas ainsi renversé par la performance d'*air guitar* ?

Les autres éléments d'intertextualité concordent avec cette transformation, à travers l'autre processus à l'œuvre, le pastiche. L'imitation du style du costume du guitariste Angus Young du groupe AC/DC ne semble-t-elle pas donner au personnage de Sonyk-Rok une impression de « petite peste » ? Effectivement, lorsqu'elle s'emporte, elle semble être telle une « petite démonsse », à l'instar de Young. En imitant le style de Spears, via l'allusion au premier costume qui a rendu célèbre cette chanteuse, le personnage d'écolière timide puis dévergondée présent dans la prestation de Sonyk-Rok n'apparaît-il pas renforcé ? En outre, la sexualisation du personnage de Sonyk-Rok n'est-elle pas confortée avec l'imitation du mouvement de la langue caractéristique de Gene Simmons du groupe Kiss ? Enfin, la reprise du pas de danse de Michael Jackson ne met-elle pas l'accent sur les tensions entre l'enfance, représentée par le costume de l'*air guitariste*, et l'âge adulte, que les éléments d'intertextualité participent à construire à travers la sexualisation ? En bref, au plan du sens, les processus de l'intertextualité à l'œuvre dans la performance de Sonyk-Rok apparaissent concourir à une hypersexualisation du personnage, en tension entre la jeunesse et l'âge adulte. Ceci s'incarne dans diverses représentations relatives au genre, participant de processus hégémoniques, ce que nous allons constater à l'instant.

¹⁶¹ Simmons, Sylvie (1983), « Michael Jackson: No Angel, But No Osmond Either ».

¹⁶² Seulement par le titre de la chanson, il est possible d'interpréter la direction prise par celle-ci : une sexualité bouillante, à mots à peine couverts.

Tout d'abord, la performance de Sonyk-Rok est empreinte de sexualité, et aussi d'ambivalence reliée à la sexualité. Les artistes et groupes mobilisés par des intertextes dans la prestation révèlent tous, selon la littérature et dans des mesures différentes, un côté sexuel important. Chacun à leur façon, Van Halen, AC/DC, Britney Spears, Kiss et Michael Jackson sont considérés par les journalistes et critiques rock comme des groupes ou des artistes exploitant leur sexualité dans leur musique et aussi dans leur image sur scène. Dans cette foulée, il est possible d'interpréter la prestation de Sonyk-Rok comme suggérant une sexualité désinhibée ; elle montre ses sous-vêtements, fait frétiller sa langue, joue les jambes ouvertes, et porte un costume réputé pour être un fantasme sexuel¹⁶³. Cependant, une des représentations des groupes et des artistes référés (à l'exception de Kiss) est une mise à distance par rapport à leur image sexuée. Ce déni trouve écho au début et à la fin de la prestation de Sonyk-Rok. Tel que déjà décrit, elle semble très timide au début, et alors qu'elle termine sa prestation, elle paraît tout à fait embarrassée de se retrouver là, un peu comme si elle niait ou mettait en doute qu'elle ait pu se transformer en bombe sexuelle durant une minute. Également, nous avons vu que Van Halen, Kiss et Michael Jackson sont considérés parfois comme dégageant une féminité singulière, ou une certaine androgynie ; en ce sens, ils brouillent les genres. À sa manière, la performance de Sonyk-Rok remet également en question les frontières des genres : il semble y avoir une tension entre son costume de jeune fille et la guitare électrique, un symbole de la masculinité (Strohm 2004).

En outre, la performance de Sonyk-Rok participe aux tensions entre l'enfance et l'âge adulte incarnées par plusieurs artistes et groupes référés au sein de celle-ci. Par exemple, Michael Jackson est souvent comparé à un homme-enfant dans la littérature rock, et AC/DC est considéré comme composés de grands adolescents. Toutefois, Sonyk-Rok contribue à ces tensions en semblant se calquer sur le « modèle Spears ». *L'air guitariste*, en oscillant entre une jeune écolière timide et une bombe sexuelle, participe aux tensions entre l'enfance et l'âge adulte incarnée

¹⁶³ Pour plus de détails sur le fétichisme du costume d'écolière, voir Collectif, « Schoolgirl uniform fetish » (dernière mise à jour le 4 août 2006), *article dans l'encyclopédie en ligne Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Schoolgirl_uniform_fetish>, consulté le 11 août 2006.

notamment par l'ambiguïté de Spears, une jeune femme considérée par la critique rock comme innocente et *sex-symbol* à la fois.

Également, la performance de Sonyk-Rok insiste aussi sur la célébration et l'hédonisme. En effet, les groupes AC/DC, Kiss et Van Halen sont représentés comme étant fêtards, enthousiastes, excessifs, hédonistes, énergiques et rebelles. Sonyk-Rok, en paraissant laisser de côté sa timidité et « s'abandonner à la force du rock » durant une minute, se donne au plaisir incarné par ces trois groupes. Également, en se laissant aller avec excès, elle donne tout un spectacle (tout en se donnant en spectacle) : elle se met à genoux, remue sa tête, se penche vers l'arrière, montre ses sous-vêtements, etc. Cependant, la timidité démontrée par le personnage au début et à la fin de la prestation, conjuguée à l'emballement témoigné durant la majorité de la prestation, ainsi qu'à l'acrobatie de la toute fin (où Sonyk-Rok se tient sur ses mains quelques secondes) marquent une certaine tension entre l'excès et la retenue tout au long de la performance. En mettant en scène un personnage qui s'emporte au son du rock, la performance apparaît s'opposer à un certain « ordre établi », incarné par le costume d'écolière et l'institution religieuse auquel ce dernier est rattaché. Ainsi, la performance semble contribuer aux représentations de rébellion liées à Kiss, Van Halen et AC/DC.

Enfin, au premier chapitre, nous avons vu que les stéréotypes sont des construits culturels qui participent de discours sociaux, et qui contribuent à essentialiser « la » féminité et « la » masculinité comme s'il s'agissait de catégories fixes renvoyant à des découpages naturels. La performance de Sonyk-Rok participe-t-elle aux stéréotypes concourant aux discours sur les « nymphettes » très sexualisées ? Ou au contraire, remet-elle en question d'autres stéréotypes voulant que les femmes soient plutôt pudiques, réservées, voire soumises ?

Bref, beaucoup de questions restent à poser sur la performance de Sonyk-Rok. Toutefois, elle participe de certaines représentations hégémoniques relatives au genre articulées dans les descriptions journalistiques que nous avons vues, notamment par son hypersexualisation, par les tensions entre l'enfance et l'âge adulte et entre la retenue et l'excès, et par la rébellion contre un certain ordre établi.

3.2.2 Prestation de Gizzy Guitar

3.2.2.1 Description de la prestation

La seconde prestation que j'analyse est celle de Gizzy Guitar, de son vrai nom Giesela Visser, *air guitariste* néo-zélandaise arrivée deuxième au championnat mondial de 2005. Dès le début de la vidéo, Gizzy Guitar, avec sa *air guitare* en main, fait signe qu'elle est prête pour le début de sa trame sonore. Elle « joue » le premier accord introduisant la chanson « A Hard Day's Night » des Beatles, quelques fractions de seconde après qu'il soit entendu. La voix de John Lennon chante « It's been a hard day's night », et Gizzy Guitar mime les paroles de la chanson en balançant son corps de gauche à droite, au rythme de la musique. Elle est habillée d'un pantalon noir, d'une chemise blanche et d'un veston noir, tous les deux détachés et portés par-dessus ses pantalons. Ses cheveux sont courts et noirs. Elle prend un air excessivement gentil ; elle sourit abondamment, et semble même réprimer un rire. Pourquoi avoir choisi une chanson d'un répertoire si inhabituel dans les concours d'*air guitar* ? Pourquoi faire preuve d'une attitude non moins inhabituelle lors de ces concours ?

Fait à remarquer, trois caméras filment cette prestation : l'une se situe au milieu de l'assistance, légèrement à gauche de la scène (celle-ci est filmée en plan d'ensemble) ; la deuxième est toujours située dans l'assistance, mais plus rapprochée, et à droite de la scène (*l'air guitariste* est filmée dans un plan mi-cuisse et légèrement de profil) ; la troisième est placée dans les premières rangées, et filme en plan rapproché *l'air guitariste* en légère contre-plongée¹⁶⁴. À l'instar de Sonyk-Rok, Gizzy Guitar ne regarde aucune des caméras directement, mais plutôt le public.

Dès que la voix de Lennon termine la première phrase de la chanson « A Hard Day's Night », celle de James Hetfield du groupe Metallica entonne un tonitruant « so fucking what ». Tout en mimant ces trois mots clés de la chanson « So

¹⁶⁴ Tout comme pour la description de la prestation de Sonyk-Rok, je ne m'aventurerai pas dans une description vidéographique ; ceci relèverait d'une autre analyse.

What »¹⁶⁵, Gizzy Guitar enlève rapidement son veston et sa chemise et les jette brusquement par terre. Elle porte alors une camisole noire ; il est possible d'entrevoir son soutien-gorge noir, et sa poitrine est fortement mise en valeur par un généreux décolleté. Sa camisole est courte ; elle permet de voir son ventre ainsi que le bas de son dos. Son ventre est peint du drapeau finlandais, et elle a des tatouages dans le dos et le long des bras¹⁶⁶. Elle porte également un morceau de tissu qui pend de son pantalon ; il s'agit plausiblement d'une ceinture (l'enregistrement vidéo ne permet pas de voir avec exactitude de quoi il s'agit). Selon les images de la vidéo, elle ne semble pas porter de maquillage. Le contraste opéré dans la prestation, et marqué par le passage des Beatles à Metallica, semble déterminant : que signifie-t-il ? Qu'est-ce que crée une telle juxtaposition ?

La chanson de Metallica débute par de très lourds accords à une guitare affichant une forte distorsion. Dès le début de la chanson, l'*air guitariste* ouvre les jambes et balance son tronc d'avant à arrière en suivant le rythme de la chanson. Elle en perd ses cheveux noirs et courts ; il s'agissait d'une perruque. À la place, de très longs cheveux blonds droits apparaissent. Voici qui ajoute au contraste précédemment remarqué. Le public crie et applaudit chaudement. Elle continue en marchant un peu de gauche à droite, en secouant vigoureusement la tête. Juste avant que soit entendue la voix chantante de Hetfield à nouveau, elle saute à trois reprises. Il est à noter qu'elle bouge tellement que les caméras ont de la misère à capter tous ses gestes. Elle arbore un air confiant, et même défiant par moments. Ses mouvements sont amples et assurés ; elle semble bien connaître son extrait. Depuis le début de la chanson interprétée par Metallica, elle a cessé de sourire ; elle semble même mettre au défi quiconque de s'approcher d'elle.

Le premier couplet de la chanson « So What » est entonné et Gizzy Guitar continue à mimer les paroles. Elle ponctue les paroles « so what » de sauts, et semble également mettre sa *air guitare* derrière sa tête pour en jouer, comme le faisait Jimi

¹⁶⁵ Il s'agit d'une reprise d'une chanson originale du groupe beaucoup moins connu The Anti-Nowhere League. Originellement, cette chanson a été bannie du Royaume-Uni (Rabid, non-daté, « The Best of the Anti-Nowhere League [Cleopatra] > Overview »).

Hendrix¹⁶⁷ (ce mouvement est filmé par la caméra la plus proche de la scène, il est donc difficile de bien le saisir). Après quelques secondes, une assistante portant un ventilateur en marche arrive sur scène. Gizzy Guitar se met devant le ventilateur, un genou par terre, en position pour capter tout le vent qu'il émet. Ceci apparaît faire référence au cliché du guitariste électrique, « le vent dans les cheveux ». Pourquoi le montrer ainsi, avec une assistante et un ventilateur ? Qu'est-ce que cela signifie dans la performance prise dans son entièreté ? L'assistante repart en coulisses après quelques secondes. C'est juste à ce moment que le solo de guitare électrique, joué par le guitariste du groupe Metallica, Kirk Hammett, débute.

En fait, dans l'interprétation de Metallica, ce premier couplet est suivi du refrain. Dans la prestation de Gizzy Guitar, le premier couplet de « So What » est suivi du solo de guitare électrique. Donc, la chanson de Metallica fait l'objet d'un montage formé de deux segments pour l'extrait musical de la prestation d'*air guitar*. À ce montage de deux segments s'ajoute un court segment de la chanson « A Hard Day's Night », comme nous l'avons vu au début. Pour la première partie du solo de guitare électrique, Gizzy Guitar s'installe de profil au public, se penche vers l'arrière et joue les mains très rapprochées. Il est à noter que, de toute sa prestation, Gizzy Guitar ne mime pas fidèlement la musique à son instrument invisible, et ne prend pas véritablement en compte la forme de l'instrument. Le solo est marqué par un rire démoniaque proféré par la voix de Hetfield, mimé par l'*air guitariste* qui se remet face au public. Par la suite, elle se met à genoux et elle bouge de haut en bas, en pliant et dépliant ses genoux. Après quelques secondes, elle se couche par terre, sur le dos, tout en continuant de jouer de la guitare invisible. Elle continue de bouger lorsqu'elle est par terre ; en fait, elle promène ses pieds de manière à ce que son corps entier trace des cercles au sol. Rapidement, elle se remet à genoux, puis debout. Elle balance son tronc d'avant à arrière, trace des cercles avec sa tête, et

¹⁶⁶ Il est impossible de voir les détails de ces tatouages, étant donné la qualité discutable de l'enregistrement vidéo, ainsi que la difficulté pour les caméras de capter les mouvements rapides de Gizzy Guitar.

¹⁶⁷ Jimi Hendrix est un réputé guitariste oeuvrant durant les années 1960. Il serait à l'origine d'une évolution notable des rôles de la guitare électrique dans la musique rock. Source : Unterberger, Richie et Sean Westergaard (non-daté), « Jimi Hendrix > Biography » in www.allmusic.com [En ligne],

« joue » les dernières notes et accords à sa *air guitare*. Lorsque l'extrait se termine, par un très lourd accord, sa guitare invisible se volatilise, elle pose son genou droit par terre, et sa jambe gauche est complètement étendue sur le côté. Elle salue le public avec des signes du « *devil* », et le public applaudit et crie fort.

À l'instar de la prestation de Sonyk-Rok, une thématique assez claire me semble émerger de celle de Gizzy Guitar. Au début de la prestation, lors de la chanson des Beatles, l'*air guitariste*, habillée en vêtements conventionnellement associés à une certaine masculinité, apparaît enjouée, voire badine. Lorsque « So What » embarque, la prestation bascule. Gizzy Guitar, qui dévoile un décolleté généreux en changeant de costume, déploie des attitudes radicalement différentes : elle devient défiante, confiante et énergique. La prestation de Gizzy Guitar ne semble-t-elle pas mettre l'accent sur le contraste entre un garçon inoffensif interprétant une chanson gentille, à une dure à cuire interprétant une chanson féroce à souhait ?

3.2.2.2 Intertextualité de la performance

- Enthousiasme innocent

En début de prestation, Gizzy Guitar cite quelques secondes de la chanson « A Hard Day's Night », chanson bien connue des Beatles. En outre, le costume que l'*air guitariste* porte lors des premières secondes de sa prestation ressemble beaucoup à ceux que portait le quartette anglais entre 1963 et 1965. Elle est habillée d'un pantalon noir, avec un veston noir et une chemise blanche, tous deux détachés. Les Beatles, quant à eux, portaient des costumes semblables ; leur veston et chemise étaient attachés et complétés par une cravate. En plus, Gizzy Guitar arbore une perruque à cheveux noirs courts (selon les barèmes d'aujourd'hui), ce qui ressemble beaucoup à la coupe de cheveux portée par les quatre « *mop-tops* », surnom donné aux Beatles justement en l'honneur cette coupe de cheveux. Par ce costume, semblable mais non identique, la prestation de Gizzy Guitar fait une allusion aux Beatles, en plus de citer le groupe par le biais du choix musical initial. Compte tenu

de cette double référence, les Beatles sont déterminants pour l'interprétation de la performance et les significations qui y sont produites.

Selon mes sources, les Beatles est probablement le groupe de musique rock le plus adulé de la critique rock, et plausiblement un des plus connus sur la planète. Ils ont débuté leur carrière au début des années 1960, et ses quatre membres sont devenus des légendes depuis : John Lennon, Paul McCartney, George Harrison et Ringo Starr. Étant donné que Gizzy Guitar utilise une chanson soi-disant typique de l'époque Beatlemania (soit entre 1963 et 1965), « A Hard Day's Night »¹⁶⁸, je vais me concentrer sur la littérature rock concernant cette période en particulier. Il est à noter que les articles sur les Beatles ont constitué – et de loin – le plus grand volume de mon corpus de littérature rock. Cependant, la majeure partie de ces articles est consacrée à leur période « post-Beatlemania »¹⁶⁹, soit après 1965¹⁷⁰. Cette disparité indique-t-elle déjà une préférence pour la période plus « sérieuse » des Beatles ? Cela a-t-il quelque pertinence pour comprendre le sens produit par la performance de Gizzy Guitar ?

« Au milieu des années 60, on opposait les gentils Beatles aux méchants Rolling Stones. »¹⁷¹ Ces « wide-eyed teenagers from the north of England »¹⁷², « the lovable Liverpudlians »¹⁷³, sont décrits comme inoffensifs, énergiques et rigolos à la fois. « With smiles as innocent as their lyrics »¹⁷⁴, ils ont écrit des chansons qui ont été remarquées pour leurs « elementary romantic clichés »¹⁷⁵, soient des « usual

¹⁶⁸ Cette chanson « introduced the movie of the same name, a film that in turn embodied Beatlemania at its apogee. » (Unterberger, non-daté, « A Hard Day's Night > Song Review »).

¹⁶⁹ La carrière des Beatles a souvent été séparée en périodes, que ce soit par les deux albums de grands succès 1962-1966 et 1967-1970 ou, plus récemment, par leur trois *Anthology*.

¹⁷⁰ Suite à 1965, les Beatles seraient devenus plus audacieux en studio (Savage 1995), tout en laissant les frictions entre eux s'accumuler (Unterberger, non-daté, « The Beatles > Biography »). Le contraste entre ces deux périodes serait frappant (Irvin 2003).

¹⁷¹ Assayas, Michka (2000), « The Beatles », dans *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 120.

¹⁷² Eder, Bruce (non-daté), « Yesterday... and Today > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:x95f8qbtbtb4>>, consulté le 2 juillet 2006.

¹⁷³ Snow, Mat (1996), « The Beatles : *Anthology 1* », *Mojo* [En ligne], Janvier, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5217>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁷⁴ Turner, Steve (1969), « One Pair Of Eyes », *Beatles Monthly* [En ligne], Octobre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1816>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁷⁵ Unterberger, Richie (non-daté), « Love Me Do > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:4e65mpvk9foo>>, consulté le 28 juin 2006.

boy-girl romantic situation[s] »¹⁷⁶. D'ailleurs, selon la littérature, ils chantent ces amourettes avec un « unbridled enthusiasm »¹⁷⁷, « genuine glee and excitement »¹⁷⁸, et un « urgent optimism »¹⁷⁹. En outre, leur constance aurait été étonnante : « [d]iscipline, application, rigueur : avec Epstein [leur gérant], les Beatles, pour captiver et séduire, [ont été] domestiqués. [...] [I] leur [est] interdit de choquer. »¹⁸⁰ Comment cet enthousiasme est-il constitué dans la performance de Gizzy Guitar ? Juxtaposé à la chanson de Metallica, dont deux citations suivront au sein de la trame sonore, quelles sont les significations créées ?

Lorsqu'il est question des Beatles, les images archi-connues de hordes de jeunes filles déchaînées, pleurant, criant et perdant connaissance devant leurs idoles viennent souvent à l'esprit tellement elles ont été (et continuent à être) régulièrement diffusées et reproduites dans différents médias. Pour décrire ces foules « en extase », certains mots et expressions reviennent fréquemment : « hystérie »¹⁸¹, « émeute »¹⁸², « mob of teenyboppers »¹⁸³, « fanatical behaviour »¹⁸⁴. Comment cet amour provenant des adolescentes (qui, en se fiant sur la littérature rock, semble démesuré¹⁸⁵) informe-t-il la performance de Gizzy Guitar ? Quelles sont les significations produites par le truchement d'une chanson d'un groupe qui, semble-t-il,

¹⁷⁶ Unterberger, Richie (non-daté), « Things We Say Today > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:3x67mpmw9f8o>>, consulté le 29 juin 2006.

¹⁷⁷ Unterberger, Richie (non-daté), « I Saw Her Standing There > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:1waqoa9awijv>>, consulté le 28 juin 2006.

¹⁷⁸ Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « A Hard Day's Night > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:68qag4fttv3z>>, consulté le 29 juin 2006.

¹⁷⁹ Unterberger, Richie (non-daté), « All My Loving > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:u1uk6jph71y0>>, consulté le 29 juin 2006.

¹⁸⁰ Assayas, Michka (2000), « The Beatles », p. 116. Cependant, il a été noté que les Beatles auraient eu un côté ouvertement sexuel, voire débauché, et ce même durant leur période Beatlemania (Unterberger, non-daté, « I Want to Hold Your Hand > Song Review »).

¹⁸¹ Assayas, Michka (2000), « The Beatles », p. 117.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Aronowitz, Al (1994), « Eyewitness : Dylan Turns The Beatles On To Dope », Q [En ligne], Mai, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=41>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁸⁴ Yorke, Ritchie (1969), « John Lennon: Ringo's Right We Can't Tour Again », *NME* [En ligne], 7 juin, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8924>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁸⁵ Décrit par Michka Assayas, reprenant George Martin : « les hurlements féminins ininterrompus atteignent un tel niveau sonore que, selon le témoignage de George Martin, qui dirigea tous leurs

plaisait tant aux adolescentes ? Quoiqu'il en soit, les Beatles « epitomised the youth principle in Western society »¹⁸⁶, « [they] gave the intangible yearnings of youth a voice and a face (actually, four voices and four faces) »¹⁸⁷. En somme, « [t]he Beatles' myth remains inviolate: the century's ideal of group adolescence made flesh »¹⁸⁸.

- Brutalité excessive

En plus de la citation et de l'allusion aux Beatles, la trame sonore créée par Gizzy Guitar comprend deux segments de la chanson « So What », interprétée par Metallica¹⁸⁹. En fait, ces deux segments sont le premier couplet et le solo de guitare électrique, joué par le guitariste Kirk Hammett. Par ces deux insertions directes, Metallica fait l'objet de deux citations dans la prestation de Gizzy Guitar.

Metallica est un groupe californien formé au début des années 1980. Déjà, il est à remarquer qu'ils sont bien différents des Beatles : autre époque, autre répertoire, autre auditoire. Avec leur son « [d]riven by adrenaline »¹⁹⁰, « bloated and overambitious »¹⁹¹, Metallica serait devenu, selon la littérature consultée, « the greatest metal band »¹⁹². Ses membres sont décrits comme agressifs, violents,

enregistrements, *ils couvrent même le bruit des avions à réactions* » (Assayas, 2000, p. 17, italiques ajoutées).

¹⁸⁶ Savage, Jon (1995), « The Beatles: *Live At The BBC* », *Mojo* [En ligne], Janvier, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5836>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁸⁷ Conolly, Dave (non-daté), « Meet The Beatles > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:2tklu3e5an8k>>, consulté le 29 juin 2006.

¹⁸⁸ Savage, Jon (1995), « The Beatles : *The Outtakes* », *Mojo* [En ligne], Novembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1486>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁸⁹ Comme déjà mentionné, cette chanson est une reprise du groupe The Anti-Nowhere League. Il s'agit d'un groupe anglais formé au début des années 1980 et qui est resté très peu connu (pour preuve, le site web *www.rocksbackpages.com* ne le mentionne même pas dans ses archives). Étant donné qu'il est si peu connu, l'inclure dans les éléments d'intertextualité serait superflu. De plus, après avoir lu sur ce groupe, il n'ajoute rien à ce que Metallica n'incarne pas déjà, soit une attitude nihiliste et une sexualité dépravée (Rabid, non-daté, « The Best of the Anti-Nowhere League [Cleopatra] > Overview »).

¹⁹⁰ Huey, Steve (non-daté), « Kill 'Em All > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:wh9hs32ba3d>>, consulté 2 juillet 2006.

¹⁹¹ Huey, Steve (non-daté), « ... And Justice for All > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:q9txlffe5cqo>>, consulté le 2 juillet 2006.

¹⁹² Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « Garage Inc. > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:fh2gtq7zmu4a>>, consulté le 3 juillet 2006.

bruyants, colériques, dangereux et effrayants. Avec « their mammoth riffs »¹⁹³, « no other band in the entire cosmos are quite so synonymous with brain-boggling hugeness as Metallica. »¹⁹⁴ Ce groupe serait « a notch above your average cochlea-rupturing, pensioner-intimidating thrash outfit »¹⁹⁵. Comment ces excès de colère, de décibels, d'agression représentés par Metallica se juxtaposent-ils aux autrement charmants Beatles ? Pourquoi ces deux univers si franchement distincts ? Metallica, « [this] band from L.A. who [are] loud, fast [and] obnoxious »¹⁹⁶ présenterait une masculinité intense et excessive :

« Metallica ideally define blue-collar metal's strictly defined ideal of manhood. Four testosterone-steeped backwoods carnivores; unrefined hell-raisers to a man, who drink, fight, fornicate, invariably grit their teeth at cameras and toy with high-calibre weaponry. [...] [W]eakness, sensitivity and living their lives at anything less than eleven is simply not an option that's available to them. »¹⁹⁷

Que fait cette masculinité dangereuse et « crue » dans la performance de Gizzy Guitar ? Que signifie-t-elle ?

Cette masculinité incarnée par Metallica irait de pair avec une vie de débauche, d'alcool et de femmes à volonté¹⁹⁸. En effet, ce groupe « just have a lot of obnoxious fun! »¹⁹⁹ Ses membres ne cacheraient pas le fait qu'ils « live the life of a dribbling drug-crazed, sex-addicted, alcoholic maniac [band] »²⁰⁰, et leur surnom « Alcoholica » en témoigne. Selon le journaliste Ian Fortnam, la fête donnée en Allemagne suite à l'enregistrement *live* de leur album *S&M* manifeste tous les

¹⁹³ Fortnam, Ian (2000), « King Dongs and French Ticklers: Metallica with Strings Attached », *Front* [En ligne], Février, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=349>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Snow, Mat (1991), « Metallica: One Louder », *Q* [En ligne], Septembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1805>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁹⁶ Simmons, Sylvie (1986), « I Confronted Metallica On Their Own Terms ! », *Creem* [En ligne], Octobre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=7318>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁹⁷ Fortnam, Ian (2003), « Rage-a-holics Anonymous: Metallica », *Classic Rock* [En ligne], non-daté, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5042>>, consulté le 7 juin 2006.

¹⁹⁸ Même s'ils aiment faire la fête, les membres de Metallica seraient également particulièrement sérieux par rapport à leur musique. Par exemple, dès leur « premier album *Kill 'Em All* (1983), Metallica aborde des sujets sérieux [...] : le désespoir, la peur du lendemain, la mort » (Mesmin 2000). Pour d'autres exemples, voir Gehr (1988) et Hoskyns (1996).

¹⁹⁹ Simmons, Sylvie (1986), « I Confronted Metallica On Their Own Terms ! ».

²⁰⁰ Fortnam, Ian (2000), « King Dongs and French Ticklers: Metallica with Strings Attached ».

excès : « an outrageously over-stated, Bacchanalian brouhaha where the free booze flowed and endless hordes of limber-limbed frauleins casually did the splits while force-feeding us steaming platters of Bratwurst. »²⁰¹ James Hetfield, le chanteur, n'hésiterait pas à surnommer les groupies « the snake bitches »²⁰², et à affirmer « [b]ack when we were single if it moved we fucked it »²⁰³. Comment ce côté hédoniste de Metallica est-il articulé dans la performance de l'*air guitariste*? Y a-t-il un lien entre « l'enthousiasme alcoolisé » incarné par Metallica et « l'enthousiasme innocent » symbolisé par les Beatles ? C'est ce que nous allons tenter d'analyser dans les prochaines sections.

3.2.2.3 *Processus de l'intertextualité et représentations relatives au genre*

Les deux groupes mobilisés par des citations au cours de la performance de Gizzy Guitar participent à la construction de sens de cette dernière. Deux processus d'intertextualité sont appelés dans cette performance. Nous avons déjà vu rapidement en quoi consiste le premier qui est la parodie : une modification de l'objet du texte d'origine (Piégay-Gros 1996). Un deuxième processus est à l'œuvre dans la performance de Gizzy Guitar : il s'agit du travestissement burlesque. En bref, il s'agit d'une reprise d'un canon pour moquerie. Aussi, même si le canon est ridiculisé, une certaine reconnaissance lui est rendue, à travers cet hommage détourné (Piégay-Gros 1996).

Encore une fois, la trame musicale est déterminante pour les processus d'intertextualité à l'œuvre dans cette performance. En premier lieu, un extrait d'une chanson bien connue des Beatles est employé. De plus, l'*air guitariste* est habillée sensiblement de la même manière que les Beatles à l'époque de cette chanson. Or, l'œuvre des Beatles n'est-elle pas un canon de la musique populaire maintes fois consacré par la critique rock ? Dans la prestation de Gizzy Guitar, l'extrait des Beatles est juxtaposé à une chanson au titre aux multiples évocations (« so what » peut signifier « à quoi bon », « et alors », « quoi encore », etc.). Ainsi, la performance de l'*air guitariste* utilise et renverse, se moque et écorche les Beatles

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

au passage, et particulièrement leur période « innocente et gentille », soit celle entre 1963 et 1965. En effet, n'y a-t-il pas travestissement burlesque, grâce à la juxtaposition de deux chansons, et de deux univers contrastés ? La performance ne semble-t-elle pas signifier que les Beatles ne soient pas tellement importants, que *l'air guitariste* se fiche d'eux (et/ou de leurs auditoires) et qu'il soit préférable d'avoir des filles faisant du rock brutal, plutôt que des garçonnetts gentils faisant dans la musique mièvre ?

En second lieu, la prestation de Gizzy Guitar utilise un extrait d'une chanson de Metallica. Selon l'interprétation du critique Jack Rabid, cette chanson traiterait de toutes les dépravations sociales et sexuelles possibles²⁰⁴. Ayant fait l'objet d'un montage où seulement le premier couplet et le solo de guitare sont conservés, que reste-t-il de l'interprétation de la chanson originale ? La brutalité et la rudesse de la chanson, avec les guitares électriques très lourdes au son fort en distorsion, et le titre, répété à plusieurs reprises : « so what ». Ces paroles ne semblent-elles pas répondre directement à la chanson des Beatles ? Dans l'extrait musical, les paroles se suivent ainsi : « It's been a hard day's night. So fucking what. » N'y aurait-il pas parodie à cet endroit, dans le sens où l'objet de la chanson, selon le critique Rabid, se trouverait modifié ? Combiné au changement de costume, qui met l'accent sur le contraste, que cela indique-t-il par rapport au sens de la performance d'*air guitar* ? La chanson, ainsi tronquée, ne devient-elle pas une réponse qui amplifie le travestissement burlesque vu précédemment ? Les Beatles, ces quatre gentils garçons, seraient le plus grand groupe rock ? *So what* ? C'est Gizzy Guitar qui prend le contrôle.

À l'instar de la performance de Sonyk-Rok, la performance de Gizzy Guitar me semble contribuer à reproduire, mais aussi à brouiller, des représentations hégémoniques relatives au genre. Le contraste entre les Beatles et Metallica apparaît être le moteur de cette performance. Avec ce changement drastique à son tout début, la performance brouille, sinon interroge et met en cause, la gentillesse

²⁰⁴ Rabid, Jack, *The Big Takeover* (non-daté), « The Best of the Anti-Nowhere League [Cleopatra] > Overview », in www.allmusic.com [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:0cu1z83aoyvo>>, consulté le 3 juillet 2006.

incarnée par les Beatles. Cela mentionné, il n'en demeure pas moins qu'au tout début de sa performance, Gizzy Guitar participe à reproduire l'enthousiasme positif des Beatles. En cela, la prestation utilise une de leurs chansons, l'*air guitariste* porte le même type de costume qu'eux, elle sourit beaucoup et semble même réprimer un rire. Ces indices contribuent à une reproduction de ce côté spécifique des Beatles. Toutefois, le contraste présenté dans la performance trouble et remet en question cet « enthousiasme enfantin ».

En effet, la performance de Gizzy Guitar peut être vue comme instaurant une tension entre la gentillesse des Beatles et l'agressivité de Metallica. Suite à « A Hard Day's Night », la prestation ne fait pas dans la dentelle. L'*air guitariste* est entièrement habillée de noir, arbore plusieurs tatouages et mime des paroles telles que « so what you boring little cunt » et le rire démoniaque du chanteur de Metallica. En ce sens, la performance de Gizzy Guitar participe à l'agressivité particulièrement crue, voire « sauvage », incarnée par Metallica. Également, le fait que les Beatles auraient beaucoup plu aux adolescentes durant les années 1960, alors que Metallica s'adresserait à un auditoire différent, marque des tensions dans la performance de Gizzy Guitar. Ainsi, via le travestissement burlesque, la performance ne questionnerait-elle pas la validité, sinon la portée de la popularité adolescente des Beatles ; à quoi bon avoir un auditoire composé de jeunes filles qui perdent connaissance, alors que le rock serait supposé s'adresser à des « vrais hommes » ?

Nous avons vu que Metallica est représenté comme un groupe de fêtards, aimant l'alcool et les femmes. D'une certaine manière, la performance de Gizzy Guitar semble dotée d'un même esprit, ne serait-ce que par le plaisir que semble avoir la compétitrice à être sur scène. Rappelons qu'au milieu de la prestation, une assistante arrive sur scène avec un ventilateur en marche ; l'*air guitariste* s'installe devant afin de capter un maximum de vent. Ce détail peut sembler anodin, mais il apparaît important pour marquer l'hédonisme qui, à mon sens, se dégage de la performance. En reprenant le cliché du/de la guitariste électrique avec le vent dans les cheveux, et surtout en le montrant à l'aide « d'artifices » visibles, soit une assistante et un ventilateur, Gizzy Guitar démontre à quel point elle s'amuse sur

scène. En ce sens, la performance pointe du doigt des éléments d'humour, tout en étant sérieuse ; ne sommes-nous pas ici en présence d'un exemple du double discours constitutif des compétitions d'*air guitar* ? Également, la performance de l'*air guitariste* semble renforcer l'image de sexualité crue qui est partie intégrante de la représentation de Metallica produite par la critique rock. L'*air guitariste*, en marquant le contraste avec un costume plus couvrant, puis en laissant voir son soutien-gorge et un généreux décolleté, apparaît sexuellement désinhibée.

Comment la performance de Gizzy Guitar participe-t-elle à la construction de certains stéréotypes de genre ? Ou, au contraire, comment les brouille-t-elle ? En montrant une certaine agressivité et en dégageant une sexualité explicite, ne va-t-elle pas dans le sens contraire des construits culturels voulant que les femmes soient (ou se devraient d'être) plus retenues et pudiques ? En se moquant des Beatles, ne questionne-t-elle pas leur côté plus « sensible », « vulnérable », supposément plus « féminin », en somme ? Par ailleurs, la performance ne contribue-t-elle pas aux représentations sexualisées et « brutes » de certaines rockeuses ?

En bref, la performance de Gizzy Guitar marque un contraste éloquent entre deux univers de la culture rock, personnifiés par les Beatles et Metallica. Ce contraste entretient des tensions au niveau de la rébellion, la sexualité, mais aussi au niveau de l'innocence et de la sensibilité.

Conclusion

Étudier les performances en compétition d'*air guitar* du point de vue des enjeux de genre est intéressant pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la simulation du jeu de la guitare électrique permet de réaliser des prestations hors de l'ordinaire et amusantes, tout en étant sérieuses. Également, vis-à-vis des enjeux de genre, les performances d'*air guitar* jouent sur les stéréotypes et les représentations de la culture rock. Enfin, la guitare électrique, même si elle est absente, joue un rôle important dans les compétitions d'*air guitar*. Son rôle particulier envers les questions de genre (notamment, par sa forme phallique, son association à la féminité, etc.) informe fortement les performances d'*air guitar*. Ce mémoire visait à savoir quelles sont les représentations hégémoniques relatives au genre articulées dans les performances d'*air guitar* en compétition, et comprendre comment ces représentations fonctionnent dans des processus hégémoniques.

Au premier chapitre, nous avons vu comment fonctionnent les compétitions faisant partie du réseau mondial associé au championnat mondial d'*air guitar*, et comment s'articule le double discours les caractérisant, à la fois comique et sérieux. Nous avons constaté que les compétitions d'*air guitar* soulèvent un ensemble de questions et de problèmes au niveau des enjeux de genre, notamment à cause de la « présence/absence » de la guitare électrique. Ainsi, la problématique développée dans ce mémoire tourne autour des questions de genre : nous voulions savoir quelles sont les représentations hégémoniques de genre dans les performances d'*air guitar* en compétition, et comment ces représentations sont reproduites ou contestées. Pour mieux saisir ces questions, nous avons postulé que les performances d'*air guitar* en compétition participent d'une culture rock, cette dernière étant formée grâce à une intertextualité particulière.

La méthodologie a été présentée au deuxième chapitre. D'inspiration qualitative, elle est formée de deux stratégies d'analyse : tout d'abord une analyse de contenu, sous la forme d'un panorama des différentes prestations d'*air guitar* en compétition, et ensuite une lecture rapprochée, qui a donné lieu à une analyse textuelle interprétative des prestations respectives de Sonyk-Rok (2004) et de Gizzy Guitar

(2005). Le panorama s'est fait grâce à une grille de codage et d'analyse, construite par un aller-retour entre les visionnements des enregistrements vidéo des prestations et l'élaboration conceptuelle des questionnements soulevés par la problématique. Il a permis de marquer le contexte des compétitions d'*air guitar*, et plus particulièrement, la situation des deux prestations étudiées dans le cadre d'une lecture rapprochée. D'ailleurs, ces deux prestations ont été choisies en regard de leurs liens avec les concepts de la problématique. La lecture rapprochée constitue le cœur de l'analyse présentée au cours de ce mémoire ; elle a été réalisée notamment grâce aux liens intertextuels entre les prestations d'*air guitar* et la culture rock, cette dernière étant l'objet de discours particuliers, en l'occurrence la critique rock. Les discours journalistiques sont effectivement le point d'appui sur lequel reposent les différentes représentations relatives au genre présentes dans les performances d'*air guitar* en compétition. Ainsi, trois sources différentes ont été mises à profit, afin de connaître les différentes manières dont sont décrits et représentés les groupes et artistes constituant les éléments d'intertextualité des prestations d'*air guitar*. Enfin, c'est spécifiquement grâce aux différents processus d'intertextualité appelés dans les performances qu'a été réalisée l'analyse des représentations de genre dans ces dernières.

Enfin, au troisième chapitre s'est matérialisé tout ce travail d'analyse dont nous présentons maintenant, de manière sommaire, les résultats.

Principaux résultats

Le panorama des prestations d'*air guitar* en compétition a permis de constater que celles-ci fonctionnent à l'intérieur d'une certaine « tradition » dont les pourtours sont repérables à partir des éléments récurrents qui ressortent de l'observation. Parmi ces repères, notons : aucune prestation ne participe à des répertoires comme le country ou le flamenco (où pourtant, la guitare domine) ; aussi, presque tous/tes les concurrents/tes sont des personnes de race blanche, jeunes et principalement des hommes. Ces observations convergent vers une « tradition », des « habitudes », qui apparaissent comme bien ancrées, dix ans à peine après le début de compétitions organisées d'*air guitar*. Comment, et pourquoi, de telles habitudes, si rapidement ? Les réponses à ces questions ont probablement quelque chose à voir avec

l'omniprésence de la formation rock. Cela mentionné, il y aurait certainement investigation à faire de ce côté, comme nous le suggérerons plus loin, dans un retour critique sur la démarche.

Par rapport à la lecture rapprochée, l'analyse textuelle interprétative des deux prestations a fourni des résultats particuliers. Tout d'abord, la prestation de Sonyk-Rok, et plus particulièrement sa trame sonore, le costume d'écolière dont l'*air guitariste* s'est revêtu et certains éléments de sa gestuelle, mobilisent cinq éléments d'intertextualité empruntés aux groupes Van Halen (il s'agit de la trame sonore), AC/DC et Kiss, ainsi qu'aux artistes Britney Spears et Michael Jackson. Alors que les descriptions journalistiques des trois premiers font appel à une sexualisation importante, une mise à distance vis-à-vis de celle-ci, et un accent sur la rébellion, les deux suivants sont représentés comme incarnant des tensions entre la jeunesse et l'âge adulte. La performance de Sonyk-Rok, via la parodie et le pastiche, reprend ces représentations et y participe. En cela, la performance peut être vue comme présentant un personnage oscillant entre la timidité et une sexualité désinhibée, mais questionne également la frontière des genres, accentue les tensions entre l'excès et la retenue et entre l'enfance et l'âge adulte, et participe à la rébellion contre un certain « ordre établi » (incarné par son costume d'écolière et l'institution par lequel il est lié).

Pour sa part, la prestation de Gizzy Guitar mobilise deux éléments d'intertextualité renvoyant aux groupes The Beatles et Metallica via les changements qui meublent à la fois la trame sonore et le costume de l'*air guitariste*. Du côté des descriptions journalistiques, les Beatles (période Beatlemania) ont été représentés comme de gentils et innocents garçons, inoffensifs et enthousiastes. Metallica, pour leur part, sont décrits comme des brutes agressives aimant la fête et l'alcool. Les changements drastiques que la performance de Gizzy Guitar met en scène contribuent à un travestissement burlesque semblant déconsidérer l'importance des Beatles et de leurs auditoires, au profit d'un rock belliqueux. Ce faisant, elle contribue aux tensions entre la gentillesse, la sensibilité, la rébellion et la sexualité.

Suite à ces analyses, il apparaît que plusieurs modes de négociation relatifs au genre émergent des performances d'*air guitar* en compétition. La performance de Sonyk-Rok met l'accent sur la *répétition* ou la *redondance* : les éléments d'intertextualité réfèrent sensiblement aux mêmes représentations (sexualité, rébellion et tensions entre enfance et âge adulte), et c'est par cette répétition redondante que le sens se crée. La performance de Gizzy Guitar, pour sa part, met l'accent sur le *contraste* : les deux éléments d'intertextualité (les Beatles et Metallica), se conjuguant aux deux costumes différents, réfèrent à deux univers opposés (enthousiasme innocent vs. brutalité excessive), et c'est de ce contraste que le sens de la performance émerge. Par ces modes différents, les deux performances participent et questionnent chacune à leur manière les représentations hégémoniques relatives au genre. À mon avis, les deux performances contribuent, à leur façon, à reproduire certains consensus, et parviennent simultanément à les brouiller. Par exemple, la performance de Sonyk-Rok, en mettant en scène un personnage habillé en écolière devenant une bombe sexuelle durant soixante secondes, participe à reproduire l'image consensuelle de la jeune femme comme « vierge dévergondée » dont Spears est affublée par la critique rock. En même temps, cette performance brouille les frontières du genre, en mettant en tension le costume d'écolière et la guitare électrique, considérée par certains comme un symbole de la masculinité. La performance de Gizzy Guitar, pour sa part, via l'attitude enjouée de l'*air guitariste* au début, participe à reproduire l'image consensuelle des Beatles comme des garçons positifs et rigolos, reprise continuellement par la critique rock. En juxtaposant ce segment à une chanson de Metallica (dont l'image consensuelle au sein de la critique rock dégage une masculinité excessive et dangereuse) et une attitude autrement plus défiante, la performance brouille les consensus par rapport aux Beatles : comment ce groupe qualifié d'inoffensif, naïf, quasiment enfantin, pourrait-il être autant canonisé par la critique rock ?

Il apparaît également que les performances d'*air guitar* en compétition ne semblent pas particulièrement « contestataires », dans le sens où elles ne paraissent pas remettre en cause les consensus, ou encore les valeurs, participant de la culture

rock. Faisant écho à ce qui se dégage du panorama, où des « habitudes » semblent bien établies, les deux performances que nous avons étudiées participent et s'inscrivent dans cette « tradition ». En utilisant des trames sonores tirées de canons de la culture rock (Van Halen, The Beatles, Metallica), en déployant des attitudes qui sont communes dans le monde du rock (confiance et défiance), en déployant une sexualité désinhibée, les deux performances contribuent aux liens très forts unissant les compétitions d'*air guitar* et une formation rock largement institutionnalisée.

Étant donné les deux modes de négociation sur lesquels les deux performances d'*air guitar* jouent, il est possible d'imaginer que les autres performances d'*air guitar* en compétition participent et questionnent certaines représentations relatives au genre, tout en déployant différents modes. Outre la répétition et le contraste, se pourrait-il que l'exagération soit un autre mode de négociation relatif au genre particulièrement saillant ? Serait-il possible d'imaginer une performance reprenant les consensus par rapport à ses éléments d'intertextualité, mais en les poussant tellement loin, en les exagérant tellement qu'il ne s'agisse plus d'un pastiche, mais d'une stricte parodie ? Autre possibilité de mode : la caricature. Une performance pourrait imiter un/e guitariste électrique connu/e, en mettant l'accent sur certaines de ses mimiques, tout en permettant une identification visuelle claire. Les consensus par rapport aux éléments d'intertextualité seraient troublés par un travestissement burlesque à l'œuvre ; l'imitation d'un/e virtuose faisant l'objet d'une « réécriture dans un style bas » à travers une prestation d'*air guitar* (sans toutefois présenter de contraste « à-la-Gizzy-Guitar »). Enfin, une dernière idée de mode de négociation : l'authenticité. Cette dernière mettrait l'accent sur une reproduction fidèle des représentations relatives au genre des éléments d'intertextualité. Alors que les autres modes suggérés précédemment mettent de l'avant le double discours caractéristique des compétitions d'*air guitar*, ce mode serait plutôt sérieux. Qu'est-ce que ferait une telle performance, quelles seraient ses significations ? Quel(s) processus d'intertextualité serai(en)t alors à l'œuvre ? Comment son sérieux jouerait-il au niveau des représentations relatives au genre ?

Également, il est possible de se demander si les modes de négociation ne seraient pas des stratégies, dans le sens où elles seraient planifiées par les *air guitaristes*

mêmes. Qu'est-ce que ces derniers/ières ont voulu faire avec leur prestation ? Qu'est-ce que les spectateurs en ont compris ? Qu'est-ce que les juges, spécifiquement, en ont compris (tout particulièrement pour nos deux performances, qui sont arrivées dans les premières positions) ? Comment ces stratégies participeraient-elles des « habitudes », de la « tradition » des compétitions d'*air guitar* ressorties du panorama ? Voilà quelques-unes des questions qui, à mon sens, se dégagent des principaux constats de l'analyse.

Retour critique sur la démarche

Même si je n'ai pas eu à rencontrer d'autres personnes dans le cadre de mon travail de terrain, ce projet de recherche a interpellé la place que j'occupe en tant que jeune femme qui étudie la musique populaire en général, et la culture rock en particulier. Ainsi, inspirée par la définition de la posture tirée de Järviluoma *et al.*²⁰⁵, une attention particulière a été portée à cette question tout au long de la recherche « sur » le terrain et durant la rédaction du mémoire en tant que tel. Le sexisme de la culture rock est ce qui m'a le plus frappée. Les journalistes rock, alors qu'ils/elles profitent d'un pouvoir d'édition non négligeable (Frith 1983), n'hésitent pas à inclure et à décrire des « exploits » sexuels plutôt dévalorisant pour les femmes (rappelons-nous de Gene Simmons, qui décrit les femmes comme des « instruments de son plaisir »). Ainsi, les femmes tiendraient un rôle de spectatrices dans la culture rock²⁰⁶. Tout ceci semble avoir des conséquences directes sur la construction, maintes fois remarquée au sein des études en musique populaire, comme quoi les femmes seraient moins en mesure de faire de la musique rock que les hommes (à cet effet, voir Coates 1997). Il est par ailleurs vraisemblable que cette construction, que je trouve à divers égards injustifiée, ait contribué au choix des prestations de Sonyk-Rok et de Gizzy Guitar pour la lecture rapprochée. Il me semble probable que j'y ai perçu, intuitivement, une sorte de « dénonciation » du rôle de spectatrice qui paraît réservé aux femmes dans la culture rock. À la lumière de l'analyse, cette « dénonciation » n'en est pas vraiment une, puisque les performances semblent

²⁰⁵ « [P]osture refers to the researcher's way of situating her/himself, her/his life experience and situation, style and language in concrete fieldwork situations, as well as in writing » (Järviluoma *et al.* 2003, 29).

participer à toutes sortes d'autres représentations hégémoniques. Cependant, ma lecture a été informée par cette construction, et en tant que chercheuse en musique populaire, il me semble important de la mettre à jour, afin, peut-être, de la voir éventuellement transformée.

Néanmoins, une difficulté majeure dans la démarche de recherche réside dans la jonction entre la conception théorique du genre qui a été privilégiée d'une part et son traitement analytique, voire l'opérationnalisation du concept d'autre part. En effet, la manière dont j'aborde le genre au sein de la problématique est le fruit d'une première exploration de ce phénomène et surtout, des littératures au sein desquelles il est abordé dans toute sa complexité. Même si cette conception m'a permis de m'éloigner du genre comme attribut essentiel et naturel, je ne suis pas certaine d'avoir bien saisi toute la portée de la conception du genre comme construit socio-culturel utilisée par plusieurs chercheuses (dont Järviluoma *et al.*). Ainsi, le traitement analytique en souffre. Notamment, la grille de codage développée pour réaliser le panorama des prestations s'appuie sur une conception binaire du genre qui pourrait suggérer qu'il se résume à des catégories – « féminin » et « masculin » – parfaitement discrétisables et aux frontières peu poreuses. Également, lors de l'analyse, je ramène considérablement le genre à un ensemble de consensus et à des stéréotypes dont je postule l'existence sans les avoir constatés empiriquement par voie d'analyse originale ou secondaire. Rendre compte analytiquement d'un concept mouvant n'est pas une simple affaire, et y réfléchir plus longuement aurait été avantageux.

Une des limites importantes de ce mémoire réside dans son matériau même : les vidéos des prestations. Effectivement, au niveau technique, celles-ci sont de qualité médiocre, et certaines s'avèrent même tronquées, et donc incomplètes. Le « jeu » des *air guitaristes* était souvent difficile à percevoir directement à cause de ces caractéristiques qui laissaient à désirer. Cette particularité des enregistrements vidéo peut être mise en parallèle avec un autre canon de la culture rock : les vidéos ne seraient présentées que dans la stricte optique de donner une certaine idée de

²⁰⁶ Pour plus de détails sur les représentations des femmes dans la littérature rock britannique, voir

« l'expérience *live* », qui serait pour sa part le moment ultime à considérer. De cette manière, les vidéos ne seraient qu'un incitatif pour venir voir les compétitions, et non un moment constitutif de ces dernières. Également concernant les vidéos, je n'ai pas tenu compte de la forme même du média dans mon analyse. En fait, il y a production de sens par les mouvements de caméra, le montage, les différents plans, etc. Cet aspect des vidéos, et de la production de sens, a volontairement été écarté, puisque l'analyse portait sur un autre type d'analyse, intertextuelle. Le « contenant » vidéographique dans lequel les prestations sont présentées informe les contenus, et donc, le sens de ces contenus. Ainsi, il aurait été très intéressant de développer cet aspect, dans le sens où il aurait apporté un nouvel éclairage, tout à fait inédit, portant toujours sur la production de sens des prestations, via le média même. La production de sens générée par le média ne passe pas par des textes extérieurs (comme ce qui a été fait au cours de ce mémoire), mais fonctionne « en autarcie », en quelque sorte. Voir comment ces sens jouent sur les significations « externes », à travers l'intertextualité, se serait avéré avantageux d'un point de vue plus global.

Par ailleurs, les relations de pouvoir au sein des sources que j'ai utilisées pour rendre compte de l'intertextualité des performances d'*air guitar* en compétition n'ont pas été explorées. La très grande majorité des sources utilisées pour illustrer les représentations hégémoniques au sein de la critique rock sont d'origine américaine ou britannique. Une faible minorité est d'origine française. Ceci indique une « hégémonie », en quelque sorte, présente dans la critique rock même. Pourquoi la critique rock anglo-américaine est-elle dominante ? Qu'arrive-t-il avec les journalistes et critiques français/ses, québécois/ses, norvégien/nnes ? Tiennent-ils/elles les mêmes discours que leurs collègues américains/nes et britanniques ? Afin d'esquisser des pistes de réponse, une analyse de l'industrie culturelle du journalisme rock, s'inspirant de l'économie politique, aurait pu être faite.

L'interprétation des performances s'est basée sur le repérage de groupes et d'artistes au sein de prestations d'*air guitar*. Mon regard analytique aurait pu aller dans une autre direction, en privilégiant, par exemple, le repérage des codes

génériques employés lors des performances d'*air guitar* en compétition. Ceci aurait relevé d'un autre cadre d'analyse, mais la production de sens des performances passent également par d'autres lieux que l'intertextualité. Comme mentionné précédemment, le fait que le panorama révèle des « habitudes » bien ancrées dans les compétitions d'*air guitar* relève probablement de la formation rock, dans laquelle les codes génériques fonctionnent et sont effectifs (Frith 1996 ; Grossberg 1992). De quelles manières les caractéristiques persistantes des compétitions d'*air guitar*, et des prestations qui les composent, participent de ces codes génériques ? Changent-ils au cours des années ? D'ailleurs, le fait d'avoir eu accès à des enregistrements vidéo couvrant si peu d'années, considérant que des compétitions organisées d'*air guitar* ont lieu depuis 1996, est une autre limite importante de ce mémoire. Avoir un plus grand nombre d'enregistrements vidéo de compétitions annuelles disponibles aurait fort probablement pu apporter un nouvel éclairage qui aurait certainement concordé avec le point de vue plus large qu'offre l'étude des codes génériques. Effectivement, cette dernière prend en compte des caractéristiques musicales, des institutions, des pratiques qu'il est possible de distinguer lorsque prises globalement ; avec davantage de vidéos sur un plus grand nombre d'années, cela aurait permis de constater à quel point les compétitions d'*air guitar* participent de ces codes génériques, ou peut-être même, les remettent en cause.

Parmi les étapes importantes de la recherche, la lecture d'articles de journalistes rock m'a intriguée et fascinée au plus haut point. Effectivement, le rôle « constructeur » de la critique rock a été mentionné au deuxième chapitre de ce mémoire ; elle a eu (et continue à avoir) beaucoup d'importance pour la composition et les valeurs de la culture rock. Ainsi, elle a contribué à forger et à cristalliser des « vérités » à propos du rock (Regev dans Lindberg *et al.* 2005). Or, selon Lindberg *et al.* (2005), les recherches en musique populaire se sont souvent basées sur ces vérités construites par la critique rock, sans trop les questionner. En ce sens, ce mémoire participe de ces constructions, puisque je n'ai pas cherché à savoir comment celles-ci avaient été mises en place par la critique rock et en aucune manière, n'ai-je tenu compte de ses conditions de production. Cependant, il me semble nécessaire de remettre en cause ces vérités, et de chercher comment et

pourquoi elles ont été construites. C'est de cette manière que je souhaite débusquer, dans une éventuelle thèse de doctorat, les processus de légitimation de la critique rock vis-à-vis du genre musical *heavy metal*²⁰⁷, et voir comment cette légitimation permettrait, peut-être, une reconnaissance d'une masculinité particulière et caractéristique associée à ce genre musical (souvenons-nous de la masculinité brute et crue de Metallica constituée par la critique rock). En accomplissant ce type de recherche, une meilleure compréhension des bases sur lesquelles s'est construite la formation rock est visée. Et n'est-ce pas une des manières possibles pour arriver à mieux comprendre la culture populaire contemporaine et les manières dont s'y jouent et déjouent les enjeux de genre ?

²⁰⁷ Le *heavy metal* aurait été détesté et réduit en cendres par la critique rock depuis son émergence jusqu'à récemment. Effectivement, un changement d'attitude de la critique rock vis-à-vis ce genre musical particulier serait à l'œuvre depuis le début des années 1990 ; en fait le *heavy metal* serait de plus en plus apprécié, voire recommandé par la critique rock, et ainsi d'une certaine manière, légitimé (Weinstein 2000). Je m'interroge à savoir comment ce changement (si changement il y a vraiment) s'articule dans les discours critiques rock depuis 1970 jusqu'à aujourd'hui. Ces questionnements sont préliminaires, et seront nécessairement modifiés au cours des prochains mois et des prochaines années.

Bibliographie

Sources académiques :

Allen, Graham (2000), *Intertextuality*, London et New York : Routledge, 238 p.

Austin, John L. (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris : Éditions du Seuil, 203 p.

Bardin, Laurence (2003), « L'analyse de contenu et de la forme des communications », dans Moscovici, Serge et Fabrice Buschini (dir.), *Les méthodes des sciences humaines*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 243-270.

Bayton, Mavis (1997), « Women and the electric guitar », dans Whiteley, Sheila (dir.), *Sexing the Groove : Popular music and gender*, London et New York : Routledge, p. 37-49.

Bennett, Tony et Janet Woollacott (1987), *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*, New York : Methuen, 315 p.

Brantlinger, Patrick (1990), *Crusoe's Footprints. Cultural Studies in Britain and America*, New York et London: Routledge, 212 p.

Coates, Norma (1997), « (R)evolution now ? Rock and the political potential of gender », dans Whiteley, Sheila (dir.), *Sexing the Groove : Popular music and gender*, London et New York : Routledge, p. 50-64.

Davies, Helen (2001), « All rock and roll is homosocial: the representation of women in the British rock music press », *Popular Music*, vol. 20, n° 3, p. 301-319.

Denzin, Norman K. et Yvonna S. Lincoln (1994) (dir.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, London et New Delhi : Sage Publications, 643 p.

Frith, Simon (1983), *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, London : Constable, 294 p.

- Frith, Simon (1996), *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge : Harvard University Press, 352 p.
- Gauntlett, David (2002), *Media, Gender and Identity. An introduction*, London et New York : Routledge, 278 p.
- Gendron, Bernard (2002), *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago et London : The University of Chicago Press, 388 p.
- Grossberg, Lawrence (1992), *We gotta get out of this place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York et London : Routledge, 436 p.
- Gunderson, Frank (2003), « Preface », *The World of Music*, vol. 45, n° 1, p. 7-10.
- Hall, Stuart (dir.) (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 400 p.
- Hall, Stuart, David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir.) (1996), *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*, London et New York : Routledge, 522 p.
- Huizinga, Johan (1951) *Homo Ludens: Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard, 340 p.
- Järviluoma, Helmi, Pirkko Moisala et Anni Vilkkö (2003), *Gender and Qualitative Methods*, London, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 138 p.
- Johnson, Richard, Deborah Chambers, Parvati Raghuram et Estella Tincknell (2004), *The Practice of Cultural Studies*, London, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 300 p.
- Lacasse, Serge (2000), « Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music », dans Talbot, Michael (dir.), *The Musical Work : Reality or Invention?*, Liverpool : Liverpool University Press, p. 35-58.

- Lacasse, Serge (2003), « Intertextuality As a Tool for the Analysis of Popular Music: Gérard Genette and the Recorded Palimpsest », 2003 IASPM-International Biannual Conference, Montréal, Québec (3-7 July 2003, McGill University).
- Lindberg, Ulf, Gestur Guðmundsson, Morten Michelsen et Hans Weisethaunet (2005), *Rock Criticism From The Beginning. Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*, New York : Peter Lang Publishing, 369 p.
- Lips, Hilary M. (1993), *Sex & Gender. An Introduction*, Mountain View : Mayfield Publishing Company, 482 p.
- Mattelart, Armand et Érik Neveu (2003), *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : Éditions La Découverte, 121 p.
- McSwain, Rebecca (1995), « The Power of the Electric Guitar », *Popular Music and Society*, vol. 19, n° 4, p. 21-40.
- Millard, André et Rebecca McSwain (2004), « The Guitar Hero », dans Millard, André (dir.), *The Electric Guitar. A History of an American Icon*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, p. 143-162.
- Piégay-Gros, Nathalie (1996), *Introduction à l'Intertextualité*, Paris : Dunod, 186 p.
- Rabeau, Sophie (2002), *L'intertextualité*, Paris : GF Flammarion, 254 p.
- Schechner, Richard (2002), *Performance Studies. An Introduction*, New York et London : Routledge, 304 p.
- Storey, John (2001), *Cultural theory and Popular Culture. An Introduction*, Harlow : Pearson Education Limited, 237 p.
- Straw, Will (1990) [1983], « Characterizing Rock Music Culture. The Case of Heavy Metal », dans Frith, Simon et Andrew Goodwin (dir.), *On Record : Rock, Pop & the Written Word*, London et New York : Routledge, p. 97-110.

- Strohm, John (2004), « Women Guitarists: Gender Issues in Alternative Rock », dans Millard, André (dir.), *The Electric Guitar. A History of an American Icon*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, p. 181-200.
- Turner, Graeme (1990), *British Cultural Studies. An Introduction*, New York et London : Routledge, 246 p.
- Van Zoonen, Liesbet (1994), *Feminist Media Studies*, London, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 173 p.
- Waksman, Steve (1999), *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge et London : Harvard University Press, 373 p.
- Walser, Robert (1993), *Running with the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown : Wesleyan University Press, 222 p.
- Williams, Raymond (1961), *The Long Revolution*, New York : Columbia University Press, 369 p.
- Weinstein, Deena (2000), *Heavy Metal. The Music and Its Culture*, Cambridge et New York : Da Capo Press, 353 p.

Sources Web, journalistiques et autres :

2004 NZAGC Report, *site des fédérations australienne et néo-zélandaise d'air guitar*, <<http://www.airguitaraustralia.com/agnz/2004%20NZAGC%20Air-Kive.html>>, consulté le 23 avril 2006.

AGWC Network – Airguitar World Championships, *site du réseau associé au championnat mondial d'air guitar de 2006*, <<http://www.airguitarworldchampionships.com/EN/agwc-network.html>>, consulté le 21 août 2006.

Air Guitar Australia, *site des fédérations australienne et néo-zélandaise d'air guitar*, <<http://www.airguitaraustralia.com/>>, consulté le 20 avril 2006.

AIR GUITAR France – interview Joelle Tempest (avril 2004), *site d'Air guitar France*, <<http://airguitarfrance.free.fr/pages/portraits2.html>>, consulté le 12 mars 2006.

AIR GUITAR France – Photos Paris 2005 page 1, *site de Air guitar France*, <<http://airguitarfrance.free.fr/pages/photosparis2005.html>>, consulté le 23 avril 2006.

AIR GUITAR France, *site d'Air Guitar France*, <<http://airguitarfrance.free.fr/>>, consulté le 20 avril 2006.

Air guitar Québec : Nouvelles, *site d'Air guitar Québec*, <<http://www.airguitarquebec.com/>>, consulté le 12 mars 2006.

AIREOKE, *site des soirées d'Aireoke*, <www.aireoke.com>, consulté le 30 mai 2005.

allmusic, *site d'All Music Guide*, <www.allmusic.com>, consulté le 9 juillet 2006.

Ankeny, Jason (non-daté), « Bonnie Raitt > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&searchlink=BONNIE|RAITT&sql=11:se91z88ajyvo~T1>>, consulté le 31 août 2006.

Aronowitz, Al (1994), « Eyewitness : Dylan Turns The Beatles On To Dope », Q [En ligne], Mai, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=41>>, consulté le 7 juin 2006.

Assayas, Michka (2000), « The Beatles », dans *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 114-21.

Assayas, Michka (dir.) (2000), *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, 2244 p.

- Berkowitz, Elana (2003), « Rock 'n' Roll fantasy », *salon.com* [En ligne], 16 juin, <http://www.salon.com/mwt/feature/2003/06/16/air_guitar/print.html>, consulté le 16 août 2005.
- Betrock, Alan (1975), « Kiss : *Hotter Than Hell* », *Phonograph Record* [En ligne], Février, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=6435>>, consulté le 7 juillet 2006.
- Bigot, Yves (2000), « Michael Jackson », dans Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 852-4.
- Bush, John (non-daté), « Wanna Be Startin' Somethin' > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:tc0xlfgejcxo>>, consulté le 26 juin 2006.
- Clifford, Tim (2002), « Gene Simmons: *Kiss and Make-Up – The Autobiography of Gene Simmons* (Century) », *Rock's Back Pages* [En ligne], Mars, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=2640>>, consulté le 7 juillet 2006.
- Collectif, « Fender Stratocaster » (dernière mise à jour le 30 août 2006), *article dans l'encyclopédie en ligne Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Fender_Stratocaster>, consulté le 31 août 2006.
- Collectif, « Schoolgirl uniform fetish » (dernière mise à jour le 4 août 2006), *article dans l'encyclopédie en ligne Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Schoolgirl_uniform_fetish>, consulté le 11 août 2006.
- Collectif, « Spandex » (dernière mise à jour le 23 août 2006), *article dans l'encyclopédie en ligne Wikipedia*, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Spandex>>, consulté le 24 août 2006.

- Conolly, Dave (non-daté), « Meet The Beatles > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne],
<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:2tklu3e5an8k>>, consulté le 29 juin 2006.
- Crane, Dan (2005), « Play That Funky... Oh, Never Mind », *New York Times*, 10 juillet, section 9, p. 1 et 6.
- DiMartino, Dave (1980), « Van Halen : Remnants Of The Flesh Hangover », *Creem* [En ligne], Juillet,
<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=6816>>, consulté le 7 juin 2006.
- DiMartino, Dave (1986), « Give Us Van Halen ! », *Creem* [En ligne], Mars,
<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=7540>>, consulté le 7 juin 2006.
- DUTCH AIR GUITAR CHAMPIONSHIPS / NK LUCHTGUITAAR 2004 – ZUID HOLLAND / 01, *site de la fédération hollandaise d'air guitar*, <<http://www.air-guitar.nl/nk2004/den-haag01.htm>>, consulté le 23 avril 2006.
- Eder, Bruce (non-daté), « Yesterday... and Today > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne],
<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:x95f8qbtbtb4>>, consulté le 2 juillet 2006.
- Elias, Jason (non-daté), « Bad > Song Review », in *www.allmusic.com*,
<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:6gr67uy010ok>>, consulté le 26 juin 2006.
- Elias, Jason (non-daté), « Don't Stop 'Til You Get Enough > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne],
<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:2m861yd1zz9a>>, consulté le 26 juin 2006.

Erickson, Hal (non-daté), « Sylvia Miles > Biography », in *www.allmovie.com* [En ligne], <<http://www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=2:49125~T1>>, consulté le 10 août 2006.

Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « A Hard Day's Night > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:68qag4fttv3z>>, consulté le 29 juin 2006.

Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « AC/DC > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:sm5zefwkhgfn~T1>, consulté le 24 juin 2006.

Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « Carnival of Souls: The Final Sessions > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:y6se4j873waq>>, consulté le 9 juillet 2006.

Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « Garage Inc. > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:fh2gtq7zmu4a>>, consulté le 3 juillet 2006.

Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « Greatest Hits: My Prerogative > Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:ih9as36ea3xg~T1>>, consulté le 13 juin 2006.

Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « In the Zone > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:gr7zefbk3gf6>>, consulté le 13 juin 2006.

Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « Neil Young > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:yghe4j470wa4~T1>>, consulté le 11 novembre 2006.

Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « Oops!... I did it again > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:bp851vg2zzca>>, consulté le 13 juin 2006.

Erlewine, Stephen Thomas (non-daté), « The Best of Both Worlds > Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:f85g8qczbtq4~T1>>, consulté le 24 juin 2006.

Erlewine, Stephen Thomas et Greg Prato (non-daté), « Kiss > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:dm7zefukhgfn~T1>>, consulté le 7 juillet 2006.

Fortnam, Ian (2000), « AC/DC : live at Wembley Arena », *bol.com* [En ligne], 4 Décembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=333>>, consulté le 7 juin 2006.

Fortnam, Ian (2000), « Britney Spears : Wembley Arena, London », *bol.com* [En ligne], 11 Octobre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=336>>, consulté le 7 juin 2006.

Fortnam, Ian (2000), « King Dongs and French Ticklers: Metallica with Strings Attached », *Front* [En ligne], Février,

<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=349>>, consulté le 7 juin 2006.

Fortnam, Ian (2003), « Rage-a-holics Anonymous: Metallica », *Classic Rock* [En ligne], non-daté,
<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5042>>, consulté le 7 juin 2006.

Frost, Deborah (1988), « Van Halen: Monsters of Rock Weenie Roast », *Village Voice* [En ligne], 28 Juin,
<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=6087>>, consulté le 7 juin 2006.

Gambotto, Antonella (1995), « Leer Of The White Worm: An Interview with Gene Simmons », *Elle* [En ligne], non-daté,
<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=2861>>, consulté le 7 juillet 2006.

Gehr, Richard (1988), « Metallica », *Music & Sound Output* [En ligne], Septembre,
<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=399>>, consulté le 7 juin 2006.

Guarisco, Donald A. (non-daté), « Nothin' to Lose > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne],
<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:uvfxlfjedczq>>, consulté le 7 juillet 2006.

Guarisco, Donald A. (non-daté), « Plaster Caster > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne],
<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:g06dtv2tkl3x>>, consulté le 9 juillet 2006.

Guarisco, Donald A. (non-daté), « The Jack > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne],

<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:ugse4jn74w4v>>, consulté le 24 juin 2006.

Haney, Shawn (non-daté), « MTV Unplugged > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne],

<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:rm2uak2khm3>>, consulté le 9 juillet 2006.

Henderson, Alex (non-daté), « The Razor's Edge > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne],

<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:gsj20r8ac48j>>, consulté le 26 juin 2006.

Hoskyns, Barney (1983), « Michael Jackson », *NME* [En ligne], 17 Septembre,

<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4077>>, consulté le 7 juin 2006.

Hoskyns, Barney (1987), « The Madness of Michael », *Vogue* [En ligne], Décembre,

<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=3731>>, consulté le 7 juin 2006.

Hoskyns, Barney (1996), « The Alternative Metallica », *Mojo* [En ligne], Juillet,

<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=562>>, consulté le 7 juin 2006.

Huey, Steve (non-daté), « ... And Justice for All > Overview », in *www.allmusic.com*

[En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:q9txlffe5cqo>>, consulté le 2 juillet 2006.

Huey, Steve (non-daté), « Britney Spears > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne],

<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3v851v71zzha~T1>>, consulté le 13 juin 2006.

- Huey, Steve (non-daté), « High Voltage > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:t9q8b5c4tsqa>, consulté le 24 juin 2006.
- Huey, Steve (non-daté), « Kill 'Em All > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:wh9hs32ba3d>>, consulté 2 juillet 2006.
- Huey, Steve (non-daté), « Michael Jackson > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3e851vajzxa~T1>>, consulté le 26 juin 2006.
- Huey, Steve et Richard Skelly (non-daté), « Kenny Wayne Shepherd > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&searchlink=KENNY|WAYNE|SHEPHERD&sql=11:srkvikp6bb79~T1>>, consulté le 21 août 2006.
- Irvin, Jim (2003), « Get It Better : The Story of *Let It Be... Naked* », *Mojo* [En ligne], non-daté, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4827>>, consulté le 7 juin 2006.
- Klein, Howie (1977), « AC/DC Hit California », *New York Rocker* [En ligne], non-daté, <http://www.rocksbackpages.com/article_with_login.html?ArticleID=9015>, consulté le 7 juin 2006.
- Luftgitarre | AAAA All Austrian Airguitar Association, *site de la fédération autrichienne d'air guitar*, consulté le 21 avril 2006.
- Maginnis, Tom (non-daté), « Walk All over You > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:4j67gjqr56pv>, consulté le 24 juin 2006.

Mesmin, Dominique (2000), « AC/DC », dans Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 5-7.

Mesmin, Dominique (2000), « Metallica », dans Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 1149-50.

Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *dossier de presse du championnat mondial d'air guitar de 2004*, <<http://www.omvf.net/2004/pressikuvat.php>>, consulté le 23 avril 2006.

Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar de 2004*, <<http://www.omvf.net/2004/ilmakitara.php?lang=en>>, consulté le 23 avril 2006.

Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *dossier de presse du championnat mondial d'air guitar de 2005*, <<http://www.omvf.net/2005/pressikuvat.php>>, consulté le 23 avril 2006.

Oulun Musiikkivideofestivaalit – Oulu Music Video Festival – Air guitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar de 2005*, <<http://www.omvf.net/2005/ilmakitara.php?lang=en>>, consulté le 23 avril 2006.

Patterson, Phast Phreddie (1978), « Van Halen's Back Door Rock'n'Roll », *Waxpaper* [En ligne], non-daté, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=886>>, consulté le 7 juin 2006.

Penman, Ian (1993), « Michael Jackson : Imitation Of Life », *The Modern Review* [En ligne], Été, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4305>>, consulté le 7 juin 2006.

Prato, Greg (non-daté), « Alive II > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:cefm96bo3epo>>, consulté le 9 juillet 2006.

- Prato, Greg (non-daté), « Alive! > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:yh9ds31ba3rg>>, consulté le 7 juillet 2006.
- Prato, Greg (non-daté), « If You Want Blood You've Got It > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:kueyxd7bjolg>>, consulté le 24 juin 2006.
- Prato, Greg (non-daté), « Kiss > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&token=&sql=10:vjxvad4kv8w3>>, consulté le 7 juillet 2006.
- Prato, Greg (non-daté), « Lick It Up > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:0iazefqkhgf4>>, consulté le 9 juillet 2006.
- Prato, Greg (non-daté), « Van Halen > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:8v861v7jzsha>>, consulté le 23 juin 2006.
- Rabasse, Manuel (2000), « Kiss », dans Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 958-9.
- Rabasse, Manuel (2000), « Van Halen », dans Assayas, Michka (dir.), *Dictionnaire du Rock*, Paris : Robert Laffont, p. 2052-3.
- Rabid, Jack, The Big Takeover (non-daté), « The Best of the Anti-Nowhere League [Cleopatra] > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:0cu1z83aoyvo>>, consulté le 3 juillet 2006.
- Reportage Audio, France Inter (TamTam), 22 juin 2004, récupéré sur AIR GUITAR France – Presse, <<http://airguitarfrance.free.fr/pages/presse.html>>, le 12 mars 2006.

Reportage audio, Le Mouv', 1 juillet 2004, récupéré sur AIR GUITAR France – Presse, <<http://airguitarfrance.free.fr/pages/presse.html>>, le 12 mars 2006.

Rivadavia, Ed et John Franck (non-daté), « 5150 > Overview », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:7vh1z85ajyv6>>, consulté le 24 juin 2006.

Rock music reviews, articles and interviews from Rock's Backpages, the Ultimate Rock'n'Roll Lib, *site de Rock's Backpages*, <<http://www.rocksbackpages.com/library.html>>, consulté le 26 mars 2006.

Rose, Cynthia (1981), « Van Halen : *Fair Warning* », *NME* [En ligne], 20 Juin, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1304>>, consulté le 7 juin 2006.

Rose, Cynthia (1982), « Van Halen : *Diver Down* (WEA) », *NME* [En ligne], 8 Mai <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8346>>, consulté le 7 juin 2006.

Rules – Airguitar World Championships, *règlements du championnat mondial d'air guitar*, <<http://www.airguitarworldchampionships.com/EN/principles/rules.html>>, consulté le 25 août 2006.

Saunders, Metal Mike (1977), « *Love Gun* : Kiss, Love it or Leave it! », *Creem* [En ligne], Automne, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1427>>, consulté le 7 juillet 2006.

Savage, Jon (1995), « The Beatles : *The Outtakes* », *Mojo* [En ligne], Novembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1486>>, consulté le 7 juin 2006.

Savage, Jon (1995), « The Beatles: *Live At The BBC* », *Mojo* [En ligne], Janvier, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5836>>, consulté le 7 juin 2006.

Schools of Air guitar – Airguitar World Championships, *site du championnat mondial d'air guitar*, <<http://www.airguitarworldchampionships.com/EN/principles/schools-of-air-guitar.html>>, consulté le 25 août 2006.

Simmons, Sylvie (1982), « AC/DC : Death Pooches Lick The Cosmic Milk Bone », *Creem* [En ligne], Mai, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=6503>>, consulté le 7 juin 2006.

Simmons, Sylvie (1982), « Van Halen : The Philosophy Of Diving Down », *Creem* [En ligne], Septembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5954>>, consulté le 7 juin 2006.

Simmons, Sylvie (1983), « Michael Jackson: No Angel, But No Osmond Either », *Creem* [En ligne], Juin, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8359>>, consulté le 7 juin 2006.

Simmons, Sylvie (1985), « Kiss: Give Us A Kiss! », *Creem* [En ligne], Février, <http://www.rocksbackpages.com/article_with_login.html?ArticleID=6586>, consulté le 7 juillet 2006.

Simmons, Sylvie (1986), « I Confronted Metallica On Their Own Terms !», *Creem* [En ligne], Octobre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=7318>>, consulté le 7 juin 2006.

- Simmons, Sylvie (1996), « Kiss – The Tribute Album », *Kerrang !* [En ligne], non-daté, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1943>>, consulté le 7 juillet 2006.
- Simmons, Sylvie (1998), « AC/DC : *Bonfire* », *Mojo* [En ligne], Février, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1890>>, consulté le 7 juin 2006.
- Simmons, Sylvie (2000), « AC/DC Celebrate Their Quarter Century », *Mojo* [En ligne], Décembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=2215>>, consulté le 7 juin 2006.
- Snow, Mat (1991), « Metallica: One Louder », *Q* [En ligne], Septembre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1805>>, consulté le 7 juin 2006.
- Snow, Mat (1992), « Kiss : Who You Calling Gay », *Q* [En ligne], Juin, <http://www.rocksbackpages.com/article_with_login.html?ArticleID=1793> , consulté le 7 juillet 2006.
- Snow, Mat (1996), « The Beatles : *Anthology 1* », *Mojo* [En ligne], Janvier, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5217>>, consulté le 7 juin 2006.
- Sutcliffe, Phil (1977), « AC/DC : Sex, Snot, Sweat and School Kids », *Sounds* [En ligne], 29 Octobre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8731>>, consulté le 7 juin 2006.
- Tremblay, Martin-Pierre (2004), « Le nec plus ultra de la "déconnade" publique », *Le Soleil*, 21 mai, récupéré sur <http://www.airguitarquebec.com/articles/soleil_21_mai_2004.htm>, le 21 août 2006.

Turner, Steve (1969), « One Pair Of Eyes », *Beatles Monthly* [En ligne], Octobre, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=1816>>, consulté le 7 juin 2006.

Uhelszki, Jaan (1975), « I Dreamed I Was Onstage With KISS In My Maidenform Bra », *Creem* [En ligne], Août, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4211>>, consulté le 7 juillet 2006.

Unterberger, Richie (non-daté), « A Hard Day's Night > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&token=&sql=33:p9v8b5x4fsqg>>, consulté le 29 juin 2006.

Unterberger, Richie (non-daté), « All My Loving > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:u1uk6jph71y0>>, consulté le 29 juin 2006.

Unterberger, Richie (non-daté), « I Saw Her Standing There > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:1waqoa9awijv>>, consulté le 28 juin 2006.

Unterberger, Richie (non-daté), « I Want to Hold Your Hand > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:w9r9kettgq7c>>, consulté le 29 juin 2006.

Unterberger, Richie (non-daté), « Love Me Do > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne], <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:4e65mpvk9foo>>, consulté le 28 juin 2006.

Unterberger, Richie (non-daté), « The Beatles > Biography », in *www.allmusic.com* [En ligne],

<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:2tkcu3t5anok~T1>>, consulté le 28 juin 2006.

Unterberger, Richie (non-daté), « Things We Say Today > Song Review », in *www.allmusic.com* [En ligne],

<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:3x67mpmw9f8o>>, consulté le 29 juin 2006.

Unterberger, Richie et Sean Westergaard (non-daté), « Jimi Hendrix > Biography » in *www.allmusic.com* [En ligne],

<<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&searchlink=JIMI|HENDRIX&sql=11:60x7gjirj6iv~T1>>, consulté le 30 août 2006.

West, Ian et Steve Gladdis (2002), *How to Play Air guitar. All the Greatest Moves from your Guitar Heroes*, London : Chrysalis Impact, 64 p.

White, Cliff (1977), « Michael Jackson : Show You The Way to the Infirmary », *NME* [En ligne], 9 Juillet,

<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=2413>>, consulté le 7 juin 2006.

Yorke, Ritchie (1969), « John Lennon: Ringo's Right We Can't Tour Again », *NME* [En ligne], 7 juin,

<<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8924>>, consulté le 7 juin 2006.

Annexes

Annexe I – Photos de prestations d'*air guitar* en compétition



Sonyk-Rok, co-championne mondiale de 2004.
(<http://www.omvf.net/2004/pressikuvat.php>)



Gizzy Guitar, deuxième au championnat mondial de 2005.
(<http://www.omvf.net/2005/pressikuvat.php>)



C-Diddy, le « professeur » de Sonyk-Rok, lui-même champion mondial de 2003.
(<http://www.omvf.net/2004/pressikuvat.php>)



Bradley Boy, compétiteur néo-zélandais. Vu de face, une chaussette recouvrait ses parties génitales. Notez les rires des personnes à gauche.
(<http://www.airguitaraustralia.com/agnz/2004%20NZAGC%20Air-Kive.html>)



Une participante hollandaise en 2004.
(<http://www.air-guitar.nl/nk2004/den-haag01.htm>)



Joëlle Tempest, une championne française d'air guitar.
Elle arbore un air particulièrement androgyne.
(<http://airguitarfrance.free.fr/pages/photosparis2005.html>)



Takeshi Kongoshi, le seul concurrent japonais, au championnat mondial de 2004. (<http://www.omvf.net/2004/pressikuvat.php>)



Rock 'n' Roll Troy, champion australien, au championnat mondial de 2004. (<http://www.omvf.net/2004/pressikuvat.php>)

Annexe II – Grille de codage et d'analyse

Numéro de codage :

Présentation de l'*air guitariste* :

- Nom de scène de l'*air guitariste* :
- Nom réel de l'*air guitariste* :
- Sexe du/de la *air guitariste* : a) femme
b) homme
- Pays d'origine :
- Année de la compétition :
- Synopsis de la prestation :
- Costume/maquillage :
- Attitude du/de la *air guitariste* :
 - indépendant/e
 - arrogant/e
 - à l'aise
 - là pour s'amuser
 - timide
 - confiant/e
 - défiant/e
 - énergique
 - méchant/e
 - sinistre
 - sérieux/se
 - autre(s) :
- Interaction *air guitariste* – public :
 - l'air guitariste* salue le public, à la fin, en se penchant par en-avant
 - l'air guitariste* remercie le public
 - l'air guitariste* pointe vers le public
 - l'air guitariste* donne des choses au public (nommer les choses en question)
 - l'air guitariste* parle au public (décrire ce qu'il/elle lui dit)
 - autre(s) :
- Réactions du public :

Aspects musicaux :

- Forme de l'extrait (en choisir un) : a) extrait sans interruption
b) montage constitué d'une seule pièce
c) montage constitué de plusieurs pièces
- Répertoire choisi : rock
 - hard rock
 - métal
 - pop-métal
 - métal classique
 - musique de film
 - punk-rock
 - autre :
- Titre/s de la/des pièce/s :
- Condition de la/des pièce/s choisie/s (en choisir une) : a) chanson/s originale/s
b) chanson/s reprise/s
- Artiste/s ou groupe/s :
- Artiste/s ou groupe/s d'origine (s'il s'agit d'une reprise) :
- Guitariste/s électrique/s :
- Auteur/s et compositeur/s de la/des pièce/s :
- Présence de paroles chantées :
- Présence d'un segment avec succession rapide de notes à la guitare électrique :

Aspects scéniques :

- Gestuelle

Prestation sur scène :

- Déplacement sur scène :
 - l'air guitariste* marche
 - l'air guitariste* court
 - l'air guitariste* reste sur place
 - autre(s) :

Positionnement par rapport au public :
l'air guitariste fait dos au public
l'air guitariste fait face au public
 autre(s) :

Artifice ou instrument mimé :
l'air guitariste joue d'un autre *air instrument*
l'air guitariste fait du lip-synch
l'air guitariste utilise un *air accessoire*
 autre(s) :

Temporalité de la prestation :

Dimension temporelle :
l'air guitariste prend son temps avant de débiter la prestation d'*air guitar*
 continuité de la prestation (la prestation n'est pas finie pas lorsque l'extrait musical se termine)
l'air guitariste réagit à l'annonce des points
 autre(s) :

Artifice réel :
 présence d'un/e assistant/e sur scène
 autre(s) :

Changement de costumes :
l'air guitariste enlève des vêtements ou accessoires
l'air guitariste met des vêtements ou accessoires

Mouvements spécifiques au corps :

Mouvement impliquant le torse :
l'air guitariste se penche par en-arrière
l'air guitariste se penche par en-avant
 autre(s) :

Mouvements se situant par terre :
l'air guitariste joue couché/ée sur son dos
l'air guitariste joue couché/ée sur son ventre
l'air guitariste se laisse tomber par terre
 autre(s) :

Mouvement impliquant le corps entier :
l'air guitariste se tortille
l'air guitariste effectue des poses
l'air guitariste effectue une danse
l'air guitariste tourne sur lui/elle-même
 autre(s) :

Mouvement impliquant la tête/face :
l'air guitariste brasse sa tête
l'air guitariste arbore une face crispée
l'air guitariste sort une langue qui frétille
 autre(s) :

Mouvement impliquant les mains :
l'air guitariste lèche sa main ou ses doigts
l'air guitariste fait des signes du « diable »
 autre(s) :

Mouvement impliquant les fesses :
l'air guitariste donne des coups de bassin
 autre(s) :

Mouvement impliquant les jambes :
l'air guitariste donne des coups de pied
l'air guitariste saute
l'air guitariste se met à genoux
l'air guitariste joue les jambes écartées
l'air guitariste met un pied sur un moniteur
 autre(s) :

- Utilisation de la guitare électrique invisible :

Intégrité de la air guitare :

Intégrité de l'*air guitare* avant et après la prestation :

l'air guitariste installe sa guitare invisible
l'air guitariste accorde sa guitare invisible
l'air guitariste fait apparaître sa guitare
 autre(s) :

Intégrité de l'*air guitare* durant la prestation :

l'air guitariste tient compte de la forme de sa guitare en jouant
l'air guitariste fait bouger sa guitare
l'air guitariste transforme sa guitare en un autre objet
 autre(s) :

Jeu à la guitare et extrait sonore :

l'air guitariste mime fidèlement sur sa guitare invisible ce qui entendu sonorement
l'air guitariste joue après le début de l'extrait musical
l'air guitariste arrête de jouer avant la fin de l'extrait musical
l'air guitariste fait des moulinets pour marquer des accords à la guitare
l'air guitariste promène ses doigts le long du manche imaginaire
 autre(s) :

Positionnement du corps :

Positionnement des mains :

l'air guitariste joue droitier
l'air guitariste joue gaucher
l'air guitariste joue les mains rapprochées
l'air guitariste joue les mains éloignées
l'air guitariste joint ses mains sur sa guitare comme s'il tenait son pénis en érection
l'air guitariste joue sa guitare avec une partie de son corps autre que ses mains
 autre(s) :

Hauteur du jeu :

l'air guitariste joue bas (au niveau des genoux)
l'air guitariste joue au milieu (au niveau du bas du ventre)
l'air guitariste joue haut (au niveau du haut du ventre)
 autre(s) :

- Commentaires du/de la MC :
- Rang final de l'*air guitariste* :
- Notes des juges (pour la prestation) :

Annexe III – Aspects musicaux des prestations d'air guitar en compétition

	Forme de l'extrait	Répertoire choisi	Titre de la pièce	Artiste ou groupe	Guitariste électrique	Auteur-compositeur	Paroles chantées	Succession rapide de notes à la guitare élect.
Mr. Magnet (2001)	Montage 1 pièce	Rock	Hash Pipe	Weezer	Rivers Cuomo	Rivers Cuomo	Oui	Non
Mr. Magnet (2002)	Sans interruption	Rock	Fell In Love With A Girl	The White Stripes	Jack White	The White Stripes	Oui	Non
C-Diddy (2003)	Montage 1 pièce	Heavy Metal « mainstream »	Get Your Hands Off My Woman	The Darkness	Dan Hawkins et Justin Hawkins	The Darkness	Oui	Non
PuzzyFuzzbourne	Sans interruption	Hard Rock	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Non	Oui
Albert	Sans interruption	Heavy Metal	Welcome To The Jungle	Guns N' Roses	Slash et Izzy Stradlin	Guns N' Roses	Oui	Oui
Oulun Oma Poika (2004)	Sans interruption	Heavy Metal	Idoli	NMB	Ne sais pas	Ne sais pas	Oui	Non
The Judge	Ne sais pas	Heavy Metal progressif	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Oui	Non
Bucketbutt	Montage 3 pièces	- Rock - Nouvel Âge - Rock	- Ne sais pas - Ne sais pas - Paranoid Android	- Ne sais pas - Ne sais pas - Radiohead	- Ne sais pas - Ne sais pas - Jonny Greenwood et Ed O'Brien	- Ne sais pas - Ne sais pas - Radiohead	Non	Non
The Tarkness	Montage 1 pièce	Hard Rock	Eruption	Van Halen	Eddie Van Halen	Van Halen	Non	Oui
C-Diddy (2004)	Ne sais pas	- Classique - Heavy Metal	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Non	Oui
The Destroyer (2004)	Montage 4 pièces	- Grunge - Rock - Rock - Heavy Metal « mainstream »	- Smells Like Teen Spirit - Eye of the Tiger - Crosstown Traffic - I Believe in a Thing Called Love	- Nirvana - Survivor - Jimi Hendrix Experience - The Darkness	- Kurt Cobain - Frankie Sullivan - Jimi Hendrix - Dan Hawkins et Justin Hawkins	- Nirvana - Jim Petrik et Frankie Sullivan - Jimi Hendrix - The Darkness	Non	Oui
Sonyk-Rok (2004)	Montage 1 pièce	Hard Rock	Hot For Teacher	Van Halen	Eddie Van Halen	Van Halen	Non	Oui
Chuck Mung	Sans interruption	Heavy Metal	Run to the Hills	Iron Maiden	Adrian Smith et Dave Murray	Steve Harris	Oui	Non
Small Gibson Ingroove	Ne sais pas	Rock	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Non	Oui
Rock'n'Roll Troy	Sans interruption	Hard Rock	Highway To Hell	AC/DC	Angus Young et Malcolm Young	Angus Young, Malcolm Young et Bon Scott	Oui	Non
Takeshi Kongoshi (2004)	Montage 1 pièce	Rock	The Final Countdown	Europe	John Norum	Joey Tempest	Non	Oui
Viktor Málaga	Ne sais pas	Rock orchestral	Battle Without Honor or Humanity	Tomoyasu Hotel (Bande Originale du film Kill Bill vol. 1)	Ne sais pas	Tomoyasu Hotel	Interjections créées	Non
Andre Ulriksen	Sans interruption	Heavy Metal	Know	System of a Down	Daron Malakian	Serj Tankian, Shavo Odadjian et Daron Malakian	Oui	Non
	Sans interruption	Rock	Monkey Wrench	Foo Fighters	Dave Grohl et Pat Smear	Foo Fighters	Oui	Non

	Forme de l'extrait	Répertoire choisi	Titre de la pièce	Artiste ou groupe	Guitariste électrique	Auteur-compositeur	Paroles chantées	Succession rapide de notes à la guitare élect.
Monkey Boy	Ne sais pas	Punk-rock	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Oui	Non
The Wickeriady	Sans interruption	Heavy Metal	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Non	Oui
Björn Turoque	Ne sais pas	Glam-rock	Set Me Free	The Sweet	Andy Scott	Andy Scott	Oui	Oui
Jimmy Dangles	Sans interruption	Hard Rock	Rock You Like A Hurricane	Scorpions	Matthias Jabs et Rudolf Schenker	Klaus Meine, Rudolf Schenker, Herman Rarebell	Oui	Oui
Oulun Oma Polka (2005)	Montage 1 pièce	Rock	I Want It All	Queen	Brian May	Queen	Oui	Oui
Tarot Woman	Sans interruption	Heavy Metal	Fast As A Shark	Witchery (version originale : Accept)	Richard Corpse	Accept	Oui	Oui
The Rockness Monster	Ne sais pas	Rock	Stopl!	Jane's Addiction	Dave Navarro	Jane's Addiction	Oui	Non
Gizzy Guitar	Montage 2 pièces	- Pop - Heavy Metal	- A Hard Day's Night - So What	- The Beatles - Metallica (version originale: The Anti-Nowhere League)	- George Harrison et John Lennon			
Pelvis Fenderbender	Montage 2 pièces	- Musique-thème de film - Heavy Metal	- Man With A Harmonica - Ne sais pas	- Ennio Morricone et les Modern Singers - Ne sais pas	- Ne sais pas - Ne sais pas	- Ennio Morricone - Ne sais pas	Non	Oui
Funky Chicken	Sans interruption	Punk-rock	So Amazing	Juliette and the Licks	Todd Morse et Kemble Walters	Paul III, Juliette Lewis, Jason Morris, Todd Morse et Kemble Morris	Oui	Non
Leni Krawitzkowsky	Sans interruption	Blues-rock	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Non	Non
The Destroyer (2005)	Montage 2 pièces	Techno	- Ne sais pas - Aerodynamic	- Ne sais pas - Daft Punk	- Ne sais pas - Un joueur de syntétiseur	- Ne sais pas - Daft Punk	Non	Oui
Sonyk-Rok (2005)	Ne sais pas	Rock	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Non	Oui
Takeshi Kongoshi (2005)	Ne sais pas	Musique-thème de film	Star Wars Theme	Ne sais pas	Ne sais pas	John Williams	Interjections parlées	Oui
Tremolo Theun	Ne sais pas	Free jazz	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Ne sais pas	Oui	Non