

Université de Montréal

Grunge, genre et style
Analyse d'un phénomène du rock américain des années 1990.

par Maxime Munier

Faculté de Musique

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maître
en musicologie option avec mémoire (2-600-11)

Décembre 2016

© Maxime Munier, 2016.

Résumé

En 1991, le monde découvre le *grunge* grâce à la popularité surprise de Nirvana et de son single « Smells Like Teen Spirit ». Pendant près de la moitié de la décennie 1990, la musique populaire américaine va changer de visage et le grunge va apparaître comme le porte-étendard de toute une génération. Rock à guitares énervées, prétendument nihilistes, le grunge s'incarne au travers d'une imagerie forte et autour de la ville de Seattle, dans l'État de Washington. Soundgarden, Pearl Jam et Alice in Chains embarqueront dans le succès du grunge, mais est-il possible de véritablement définir ce qui apparaît comme un genre particulièrement populaire, sous des considérations stylistiques ?

Ce travail propose d'abord de reconsidérer le grunge dans ses aspects relevant du genre, pour ensuite tenter de décoder son éventuelle unité stylistique. Le grunge se popularisant, au début des années 1990, en plein questionnement des modes de consommation et de production de la musique populaire avec la démocratisation des technologies numériques, en quoi ces changements ont pu influencer, et même conditionner l'émergence et la popularisation de ce style ?

Mots-clés : Grunge, musique populaire, musique alternative, musique enregistrée, Nirvana, Pearl Jam, Alice In Chains, Soundgarden, rock, punk, Seattle, Moore, genre, style, production, analyse, numérique.

Abstract

The world discovered grunge in 1991 thanks to the popularity of Nirvana's « Smells Like Teen Spirit ». During almost half of a decade, the American popular music changed profoundly and grunge appeared to be the standard bearer of an entire generation. With heavy guitars and an alleged nihilism, grunge was embodied through strong imagery and around the city of Seattle, Washington. Soundgarden, Pearl Jam and Alice in Chains joined the success of grunge, but is it really possible to define what appears to be a « genre » through stylistic considerations ?

This work suggests, at first, reconsidering grunge in its aspects of « genre », to try then to decode its possible stylistic unit. Grunge popularizing, at the beginning of the 1990's, in an era of great call into question about music consumption and production because of democratization of audio digital technologies. Do these changes were able to influence, and even to condition the emergence and the popularization of that new style ?

Keywords : Grunge, popular music, alternative music, recorded music, Nirvana, Pearl Jam, Alice In Chains, Soundgarden, rock, punk, Seattle, Moore, genre, style, production, analysis, digital audio.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des tableaux.....	v
Liste des figures.....	vi
Liste des sigles.....	vii
Remerciements.....	ix
CHAPITRE I. Introduction.....	2
I.1 Présentation du sujet.....	2
I.2 Revue de documentation.....	4
I.3 Méthodologie et objectifs.....	6
I.3.1 Le genre et le style, deux pôles de réflexion.....	7
I.3.2 Méthodologie générale.....	8
I.3.3 Le genre vers le style.....	10
I.3.4 Analyse du « genre grunge », méthodologie.....	11
I.3.5 Analyse du « style grunge », méthodologie.....	14
I.4 Choix du corpus et terminologie.....	17
I.4.1 Choix du corpus.....	17
I.4.2 Choix de notations.....	18
I.5 Résumé des chapitres.....	19
CHAPITRE II. Le genre grunge.....	21
II.1 Notice du genre grunge.....	21
II.1.1 Définitions.....	21
II.1.2 Effectif(s) du genre grunge.....	25
II.1.3 Définition du grunge.....	26
II.1.4 Situation historique.....	26
II.1.5 L'appellation « grunge ».....	29
II.1.6 Histoire du genre.....	31

II.2 Méthode du « prototype supposé du grunge ».....	44
II.2.1 Nirvana.....	44
II.2.2 Pearl Jam.....	46
II.2.3 Soundgarden.....	49
II.2.4 Alice in Chains.....	50
II.2.5 Élaboration d'un prototype.....	51
II.3 Méthode du « prototype idéal ».....	53
II.3.1 La scène locale de Seattle.....	53
II.3.2 Sub Pop Records.....	57
II.3.3 Le rôle du producteur dans le grunge.....	65
II.3.4 Vidéoclips et mythes du grunge.....	74
CHAPITRE III. Le style grunge.....	78
III.1 analyse du style.....	78
III.1.1 Aspect formel des chansons grunge.....	78
III.1.2 Analyse des données transcriptibles.....	82
III.1.3 Aspects technologiques.....	97
III.1.4 Arrangements et interprétations.....	103
III.2 Enregistrement, ontologie et authenticité.....	107
III.2.1 Nature de l'œuvre rock et ontologie de l'enregistrement.....	108
III.2.2 Véridicité de l'enregistrement.....	111
III.2.3. Véridicité des enregistrements chez Nirvana.....	114
III.2.4. Le « son » grunge et la question de l'authenticité.....	118
CHAPITRE IV. Conclusions.....	123
Bibliographie.....	i
Vidéographie.....	vi
Discographie.....	viii
Annexe 1 - Page du journal <i>Desperate Time</i> du 22 juillet 1981.....	i
Annexe 2 - Article « Seattle Rock City » (True, 1989).....	ii
Annexe 3 – Tableau « Grunge : The Sound of Seattle » (Frame, 2012).....	iii

Liste des tableaux

Tableau 1 – Illustration de la « descendance » de Green River.....	54
Tableau 2 – Structure musicale de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).	80
Tableau 3 – Structure musicale de « Would? » (Alice in Chains, 1993).....	80

Liste des figures

Fig. 1 – Couplet de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).	84
Fig. 2 – Prérefrain (réduction) de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).	86
Fig. 3 – Refrain (réduction) de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).	87
Fig. 4 – Couplet (réduction) de « Would ?» (Alice in Chains, 1993).	88
Fig. 5 – Refrain (réduction) de « Would ?» (Alice in Chains, 1993).	89
Fig. 6 – Couplet (réduction) de « Black Hole Sun » (Soundgarden, 1994).	90
Fig. 7 – Riffs de couplet et de refrain de « Spoonman » (Soundgarden, 1994).	93
Fig. 8 – Riffs de couplet et de refrain de « Them Bones » (Alice in Chains, 1993).	94
Fig. 10 – Couplet (réduction) de « Even Flow » (Pearl Jam, 1991).	96
Fig. 11 – Refrain (réduction) de « Even Flow » (Pearl Jam, 1991).	96
Fig. 12 – Relevé spectral de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991). Erreur ! Signet non défini.	
Fig. 13 – Relevé spectral de l’enchaînement Couplet/prérefrain/Refrain de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).	99
Fig. 14 – Onde sonore de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).	99
Fig. 15 – Relevé spectral de l’enchaînement Couplet/Refrain de « Would?» (Alice In Chains, 1993).	101

Liste des sigles

EP : pour *Extended Play*, originellement utilisé pour désigner les disques en vinyle 7'' tournant à 33 tours/minute et permettant la gravure de quatre à six titres. L'usage de EP s'entend plus globalement pour désigner les disques comportant plus de deux titres (tel un *single*) et moins de huit titres (qui en ferait un album).

CD : Acronyme de *Compact-Disc*, soit le disque compact numérique.

À Colette et Thierry.

Remerciements

Mes plus sincères remerciements s'adressent à Jonathan Goldman pour son soutien indéfectible tout au long de mon parcours au sein de l'Université de Montréal, pour sa direction, ses conseils et son exigence. De la même manière, j'adresse mes remerciements aux enseignants de la faculté de musique de l'Université de Montréal auprès desquels j'ai appris et progressé significativement pendant deux ans, avec une pensée particulière pour Flavia Gervasi, pour son soutien et ses conseils. Mes camarades de fortune étudiants dont certains sont devenus de véritables amis : Anthony Grégoire, Étienne Galarneau, Jeanne Doucet, Chloé Huvet, Mathieu Aubre, et tant d'autres que je n'aurais pas la place de citer. Mes collègues de la salle Claude Champagne, notamment Nicolas Dorval, pour la confiance qu'il m'a accordé, ainsi que le duo de choc Mayïlis Anne et Ophely Michel. Mes collègues de l'ARTDAM, notamment Stéphane Lepoil, Tiffany Peset et Mathilde Messelet pour leur compréhension et leurs encouragements pour m'aider à terminer ce travail. Merci à ceux qui savent. Merci à ceux qui ont compris. Merci à ceux qui ont supporté et soutenu ce projet. Merci à ma maman, Valérie Samec, pour tellement de choses qu'il me serait impossible de tout lister, merci à mon incroyable sœur, Lorène Munier, d'avoir supporté mon caractère. Et merci surtout, et infiniment, à mes grands-parents : Colette et Robert Samec, sans qui rien de toute cette expérience fascinante d'étude et de vie à Montréal n'aurait été possible.

CHAPITRE I. Introduction

I.1 Présentation du sujet.

Apparu au niveau mondial à la fin de l'année 1991 avec la parution du disque *Nevermind*¹ de Nirvana, le grunge représente sans nul doute la percée la plus significative du rock issu de pratiques *underground* dans la sphère de la musique populaire de masse depuis la révolution punk de 1977 (Jégou 2013 : 6). Mettant en lumière des formations originaires de la région de Seattle dans l'État de Washington aux États-Unis, le grunge s'incarne pour le grand public au travers de quatre groupes : Nirvana en premier lieu, dont l'époustouflant succès du second album studio, le susmentionné *Nevermind* (Nirvana, 1991) attirera l'attention médiatique sur toute la scène grunge ; Pearl Jam ensuite, avec leur premier album studio, *Ten*² (Pearl Jam, 1991), qui connaîtra un succès équivalant à celui de Nirvana ; Alice in Chains, dans un versant plutôt *heavy-metal* et enfin Soundgarden. Ces deux dernières formations verront, grâce à la déferlante populaire initiée par les deux premières, leurs vidéoclips obtenir une diffusion importante sur les ondes de la principale vitrine de la musique populaire de masse des années 1980 et 1990, MTV.

Mais le grunge n'est pas apparu soudainement à la fin de l'année 1991 avec le succès surprenant du *single* de Nirvana, extrait de *Nevermind*, « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991). L'histoire du grunge remonte pour des chroniqueurs, auteurs et journalistes musicaux (Azzera,

¹ Nirvana, *Nevermind*, (CD, Album), DGC, 1991.

² Pearl Jam, *Ten*, (CD, Album), Epic, 1991.

2001 ; Mazzoleni, 2006 ; Anderson, 2007), historiens de la musique populaire (Pirenne, 2011 : 473-478) ou montrée dans des documentaires tel que *Hype !* (Pray, 1991), à l'effervescence de la scène rock de Seattle au milieu des années 1980. Initié par des groupes tels que Green River, The Melvins ou encore Soundgarden, ce qui va prendre le nom de grunge va se construire une cohérence et une identité tout au long de la fin de la décennie 1980 grâce, entre autres, au travail de production du label indépendant de Seattle, Sub Pop Records. Deux grandes périodes se dégagent des récits historiques : un grunge pré-*Nevermind*, à la résonance essentiellement locale et un grunge devenu phénomène musical de masse à la portée internationale. S'il est ici question de définir ce qu'est le grunge, il importe de savoir laquelle des deux périodes devrait être prise en considération dans la définition proposée. L'hypothèse de ce mémoire consiste à postuler que l'analyse centrée sur les œuvres ayant été largement popularisées nous semble à même d'en cerner les principaux traits de par une synthèse du genre (et du style) que ces œuvres tendent à présenter au grand public. Tel que le souligne François Ribac, quand il reconnaît n'aborder dans ses travaux sur le rock que des groupes et des disques ayant connu une très forte notoriété :

C'est parce que [...] ces artistes et ces musiques sont l'expression visible de façons partagées de faire de la musique et de l'apprécier, au-delà de la seule sphère professionnelle. (Ribac, 2004 : 14)

Au regard de la période dans laquelle s'exprime le grunge au niveau populaire, période qui nous semble sujette aux questionnements liés à des changements dans les habitudes de consommation et de production de la musique qui s'opèrent par une transition des techniques d'enregistrement et d'écoute de la musique sur support analogique le numérique, la première problématique de ce mémoire sera la suivante : la considération des musiciens grunge comme dépositaires d'une

certaine « éthique de la musique analogique » en opposition à l'avènement de l'audio numérique est-elle un mythe ou une réalité ?

La porosité manifeste dans les frontières admises du grunge³ va de pair avec le flou de définition sur le plan du style. Ainsi, la seconde problématique de ce mémoire peut se poser ainsi : est-il possible objectivement de distinguer des traits stylistiques communs entre des formations aux influences aussi variées que Alice in Chains, Nirvana, Pearl Jam et Soundgarden ? En quoi le son de ces groupes, leur manière d'appréhender l'enregistrement de la musique fait écho aux questionnements liés à la remise en cause plus large des paradigmes d'écoute et de production de la musique, à l'ère de la transition analogique-numérique ? Ce sera l'objet de ce mémoire.

I.2 Revue de documentation.

La documentation non scientifique consacrée au grunge est essentiellement tournée consacrée à une considération historique du phénomène. On trouve ainsi un nombre important de biographies de musiciens et de groupes (Azzerad, 1993 et 2001 ; Anderson, 2007 ; Humphrey, 1995 ; Jegou, 2013 ; Mazzoleni, 2006 ; Yarm, 2011). Ces publications, qui synthétisent en majorité des articles de presse et des entretiens avec les musiciens et producteurs, proposent bien souvent un regard des acteurs impliqués dans le grunge sur leurs pratiques, mais avec un certain recul vis-à-vis du

³ Par exemple son caractère géographique, qui regroupe d'habitude des groupes issus de la région de Seattle alors que l'étiquetage grunge a pu s'appliquer à d'autres formations provenant d'autres contrées, tel que les Stone Temple Pilots originaires de San Diego en Californie.

phénomène (généralement, ce recul se traduit sous la forme d'un reniement de l'appartenance du musicien et de son groupe à ce « mouvement grunge »). Dans le domaine universitaire, force est de constater que le grunge a essentiellement reçu les attentions de la sociologie en générale et des *cultural studies* en particulier. Il en va des interrogations générales sur les concepts de « scène musicale » (Krimms, 2009 et Straw, 1991) et de « sous-culture » au sein desquelles le grunge fait figure d'exemple récurrent voir de paradigme, à des études audacieuses sur l'élaboration d'une mémoire culturelle commune à une génération articulée par un genre musical (Strong, 2011). Néanmoins, la musicologie n'a pas, à proprement parler, évité le grunge, car il existe des publications qui abordent certaines facettes du grunge par l'étude de certains de ses paramètres strictement musicaux (principalement McDonalds, 2000 : 355-363) ainsi que quelques analyses ponctuelles de chansons ou de performances produites par les groupes de grunge (Cohen, 2009). Mais aucune de ces publications n'a proposé une délimitation d'une typologie large de marqueurs stylistiques du grunge. L'objet de ce mémoire est de combler cette lacune, par une réflexion sur le genre et le style grunge.

Si la musicologie des musiques populaires est désormais une branche reconnue et respectée grâce aux travaux fondateurs de Richard Middleton (Middleton, 1990), Phillip Tagg (Tagg, 1982 : 37-67) ou encore Roy Shuker (Shuker, 2007 et 2002), aucun d'entre eux n'a pris le grunge comme sujet principal d'un article ou d'un ouvrage. Les approches théorisées par ces auteurs pour l'analyse de la musique populaire sont bien évidemment pertinentes, mais celles proposées par Allan F. Moore concernant les distinctions entre genre et style vont nous être particulièrement utiles. Loin de prétendre que le discours musicologique constitue la seule approche légitime par

rapport au grunge, ce mémoire propose de questionner les concepts-clés relatifs à ce courant musical d'un point de vue musicologique afin d'enrichir la discussion sur ce mouvement influent.

I.3 Méthodologie et objectifs.

Qu'est-ce qui caractérise la musique grunge ? L'édition de 2013 du *Grove Dictionary of American Music* indique, en introduction de son entrée consacrée au grunge : « A style of music and fashion that originated in Seattle and the Pacific Northwest beginning in the second of half of the 1980s » (Moore, 2013).

Pris à la lettre, la définition du *Grove* établit le grunge en tant que « style de musique ». Mais parle-t-on vraiment de style lorsque la suite de l'article fait majoritairement référence aux carrières des principaux groupes de rock originaires de la ville Seattle dès la fin des années 1980, au succès connu par ces groupes au tournant des années 1990, à la mode vestimentaire associée au mouvement et à l'influence de la musique sur des styles et des genres futurs (en premier lieu sur tout ce qui est dénommé sous l'étiquette fourretout, et aux frontières amovibles, de « rock alternatif ») ? Une question survient à la lecture de la définition du *Grove* : le grunge est-il ici vraiment abordé comme un style ou est-il plutôt entendu comme un genre ? La distinction entre ces deux termes, parfois employés à tort comme des synonymes, pourrait nous offrir un moyen d'articuler notre discours concernant le grunge.

I.3.1 Le genre et le style, deux pôles de réflexion.

Pour le musicologue des musiques populaires Allan F. Moore, genre et style se distinguent selon quatre axes (Moore, A., 2011 : 432-442). Premièrement, le style se réfère à la manière dont s'articulent des gestes musicaux tandis que le genre se réfère au(x) contexte(s) et à l'identité de ces gestes musicaux. Moore fait ici la distinction entre ce qui relève de l'identité d'un fait musical (a « what ») pour qualifier le genre et la manière dont celui-ci est produit (a « how ») pour qualifier le style. Deuxièmement, Moore distingue le style et le genre par rapport à leurs situations respectives sur un modèle sémantique tripartite, dont l'objet neutre serait la musique en tant que telle. Le style est ainsi placé du côté de l'acte de création et relève donc de la poïétique tandis que le genre fait référence à l'expérience et à la réception, prenant donc place du côté de l'esthétique. Le style est donc à considérer du côté des créateurs et producteurs de musique populaire tandis que le genre fait plutôt référence à l'expérience éprouvée par les récepteurs de la musique. Ces deux premières distinctions correspondent à ce que Gérard Denizéau écrit en introduction d'un ouvrage justement consacré aux genres musicaux en distinguant que le genre « nomme » et « distingue » les objets musicaux pour l'auditeur tandis que la forme « l'organise » (Denizéau, 2010 : 5). Nous ne risquons pas à entendre strictement « forme » comme un équivalent à « style », mais la distinction de Denizéau nous apparaît comme une analogie pertinente. Le troisième axe de distinction entre style et genre proposé par Moore s'articule autour du niveau de détermination sociale des deux concepts. Le style est ainsi supposé socialement autonome, en tout cas minimalement déterminé par l'environnement social. Le genre à l'opposé est « explicitement thématiquement socialement contraint ». Le genre est ainsi le fruit d'un environnement social

tandis que le style est supposé libre de cet environnement. Moore nuance d'ailleurs ce point en avançant que le style fonctionne avec un « degré d'autonomie négociable » avec l'environnement social. Enfin, Moore affirme que style et genre partagent une caractérisation hiérarchique d'un niveau global (ce qui, dans le cas du style, en référence au troisième axe, augmente son aptitude à être socialement déterminé si l'on se rapproche de ce niveau) à un niveau plus local. La distinction vient alors quand Moore explique que les niveaux « inférieurs » du genre (que l'on peut appeler les « sous-genres ») couvrent un territoire de genre bien plus important et considérable que les niveaux inférieurs de style (analogiquement, les « sous-styles ») par rapport aux styles considérés à un niveau plus global. Notre proposition méthodologique initiale pour caractériser le fait musical grunge sera d'opérer les distinctions entre ce qui relève du « genre » et du « style » en nous appuyant sur celles proposées par Moore.

I.3.2 Méthodologie générale.

La question générale posée précédemment était « qu'est-ce qui caractérise la musique grunge ? ». Les distinctions opératives que nous venons de voir ont mis partiellement de côté l'objet musical pour se concentrer en fait sur ce qui l'entoure (sa création d'une part, sa réception d'autre part). Notre posture musicologique est fondamentalement concentrée sur l'objet musical (à la différence justement d'autres postures, par exemple celle de la sociologie). Mais un objet de musique, populaire en particulier, ne peut pas être isolé dans son analyse. C'est le propos de Robert Walser (Walser, 1993) qui cherche des signifiants dans l'analyse du Heavy-Metal : pour Walser, si, comme dans n'importe quel discours, des significations sont à percevoir dans les formes et les

structures du rock, ces significations n'ont de valeur que si elles sont culturellement et historiquement ancrées.

Philip. V. Bohlman, dans un ouvrage consacré à la World Music (Bohlman, 2002), base sa méthodologie d'analyse sur une distinction comparable à celle de Moore entre genre et style : une distinction entre considérations épistémologiques et ontologiques de l'objet musical. Une épistémologie de la musique selon Bohlman, réfère à l'habilité qu'a la musique à prendre part à une culture dans son ensemble et à ses relations avec d'autres activités humaines. L'ontologie est entendue, en distinction, comme les propriétés constitutives de l'objet musical. Mais plus encore que cette distinction qui semble correspondre avec celle qu'établit Moore entre genre (considérations d'ordre épistémologique pour Bohlman) et style (considérations d'ordre ontologique donc), c'est le cheminement qui est intéressant chez Bohlman, comme nous allons le voir.

Bohlman met en garde contre les présupposés idéologiques qui peuvent déformer l'analyse des objets musicaux en prenant l'exemple d'une ontologie de la musique occidentale. Basée sur l'organisation précise de hauteurs, cette ontologie n'est en effet pas applicable à certaines formes d'expression musicale. Il ne faut donc pas imposer une ontologie générale à des musiques aux caractères justement particuliers. Bohlman propose donc de considérer avant tout la question épistémologique de l'objet musical observé afin d'atteindre le bon angle ontologique. C'est un cheminement très fonctionnel qui est proposé ici : d'abord comprendre l'environnement et les relations d'un objet musical avec cet environnement, considérer les enjeux historiques et culturels liés à cet objet afin de ne pas lui imposer des considérations ontologiques étrangères au moment

d'en décoder les paramètres intrinsèques. En opérant notre parcours du genre grunge au style grunge, nous tentons donc de permettre à notre lecteur d'écouter et d'apprécier le grunge, pour son esthétique, son style, et ce en pleine conscience de ses réalités en tant que genre.

I.3.3 Le genre vers le style.

Un cheminement tel que celui suggéré par Bohlman (Bohlman, 2002) est opératif si le sens de la recherche est de progresser du genre vers le style. Considérant ce qui a été dit précédemment sur les quelques études déjà entreprises sur le grunge, nous pensons que la caractérisation de quelques éléments typiques du style qui donnera à ce travail un aspect novateur sur le grunge. Notre démarche sera donc de comprendre d'abord les enjeux du grunge en tant que genre afin d'aborder avec les meilleurs outils possible le grunge en tant que style.

Notre méthodologie sera donc essentiellement déductive dans le premier axe consacré à la caractérisation du grunge en tant que genre, nous permettant de délimiter un certain nombre de paramètres contextuels. Le second axe consacré à la caractérisation du grunge en tant que style sera mené par une méthodologie plutôt inductive, sur la base d'un corpus ciblé d'œuvres grunge. Cette méthodologie déductive est principalement inspirée de celle proposée par Allan F. Moore dans son ouvrage *Rock : The Primary text* (Moore, 1993), en considérant, comme le titre de l'ouvrage le suggère, la musique rock enregistrée comme texte premier d'analyse et en amorçant cette analyse par l'observation et l'écoute de cette musique.

I.3.4 Analyse du « genre grunge », méthodologie.

a) Établissement d'une notice du grunge.

La première étape d'une analyse du genre grunge sera d'en établir une notice. Nous empruntons le terme au *Guide des Genres de la Musique Occidentale* rédigé par Eugène de Montalembert et Claude Abromont (De Montalembert et Abromont, 2010). Dans l'introduction de l'ouvrage qui prend la forme d'une encyclopédie, classant les genres par ordre alphabétique, les auteurs expliquent que les notices des genres abordés suivent un cheminement méthodologique. Cette description du genre grunge que nous allons établir, cette notice, va essentiellement nous permettre de voir où se situent les ambivalences de définition qui méritent d'être discutées. Nous l'annonçons d'avance : la notice ne permet pas d'embrasser toute la complexité du genre grunge. Et à dessein : c'est par cette notice que certaines questions développées dans la suite du mémoire vont pouvoir être posées.

Le découpage tel qu'explicité dans l'introduction de l'ouvrage (De Montalembert et Abromont, 2010 : 17) est le suivant :

- Une définition, qui, selon De Montalembert et Abromont, permet « d'embrasser en quelques phrases la complexité du genre et de poser les jalons principaux pour la compréhension ».

- Une section consacrée à l'appellation, qui revient sur les origines du nom attribué au genre.
- Un panorama bref de la situation historique dans laquelle est entrevue une mise en perspective du genre par rapport à l'époque dans laquelle il semble avoir occupé un rôle.
- Une typologie qui se veut comme un « petit dictionnaire » où sont définis quelques mots-clés et jalons importants de l'histoire du genre.
- Une section consacrée à l'effectif, soit une exploration des formations (De Montalembert et Abromont précisent « vocale et/ou instrumentales » pour annoncer qu'il s'agit bien ici des formations au sens propre qui pratiquent le genre).
- Enfin, une section historique qui va décrire l'évolution du genre « tel qu'il a pu être traité par différents compositeurs ».

Ce modèle nécessite quelques ajustements, à la fois pour correspondre à notre sujet, mais aussi pour rendre le déroulé un peu plus logique à la lecture. Par logique nous entendons tenter de maintenir un cheminement qui va des considérations générales aux considérations plus détaillées. Par exemple, nous allons échanger la section consacrée à la situation historique avec celle de l'appellation, car nous pensons d'abord devoir établir le genre dans son époque avant d'entrer dans

les détails épistémologiques. De même, la brève typologie du genre et les questions d'effectif interviendront après la section consacrée à l'histoire du genre.

b) Le genre grunge au travers de ses prototypes.

Dans un second temps, notre étude sur la définition du grunge en tant que genre va faire appel à une démarche déductive. En posant un prototype supposé du grunge, nous allons tenter de cerner les propriétés typiques du « genre grunge ». Nous prendrons donc comme postulat expérimental que certains groupes sont des prototypes du grunge, desquelles, en étudiant leurs biographies respectives nous allons déduire un certain nombre de propriétés. Lieu de création et d'existence, période d'activité, conditions de formation des groupes ainsi que les relations qui les lient à une scène identifiée (celle de Seattle en l'occurrence), ce sont ces critères de genre que nous allons synthétiser des biographies des groupes grunge.

Après avoir dégagé différentes caractéristiques qui définissent le genre grunge en prenant pour centre d'attention les groupes qui semblent appartenir au genre, nous allons centrer l'attention sur ces caractéristiques. La méthode se voudra l'opposé complémentaire de celle présentée précédemment. Si cette dernière prenait pour postulat de déduire de différents groupes considérés comme « prototypes » du genre grunge, que nous avons nommés des « prototypes supposés », nous allons adopter la méthode inverse, soit reconsidérer les différentes caractéristiques et tenter d'induire de par leur analyse, un « prototype idéal » du grunge.

I.3.5 Analyse du « style grunge », méthodologie.

a) Qu'analyse t'on en musique populaire ?

Il convient dans un premier temps de répondre à la question suivante : qu'analyse-t-on en musique populaire ? Et plus précisément, qu'analyse-t-on dans la musique enregistrée, le rock et donc, le grunge ? La réponse à cette question nous est donnée en grande partie par Olivier Julien qui propose un éventail de paramètres sur lesquels il faut insister si l'on veut effectuer une analyse pertinente de la musique populaire, au sens où nous l'entendons également, de musique de tradition phonographique (Julien, 2008). Les différents aspects sur lesquels Olivier Julien insiste, et qui induiront les différentes étapes de notre analyse, sont les suivants :

- L'aspect formel de l'œuvre, soit un relevé global des sections constituant la forme de la chanson enregistrée, qu'il s'agit ensuite de classer dans une des trois grandes formes de la chanson populaire : forme couplet-refrain, forme AABA et forme medley. Chacune de ces formes (ainsi que leurs variations) contient de nombreuses informations quant à l'influence potentielle des œuvres par rapport à un patrimoine d'œuvres inscrites dans un style et un genre particulier, ainsi que dans la place accordée au texte.
- Les données transcriposables, soit le rythme, les mélodies saillantes et l'harmonie, tout en veillant à ne pas trop insister sur ce qui est commun à l'ensemble de la musique populaire (tel que le rythme syncopé, ou la dominance de la signature rythmique en 4/4).

- Les arrangements et l'interprétation, au sens où on l'entend en musique populaire, avec un intérêt porté à l'habillage instrumental et vocal des œuvres originales (à la différence subtile du sens littéral de l'arrangement qui consiste en l'adaptation pour un ensemble instrumental et/ou vocal d'une pièce dont l'écriture ne lui était pas destinée à l'origine).
- Un point portant sur les aspects technologiques des œuvres, soit le placement des instruments dans l'espace stéréophonique, le mixage (niveaux et mises en avant en matière de volume sonore d'un ou plusieurs instruments ou parties vocales) et enfin, le traitement sonore.

b) À propos du corpus d'analyse.

Nous partageons la considération que fait Christophe Pirenne en introduction de son *Histoire Musicale du rock* à propos de «la voie des œuvres rock» (Pirenne, 2011 : 13). Les œuvres rock sont des œuvres enregistrées, elles ne vivent pas par la partition comme la musique classique (au sens de musique savante occidentale) ni par l'improvisation (comme c'est le cas général du jazz). Roger Pouivet affine notre conviction que les albums de rock, les chansons enregistrées et le média sensible incarné par le disque (ou tout autre support physique d'enregistrement) représentent l'ontologie des œuvres du rock (Pouivet, 2010). Voilà pourquoi nous allons partir des albums, des disques enregistrés pour notre analyse du style grunge.

La recherche entreprise invite à choisir des œuvres suffisamment influentes et établies comme représentatives du genre pour essayer d'en dégager une cohérence stylistique. En ce sens, l'exhaustivité est à la fois inutile et hypothétiquement impossible. Nous allons donc devoir faire

des choix pour délimiter ce corpus d'œuvres dont on admet qu'elles sont, au sens d'un point de départ expérimental, des œuvres grunge. Mais comment guider ce choix ? François Delalande écrit que dans le cadre d'une analyse qui s'appuie sur les sciences de la musique (et à la différence d'une analyse à visée pédagogique), le choix de l'œuvre pour analyser l'écriture d'un compositeur et révéler d'éventuelles conduites d'écoute à adopter doit se baser sur l'homogénéité et la concision de l'œuvre envisagée (Delalande, 2013 : 9). Le corpus d'analyse que nous choisirons devra être représentatif, cohérent et concis dans l'affirmation d'un éventuel style. La cohérence sera, nous l'admettons, déterminée par notre subjectivité à l'écoute préalable. Seront ainsi retenus des titres qui de part l'écoute d'un grand nombre d'œuvres du rock américain de la fin des années 1980 au début des années 1990 semblent se distinguer par une sonorité commune et originale en comparaison de styles plus clairement identifiés tel que le hard-rock des années 1980 ou la Synth-pop.

Nous proposons également de nous attarder sur des chansons qui ont été publiées en single. Le single est incarné dans les faits par une publication à visée promotionnelle de l'album dont la chanson est extraite (ou de la musique du groupe dans l'ensemble, car les singles ne sont pas toujours extraits d'une publication en format long, EP ou album), mais pas seulement. Il suffit pour cela de regarder la liste des chansons jouées par les groupes en concert, c'est une constatation générale qui ne vaut pas uniquement pour les groupes de grunge, ni même de rock, mais les chansons diffusées en single (ou son équivalent promotionnel en image : le vidéoclip) occupent une place importante dans les listes jouées en concert. Le choix de publier une chanson dans ce format promotionnel est un choix sur le long terme. Il n'est pas rare, même plutôt commun de voir des groupes jouer ces mêmes chansons dix, vingt, trente ans après leur publication. Et les groupes

d'en être certainement conscient : ils savent que si le choix est fait de placer une chanson sur ce format, c'est cette chanson qui devra être jouée pour satisfaire le public et assurer la crédibilité du groupe sur le long terme. Notre recherche ne vise pas à identifier les précurseurs, les oubliés du genre et les expérimentateurs isolés qui plus tard, influenceront les autres, mais bien à traduire en termes de cohérence stylistique des œuvres qui ont du sens pour un grand nombre de personnes pour qui le grunge a été apprécié.

I.4 Choix du corpus et terminologie.

I.4.1 Choix du corpus.

Notre corpus va se limiter à quelques singles, parmi les plus importants en termes de succès et, selon nous, pour leur caractère évocateur d'un style grunge. « Smells Like Teen Spirit » de Nirvana, titre publié en single le 10 septembre 1991⁴ et piste d'ouverture de l'album *Nevermind* (Nirvana, 1991). La pièce sera au cœur des analyses stylistiques de ce mémoire. Cette piste est en effet considérée comme le succès le plus important du grunge. C'est « Smells Like Teen Spirit » qui déclenche la forte popularité du grunge à la fin de l'année 1991 et fait du groupe Nirvana le groupe le plus populaire du genre. Groupe considérable comme l'un des pionniers du grunge de Seattle, nous allons traiter de quelques chansons de Soundgarden. Notre choix s'est porté pour les discussions sur « Black Hole Sun », paru en single le 6 mai 1994⁵ et pièce maitresse de l'album

⁴ Nirvana, « Smells Like Teen Spirit », (7" Single), DGC Records, 10 septembre 1991.

⁵ Soundgarden, « Black Hole Sun », (CD, Single), A&M Records, 6 mai 1994.

Superunknown (Soundgarden, 1994), issue du même album et paru en single le 15 février 1994⁶, « Spoonman » sera également abordé. Publié en single le 7 septembre 1992⁷ et piste de clôture de l'album *Dirt* (1993), « Would? » du groupe Alice in Chains sera également abordé pour un aspect de ses spécificités mélodico-harmonique. Issue du même album et intéressante cette fois pour une utilisation subtile des signatures rythmique, nous aborderons le titre « Them Bones », publié en single le 8 septembre 1992⁸. Enfin, et de manière plus succincte, l'observation de la chanson « Even Flow », publiée en single le 6 avril 1992⁹ et issue de l'album *Ten* (1991), du groupe Pearl Jam sera utilisée dans les discussions.

I.4.2 Choix de notations

Afin de faciliter au mieux la lecture du présent mémoire quand viendra le temps d'aborder les caractéristiques stylistiques exigeant la présence de notation musicale, nous avons décidé d'employer la distinction suivante :

- Préfigurant nos remarques établissant le grunge comme un style de rock employant principalement les guitares, la nomenclature anglophone est employée pour parler des accords. Par exemple A réfère à l'accord de *la* majeur, tandis qu'un Dm réfère à un accord de *ré* mineur. L'emploi d'accord de quinte à vide (sans présence de tierce) étant

⁶ Soundgarden, « Spoonman », (CD, Single), A&M Records, 15 février 1994.

⁷ Alice in Chains, « Would ? », (CD, Single), Columbia, 7 septembre 1992.

⁸ Alice in Chains, « Them Bones », (CD, Single), Columbia, 8 septembre 1992.

⁹ Pearl Jam, « Even Flow », (CD, Single), Epic, 6 avril 1992.

particulièrement récurrent dans le rock en général, dans le grunge en particulier, un accord indiqué par exemple F5 réfère ici à un accord ne contenant que la fondamentale *fa* et sa quinte *do*.

- L'emploi de la nomenclature francophone est préféré pour parler des notes seules, quand l'on abordera des questions de mélodie. Nous utiliserons cette même nomenclature pour parler d'une tonalité (par exemple, celle de *la* mineur ou de *fa* majeur sera indiquée ainsi).

I.5 Résumé des chapitres.

La précédente section consacrée à la méthodologie de la recherche induit le déroulé des différentes parties du présent mémoire. On trouvera donc deux chapitres principaux, le premier consacré aux enjeux du grunge en tant que genre, le second aux enjeux en tant que style.

Le chapitre consacré au genre sera divisé en trois sections. La première proposera une notice du genre grunge, la seconde développera cette définition du genre au travers de différents prototypes supposés du grunge (que sont Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden et Alice in Chains) et enfin la troisième section affinera ce genre au travers de ses caractères de prototype idéal du grunge (en abordant les enjeux de la scène locale de Seattle, le rôle de Sub Pop Records et de la production dans la musique grunge pour terminer sur les questions de mise en image par les vidéoclips).

Le second chapitre servira à analyser le grunge par l'entremise du style. Le chapitre se divisera en deux grandes sections, la première consistant en des analyses musicales concrètes (incluant un regard sur les paramètres harmonico-mélodiques des chansons grunge et une discussion sur les arrangements de ces chansons) afin d'en déceler une éventuelle cohérence. La seconde section traitera essentiellement des enjeux de l'enregistrement dans le cas du grunge. En effet, le grunge, en tant que style et genre de musique populaire implique l'existence de ses œuvres au travers de l'enregistrement : les œuvres grunge sont des enregistrements. Les paramètres soniques liés au procédé de fixation du son sur support entrent alors en pleine ligne de compte dans la définition du style.

CHAPITRE II. Le genre grunge.

II.1 Notice du genre grunge.

Cette notice est composée de brèves remises en situation concernant, dans l'ordre (1) une série de brèves définitions de quelques éléments qui ont construit le genre ; (2) un très bref point sur l'effectif typique du grunge en tant que genre du rock ; (3) une courte description du genre tel que couramment admis ; (4) un rappel rapide du contexte historique dans lequel le grunge prend racine ; (5) une discussion concernant l'appellation « grunge » en enfin (6) une grande section consacrée à l'historique du genre même, qui aborde ses principaux tournants et faits importants ;

II.1.1 Définitions

-Seattle : Ville située dans l'État de Washington, dans le nord-ouest des États-Unis (à environ 150 km de la frontière avec le Canada). Plus grande ville de l'État, dont la capitale est Olympia, Seattle compte environ 500 000 habitants au début des années 1990, et près de trois millions de personnes vivaient dans son aire urbaine. Le bassin économique de la région de Seattle se caractérise par l'implantation de l'industrie aérospatiale, en particulier les usines Boeing.

-Rock alternatif : Dans un sens général, le terme de rock alternatif englobe toute production rock créée en marge des circuits commerciaux de l'industrie musicale. La notion apparaît dans le milieu des années 1980 pour évoquer les sous-styles descendants du punk et la plupart des courants du rock qui ne jouissent pas d'une visibilité importante. Si la distinction entre rock alternatif et rock à proprement parler populaire est claire avant le début des années 1990, le succès de Nirvana et du grunge va totalement brouiller les frontières entre les deux pôles. Le rock alternatif devient populaire, des groupes issus de la contre-culture et en rejet volontaire ou non de succès (et d'intégration dans les circuits de l'industrie musicale de masse) deviennent très connus et se mettent à vendre une importante quantité de disques, tout en proclamant leur enracinement au circuit indépendant. Avec le grunge, le début des années 1990 nous oblige à repenser totalement la notion de rock alternatif, sa définition n'est plus factuelle (rock alternatif au circuit de l'industrie), mais implique désormais des enjeux et des problématiques de genre et de style (un rock aux sonorités brutes, à guitare, joué par des musiciens issus de l'*underground* et influencés par le punk).

-Punk : Il est plus correct de parler de punk rock pour aborder le courant musical lié à ce mouvement contestataire des années 1970, toutefois, il est vrai que la manifestation sonore du mouvement est la plus évidente. Le mouvement se structure en réalité autour de la musique punk rock, il est donc assez convenable d'utiliser le terme punk pour parler à la fois du mouvement et de sa musique. Retour à la spontanéité, rejet du mercantilisme, brutalité de l'expression, les ingrédients du mouvement punk résonnent pleinement dans le punk rock. Mis au jour

populairement par des groupes tels que les Sex Pistols ou The Clash, le punk rock tire essentiellement ses origines dans l'Angleterre de la fin des années 1970 et se distingue du reste de la production musicale d'alors par l'utilisation simplifiée des instruments amplifiés tels que les guitares électriques. La musique est constituée d'accords et d'enchaînements simples, sur des tempos rapides, tandis que les textes sont empreints d'un mélange de nihilisme et de contestation des systèmes politiques en place.

-Heavy-metal : Forme de rock caractérisée par l'emploi important de distorsion, de tempos extrêmes (soit très rapides, soit très lents), un goût pour les accordages des guitares très graves et par une attention portée à la virtuosité, notamment dans le jeu de guitare. Jouant avec les codes de bienséance, le genre *heavy-metal* marque son intérêt à une imagerie et à des sujets (abordés dans les textes) plus ou moins dérangeants (le satanisme, la sexualité débridée, la mort et les rapports sociaux dysfonctionnels sont les sujets de prédilection du Heavy Metal). À la fin des années 1980, le heavy-metal s'est grandement diversifié, mais domine aux États-Unis sous des formes aussi populaires que moquées, des descendants, pour l'image, du Glam-Rock (porté dans les années 1970 par les anglais David Bowie ou T-Rex). Particulièrement présents sur MTV ce Heavy-Metal des années 1980 est incarné par ceux que l'on étiquette de « Hair-Metal », « Pop-Metal » ou encore « Hard FM » tels que Motley Crüe, Def leppard et plus tardivement Guns n' Roses.

-MTV : lancée aux États-Unis le 1^{er} août 1981, MTV pour Music Television est une chaîne de télévision consacrée exclusivement (à ses débuts) à la musique populaire. Le premier

vidéoclip diffusé est celui du titre de The Buggles, annonciateur du changement que le réseau télévisé allait apporter à l'industrie de la musique populaire : « Video Killed The Radio Stars » (The Buggles, 1981). Il est intéressant de noter qu'aux premiers mois de sa diffusion, MTV n'était pas accessible ni à New York ni à Los Angeles, les deux pôles historiquement influents de l'industrie musicale américaine. En 1983, MTV rassemble déjà quotidiennement près de 16 millions de téléspectateurs réguliers. La popularisation du vidéoclip à la fois comme mode de diffusion et comme outil promotionnel va considérablement changer les stratégies des maisons de disques. Le vidéoclip permit en effet aux grands groupes discographiques de relancer significativement leurs ventes par l'intégration de ce nouveau média, après une période plutôt creuse avec la baisse de popularité du disco et surtout l'apparition sur le marché de la cassette audio (qui ouvrit pour les auditeurs de musique la possibilité de pratiquer la copie privée d'enregistrements). Pour Marion Doussot la popularisation d'artistes musicaux au-delà de la seule dimension sonore ne s'était plus vue depuis les Beatles (Doussot, 2004 : 48). Michael Jackson et Madonna incarnent cette génération d'artistes façonnés pour MTV, accordant une importance fondamentale à la dimension visuelle et filmique (quasi cinématographique) de leur musique. Si le grunge émerge vraisemblablement en contradiction avec la starification nouvelle permise par MTV, c'est pourtant en grande partie grâce à celle-ci que le genre accèdera à la popularité internationale au début des années 1990. Le succès des groupes grunge et alternatifs sera perceptible au travers des rotations régulières des vidéoclips de Nirvana, de Soundarden et de Pearl Jam avant d'être remplacés par une génération reprenant les mêmes codes visuels avec des groupes tels que Creed ou Nickelback.

-Audionumérique/Analogique : L'audionumérique consiste en la transcription en un code binaire (une succession de 0 et de 1) d'un son. À l'autre bout de la chaîne, un lecteur se charge de retranscrire ce code en onde sonore audible. Au contraire, et comme son nom l'indique, l'audio dit «analogique» consiste en la transmission analogue par un procédé mécanique ou électrique des ondes sonores enregistrées en onde sonore reproduite.

II.1.2 Effectif(s) du genre grunge.

En tant que genre du rock, le grunge en reprend sa formation fonctionnelle : Une batterie, une ou plusieurs guitares, une guitare basse et un chant. La présence de claviers et d'instruments électroniques semble disqualifier n'importe quelle musique d'une affiliation au grunge. On retrouve dans ce rejet apparent des instruments à clavier (et des instruments électroniques) une véritable continuité avec les préceptes du punk rock par sa distinction affichée avec le Heavy métal qui depuis au moins les années 1980 ne s'interdisait aucunement (bien au contraire si l'on pense à des formations comme Van Halen ou Europe) l'intégration de synthétiseurs. Donc, sans établir une formation typique et stricte pour jouer du grunge, nous dirons qu'il s'agit essentiellement d'un genre qui prône la mise en avant des guitares (dont basses), soutenues par une batterie et complétées par un chant. Le grunge est, à l'exception de quelques rares titres, chanté, il n'existe qu'un infime nombre de morceaux grunge entièrement instrumentaux et en fait, aucun groupe sans chant recensé.

II.1.3 Définition du grunge.

Le grunge est d'abord considérable comme un genre du rock. En resserrant cette perspective, on peut avancer qu'il s'agit d'un genre hybride découlant à la fois du punk et du heavy-metal, tout en conservant une efficacité d'écriture et une accessibilité propre à la pop. En tant que genre, le grunge naît et prospère dans le milieu des années 1980 dans la région de Seattle, dans l'État de Washington aux États-Unis et est représenté principalement au tournant des années 1990 par les quatre formations populaires que sont Nirvana, Soundgarden, Pearl Jam et Alice in Chains. (Walser, 2003 : en ligne).

II.1.4 Situation historique.

a) Contexte socioculturel.

L'Amérique des années 1980 est particulièrement marquée, culturellement parlant, par le «Reaganisme», soit l'influence dans la culture de la politique conservatrice du président Ronald Reagan (dont les deux mandats s'étendent de 1980 à 1988). Reagan valorise, notamment au travers d'une politique particulièrement interventionniste, les États-Unis d'Amérique comme nation « élue » (McCartin, 2009). Le Reaganisme s'exprime dans la culture populaire des années 1980 par une valorisation particulièrement marquée de la virilité, du patriotisme et de l'esprit guerrier, des longs métrages tels que la série de films Rambo (Kotcheff, 1982 ; Cosmatos, 1985 et MacDonald, 1988), sont les exemples les plus évidents de cet esprit. Cette expression de la virilité se retrouve dans les groupes de Hard-Rock très populaires en provenance de la côte californienne.

Le début des années 1990 est un tournant particulier pour l'état d'esprit de la jeunesse américaine. Chute du bloc soviétique, fin de la guerre froide et engagement dans le premier conflit du Golfe, les événements des deux premières années de la décennie ont très certainement conditionné cette jeunesse à se tourner vers des modes d'expressions alternatives à celles de leurs aînés. (Mazzoleni, 2006 : 115). Bruce Springsteen chante *Born in the USA* en 1984, la chanson est utilisée (de manière essentialisée et quelque peu détournée du propos de Springsteen) par Reagan au cours de sa campagne de réélection la même année. La fierté et l'espoir suscité par le fait d'être né américain semble ne pas forcément s'exprimer dans les contrées reculées des états ruraux, tel que celui de Washington. Ainsi, l'expression du sentiment d'être un laissé pour compte des grandes réussites de l'Amérique de Reagan a certainement conditionné l'apparent nihilisme qui s'exprime dans le rock alternatif à la fin des années 1980.

b) Contexte technologique et médiatique.

Les années 1980 sont une période de grands bouleversements dans le monde de la musique enregistrée, et ce pour deux raisons, liées par une seule technologie : celle de l'audio numérique. Premièrement, l'apparition du *Compact-Disc* (Disque Compact, ou CD) en 1982 fait largement évoluer les modalités de consommation et d'écoute de la musique (possibilité de passer d'une piste à l'autre en un instant, portabilité, réduction notable de l'intérêt porté aux pochettes). Deuxièmement, la plupart des studios d'enregistrement s'équipent en matériel totalement numérique. Peu à peu, les ordinateurs remplacent les bandes analogiques. Jacques Hains relève qu'en conséquence des possibilités techniques offertes par le CD et l'ensemble de la chaîne de production audio numérique, va s'engager dans les années 1980, le premier « grand mouvement

contemporain de rééditions d'archives et la construction systématique de la mémoire sonore » (Hains, 2003 : 942). Avec l'apparition et la démocratisation de la technologie audionumérique, ce n'est pas seulement le support qui évolue, mais également la manière d'enregistrer et de produire la musique. Il est désormais possible, à un niveau de souplesse jusqu'alors inimaginable, de construire, déconstruire et reconstruire, copier et coller, modifier librement et boucler n'importe quel passage d'un enregistrement, au point de rendre possible la construction des pistes avec des boucles sonores ou de petits passages enregistrés et réarrangés « dans la boîte »¹⁰.

La musique populaire connaît également, aux États-Unis dans un premier temps, un bouleversement dans son mode de consommation : la mise en service de la première chaîne de télévision consacrée entièrement à la diffusion de vidéoclips musicaux : MTV (pour *Music Television*), le 1^{er} août 1981. Le changement de paradigme promotionnel des maisons de disque grâce à l'apparition de ce nouveau support de diffusion contribue à l'esthétisation de plus en plus marquée du vidéoclip. Dans le même temps, le succès d'une chanson est mesuré par le nombre de rotations (diffusion quotidienne) qu'effectue son vidéoclip sur le temps d'antenne de MTV. Réal La Rochelle évoque la « nécessité culturelle qui veut que, désormais, la musique enregistrée soit toujours accompagnée d'images » (Laroche, 2003 : 944). Cette nécessité, imposée vraisemblablement par la popularisation de MTV remet en question le monopole de l'objet phonographique comme support de la musique enregistrée et l'intégration inédite de cette dernière comme « composante du multimédia » (Laroche, 2003 : 944). Luca Marconi énonce clairement la problématique inhérente au changement de paradigme dans la pratique d'écoute de la musique

¹⁰ Le terme est emprunté à Greg Milner dans *Perfecting Sound Forever* (Milner, 2013 : 323).

enregistrée causé par la diffusion massive de vidéoclips permise par MTV en ces termes : le vidéoclip est-il un spectacle ou une publicité (Marconi, 2003 : 822-827) ?

Le grunge apparaît quelques années après ces révolutions technologiques à un moment où l'apogée de ces nouveautés semble poindre. MTV compte en effet, en 1986, cinq ans seulement après sa mise en service, près de vingt-neuf millions d'abonnées (Walker, 1987 : 1) ; cette même année voit les ventes de CD dépasser pour la première fois celles des ventes de disques vinyles (Hains, 2003 : 930). Si un genre doit s'imposer en termes de succès populaire de masse à cette époque, c'est forcément en considérant ces éléments de consommation : le grunge sera au cœur des rotations des clips sur MTV, et des ventes de CD.

II.1.5 L'appellation « grunge ».

Le terme « Grunge » est dérivé de l'adjectif populaire *grungy* signifiant « sale » ou « crasseux ». La première évocation reconnue du terme pour décrire la musique rock jouée à Seattle est le fait de Mark Arm, chanteur-guitariste de Green River de 1984 à 1987 et de Mudhoney depuis 1988. En 1981, Arm officie également au sein de son premier véritable groupe, Mr. Epp & the Calculation. Maniant une certaine forme d'ironie, Mark Arm écrit en juillet 1981 une lettre destinée à être publiée dans le journal local *Desperate Times*¹¹ (1981) dans laquelle, sous son véritable nom Mark McLaughin, le chanteur dit détester le groupe même dans lequel il joue sous

un pseudonyme. Dans cette lettre, publiée le 22 Juillet 1981, Arm introduit Mr. Epp & The Calculation en ces termes : I hate Mr. Epp & the Calculation ! Pure grunge ! Pure Noise ! Pure Shit !¹² (Arm, 1981 in Yarm, 2011 : 195).

Le terme grunge est donc utilisé dans un premier temps par ironie pour décrire le son sale du groupe de Arm, et surtout, comme une ironie. Mais Bruce Pavitt, fondateur du label indépendant Sub Pop Records qui va produire de nombreux groupes de Seattle à partir du milieu des années 1980, décide de reprendre le terme pour la promotion de l'EP *Dry as a Bone*¹³ de Green River en 1987, groupe fondé en 1984 par nul autre que Mark Arm lui-même. Le terme grunge apparaît alors dans la description de l'EP dans le catalogue publié par Sub Pop en 1987 :

(À propos de Green River) : ultra-loose GRUNGE¹⁴ that destroyed the morals of a generation¹⁵.
(Pavitt, 1987 in Yarm, 2011 : 194).

Everett True indique qu'avant que le terme grunge n'en vienne à décrire la scène musicale rock de Seattle, il s'agissait d'un adjectif relativement courant pour décrire les sonorités sales et imprécises des guitares de certains groupes des années 1980. True fait remarquer que Lester Bang lui-même devait déjà utiliser le terme dans ses nombreuses critiques, donc bien avant les années

¹² Citation de la lettre écrite par Mark Arm dans *Desperate Times*, le 22 Juillet 1981, un facsimilé de la page du journal dans laquelle est transcrite la lettre de Mark Arm est visible en annexe 1.

¹³ Green River, *Dry as a Bone* (7'', EP), Sub Pop Records, 1987.

¹⁴ C'est Bruce Pavitt lui même qui place le terme en majuscules dans le catalogue Sub Pop.

¹⁵ La citation du slogan de Sub Pop Records est donnée par Jonathan Poneman, co-fondateur (avec Bruce Pavitt) du label, et reprise dans l'ouvrage de Mark Yarm, *Everybody Loves our Town*, 2011, p.194.

1980 (True dans Yarm, 2011 : 194). Interrogé sur ce point, Mark Arm atteste que l'adjectif « grungy » pour décrire un son de guitare lui a été soufflé par son guitariste Steve Turner, ce dernier ayant trouvé dans les notes de pochettes de rééditions des années 1970 d'albums de rock des années 1950 la description « Grungy guitar sound ». (Arm dans Yarm, 2011 : 196) C'est Mark Arm encore qui synthétise comment le terme a été transformé en étiquette à partir de la fin des années 1980 :

Grunge was an adjective ; it was never meant to be a noun. If I was using it, it was never meant to coin a movement, it was just to describe raw rock and roll. Then, that term got applied to major-label-brands putting out slick-sounding records. It's an ill fit. (Arm dans Yarm, 2011 : 196)

II.1.6 Histoire du genre.

Pour Clinton Heylin, auteur de *Babylon's Burning : Du Punk au Grunge*, la périodisation du chapitre consacré effectivement au grunge commence en 1984 et se termine en 1991 (Heylin, 2007 : 627-650). De fait, Heylin exclut, volontairement, toute la phase de popularité à grande échelle du grunge, qui intervient, justement, en 1991. En ce qui nous concerne, nous voulons justement aborder cette phase à succès, c'est même cette période qui justifie notre intérêt pour le phénomène grunge en tant que genre complexe. Nous étendrons donc les limites de ce survol historique du grunge au moins jusqu'en 1996. Entre 1984 et 1996, quatre temps forts semblent se distinguer : (1) une première vague, de 1984 à 1987 ; (2) une période marquée par

l'influence du label Sub Pop Records de 1987 à 1991; (3) l'explosion populaire de 1991 à 1994 et enfin ; (4) une période de déclin à partir de 1994.

a) Première vague (1984-1987).

À partir du milieu des années 1980, une scène locale rock de Seattle va commencer à émerger pourvue d'une certaine cohérence grâce à l'activité d'un réseau de musiciens articulé autour des concerts et des répétitions du groupe Green River¹⁶. Si en 1984, on voit la formation de Soundgarden par Chris Cornell et Kim Thayill, celle de Green River la même année, donne corps et vie aux débuts de la future scène grunge. Green River va non seulement sortir entre 1984 et 1987 des disques remarquables au sein de la scène locale, mais compte surtout dans ses membres, certains musiciens qui vont rayonner sur le genre après la séparation du groupe.

Officie ainsi dans Green River le chanteur Mark Arm et le guitariste Steve Turner. Quand Green River se séparera en 1988, ces deux camarades iront former Mudhoney, toujours actif en 2016. Green River est également le premier groupe remarquable de Stone Gossard et de Jeff Ament, respectivement guitariste et bassiste, qui rejoindront d'abord Andrew Wood du groupe Malfunkshun pour former Mother Love Bone et initieront finalement Pearl Jam en 1990.

¹⁶ C'est le chanteur de Soundgarden, Chris Cornell qui évoque en particulier cette structuration de la scène locale autour du groupe Green River dans le film documentaire consacré au groupe Pearl Jam, *Pearl Jam : Twenty* (Crowe, 2012).

Le lien entre certaines des formations que nous venons d'évoquer (Soundgarden, Green River et Malfunkshun) tient également en leur apparition sur la compilation éditée sur support vinyle 33 tours, *Deep Six* (C/Z Records, 1984). La compilation *Deep Six*¹⁷ réunit en treize titres, six groupes aux sonorités hybrides entre punk et heavy métal de la région de Seattle : outre les susmentionnés Soundgarden, Green River et Malfunkshun, le disque présente les premiers enregistrements des Melvins, trio jouant une version ralentie du Punk Hardcore en appuyant particulièrement sur les sonorités distordues, Skin Yard et enfin les U-Men.

Si la compilation *Deep Six* est essentielle pour comprendre le début de ce qui n'est pas encore explicitement nommé grunge, c'est qu'elle offre une première synthèse des courants musicaux joués localement à Seattle à la fin des années 1980. La compilation présente ainsi un mélange particulier de punk, de hardcore, de rock beaucoup plus classique (avec Soundgarden notamment) et de Heavy Metal (avec Malfunkshun), le tout servi par une production très brute résultante d'un enregistrement peu onéreux de la part du guitariste de Skin Yard, Jack Endino, qui plus tard se consacra à la production des disques Sub Pop Records.

b) Les origines de Sub Pop Records.

L'histoire du grunge est intrinsèquement liée à celle du label indépendant de Seattle, Sub Pop Records. Avant que Nirvana n'attire l'intérêt des majors du disque sur la production musicale de Seattle, le travail de Sub Pop Records a consisté à donner une visibilité et une cohérence à une

¹⁷ *Deep Six* (LP 12'', compilation), C/Z Records, 1984.

scène disséminée dans l'état de Washington qui opérait dans les bars et les clubs (Spicer, 2006 : 52). Le site officiel du label date sa création en 1988 à l'initiative de Bruce Pavitt et Jonathan Poneman¹⁸. D'après Stan Cuesta, la création du label remonte à 1987 avec la production de l'EP *Dry As A Bone* de Green River (Cuesta, 2004 : 53), une date reprise par Al Spicer dans son *Rough Guide to Punk*, à l'entrée consacrée à Mudhoney, dont les membres proviennent, encore une fois, de la séparation de Green River en 1988 (Spicer, 2006 : 206).

Les origines du label Sub Pop Records, en particulier son nom et son esprit, remontent en fait à l'année 1979, quand Bruce Pavitt, originaire de Chicago, déménage pour aller étudier à Olympia, ville universitaire de la périphérie de Seattle. Également originaires de l'état de l'Illinois sont ses amis Hiro Yamamoto et Kim Thayill, qui eux aussi, partent étudier à l'Université d'Evergreen d'Olympia. Ces deux derniers formeront le groupe Soundgarden en 1984. À Olympia, Pavitt anime une émission sur la radio communautaire locale KAOS-FM intitulée Subterranean Pop (littéralement, « Pop Souterraine ») dans laquelle il diffuse de nombreux disques peu connus de punk rock et ceux de groupes rock de la région. L'année suivante, en 1980, Pavitt reprend le nom de *Subterranean Pop* pour fonder un petit magazine indépendant: *Subterranean Pop Magazine*, qui affirme son ambition de promouvoir les formations locales et alternatives. La publication se distingue par cet attachement à la région (sont essentiellement mis en valeur les groupes de l'état de Washington et de l'Oregon voisin) d'une part et surtout par un rejet quasi systématique des groupes ayant des contrats avec de grandes maisons de disques. En 1983, Bruce Pavitt cesse la publication du magazine et déménage à Seattle, il en reprend cependant les grandes lignes dans

¹⁸ <https://www.subpop.com/about> consulté le 19 Avril 2016.

une colonne mensuelle du journal *The Rocket* qui prend le nom de *Sub Pop USA*. Pavitt y permet toujours la découverte de groupes locaux et indépendants, mais s'ouvre également aux scènes alternatives de l'ensemble des États-Unis. Proche de nombreux musiciens (dont les fondateurs de Soundgarden depuis l'adolescence comme on l'a vu plus haut), l'ambition de promouvoir des groupes de rock de la région de Seattle va se transformer en la création d'une structure permettant la diffusion de cassettes de compilations de groupes locaux. Ce n'est qu'en rencontrant Jonathan Poneman, un animateur de la radio universitaire de Seattle KCMU que le label prend vie. Poneman est en effet impressionné par la performance en concert de Soundgarden et désire investir de l'argent pour la production d'un single. Kim Thayill, guitariste, présente alors Jonathan Poneman à Bruce Pavitt qui, de son côté, avait également montré de l'intérêt à produire des disques de manière plus sérieuse, sans toutefois en avoir les moyens financiers. (Azzera, 2001 : 422). Le but de cette entreprise est, selon Poneman, d'établir une documentation à propos de la scène locale de Seattle de cette époque (Poneman, 2011)¹⁹.

c) Les années Sub Pop Records (1987-1991).

Sub Pop Records entreprend dans un premier temps de financer le second album de Green River, enregistré en Juin 1986. Si le tout nouveau label met finalement plus d'un an à réunir la somme nécessaire à la parution de *Dry as Bone* (Green River, 1987), il évoque officiellement pour la

¹⁹ Poneman déclarera cette ambition dans un l'épisode de l'émission « *Metal évolution* » : *Grunge*, sur la chaîne VH1, diffusée le 21 Décembre 2011.

première fois le terme de grunge pour qualifier la musique. À l'origine une blague de la part de Mark Arm (chanteur de Green River) pour décrire la saleté du son des guitares de son groupe (Cross, 1997 : 88), Bruce Pavitt reprend le terme dans le slogan publicitaire accompagnant la parution de *Dry as Bone*, qualifiant le disque d' «Ultra-Loose Grunge» (Azzerad, 2001 : 420.)

Cette première production de Sub Pop Records marque le début d'une importante série de publications discographiques que Pavitt et Poneman vont vouloir rendre la plus cohérente possible. Le disque de Green River comporte les deux éléments récurrents qui vont garantir la cohérence des productions Sub Pop Records à venir. D'abord, l'enregistrement à moindres frais et, en conséquence, une production très rapide et spontanée privilégiant un nombre limité de prises et peu de réenregistrements. La production des disques est confiée à Jack Endino, le son des disques Sub Pop Records est en grande partie le fruit de son travail. Enfin, l'identité visuelle affirme finalement l'unité identitaire des disques Sub Pop grâce aux photographies en noir et blanc de Charles Peterson (Azzerad, 1995 : 12.) Parmi les disques réalisés avec ce cahier des charges précis et cette équipe bien identifiée (Peterson pour l'image, Jack Endino pour le son), on notera ainsi le premier album d'un groupe, à l'époque un trio punk rock parmi d'autres de la périphérie de Seattle : Nirvana avec *Bleach*²⁰ (1989).

En Mars 1989, Bruce Pavitt invite le journaliste du très réputé magazine musical anglais *Melody Maker*, Everett True, à faire le voyage jusqu'à Seattle pour lui proposer la tournée des clubs et voir quelques concerts (True, 2011 : 102). La stratégie est payante puisqu'en rentrant en Angleterre,

²⁰ Nirvana, *Bleach*, (LP 12'', Album), Sub Pop Records, 1989.

Everett publie un important article sur le « son de Seattle » (True, 1989 : 26-27) qui va attirer l'attention des radios anglaises puis celles de quelques majors.

Cet intérêt des grandes maisons de disque et des médias anglais conduit à la signature de quelques formations sur des labels importants. Ce sont généralement les groupes ayant sorti un disque chez Sub Pop Records qui sont ainsi courtisés : Par exemple, Soundgarden, qui a sorti ses deux premiers EPs sous le label de Bruce Pavitt, enregistre son premier album pour SST Records en 1988 avant de signer chez A&M. Également, Mother Love Bone (avec, à nouveau, deux anciens membres de Green River, séparé en 1988 et Andy Wood, ancien chanteur de Malfunkshun) culmine dans cette scène et s'apprête à sortir un album en 1990.

En avril 1991, Nirvana, qui avait aussi profité de cet intérêt pour effectuer leur première tournée nationale et vendre un nombre respectable de copies de *Bleach*, leur premier album, tente aussi sa chance chez une *major*. Le groupe signe chez Geffen Records.

c) Popularité internationale (1991-1994)

Même avec du recul et malgré leur énergie, les premiers morceaux de Nirvana ne semblent pas promis à un grand avenir. Le groupe a fait un bond quantique lorsqu'il a injecté les productions gloss-grunge de Butch Vig dans l'artère du mainstream. (Reynolds, 2013 : 159).

Dans le courant de l'année 1991, Mudhoney, groupe fondé par l'ancien chanteur de Green River, Mark Arm et l'ancien guitariste de cette même formation, Steve Turner, s'impose comme l'un des

groupes de rock *underground* de Seattle les plus réputés (True, 1989 : 26). Le rock aux influences punk a le vent en poupe dans les médias et auprès des labels. L'effervescence qui entoure alors ce qu'on commence à qualifier de rock alternatif²¹ conduit à se demander lequel de ces groupes va devenir un phénomène. Outre Mudhoney, c'est un groupe originaire de New York qui semble, à l'été 1991, être prêt à devenir la formation étendard du rock alternatif : Sonic Youth. Le groupe vient d'enregistrer l'album *Goo*²² (Sonic Youth, 1990) avec la major DGC (pour David Geffen Company).

Courtisés par de nombreuses maisons de disques, les membres de Nirvana choisissent de signer eux-aussi chez Geffen, Kurt Cobain portant en très haute estime les qualités musicales et l'intégrité des membres de Sonic Youth. Les deux formations effectuent ensemble une tournée européenne à l'été 1991, jouant dans la plupart des grands festivals avec succès²³. Le 21 septembre 1991, le second album de Nirvana, *Nevermind* est publié. Le 30 septembre, le vidéoclip de la chanson « Smells Like Teen Spirit » (dont la déclinaison en single est publiée le 24 septembre) est diffusé pour la première fois sur MTV, un mois plus tard, le 25 octobre, la chanson est élue « brise-crâne de la semaine » par la populaire émission consacrée au métal *Headbanger's Ball*. DGC avait envisagé un tirage de l'album *Nevermind* à 250 000 exemplaires, soit le même contrat

²¹ À entendre ici comme un « alternative » aux grandes pointures du hard-rock des années 1980 incarnés alors par des formations telles que Guns n Roses.

²² Sonic Youth, *Goo*, (CD, Album), DGC, 1990.

²³ Les informations mentionnés ici, notamment le lien et le respect mutuel entre Nirvana et Sonic Youth sont particulièrement visibles dans le film *1991, The Year Punk Broke* (Markey, 1992), relatant la tournée européenne commune de Nirvana, Sonic Youth et Dinosaur Jr en 1991, quelques mois avant la sortie de *Nevermind* (Nirvana, 1991).

passé avec Sonic Youth, mais dès le 29 octobre 1991, l'album est certifié disque d'or aux États-Unis, soit un demi-million d'albums vendus.

Durant ces six semaines (de fin septembre à mi-novembre 1991), toute l'industrie de la musique populaire est bouleversée. Nirvana, un groupe de rock à guitares, aux influences punk, surpasse, en termes de ventes, les têtes d'affiche de la musique populaire que sont Michael Jackson et Madonna. La brèche ouverte par cet événement conduit logiquement les majors à trouver aussi « leur » Nirvana, soit le groupe qui leur permettra de répondre à la demande massive qui vient d'être révélée pour le rock alternatif. Dès la fin de 1991, les directeurs artistiques de la plupart des maisons de disques se tournent vers Seattle. Mais plutôt que de profiter du catalogue établi durant les dernières années par Sub Pop Records, les majors vont se tourner vers des groupes non signés sur la simple évocation de leur origine Seattlelite.

Dans les faits, le succès comparable à celui de Nirvana va venir pour des formations ayant déjà signées avec des grandes maisons de disques au rayonnement international, et ce avant la parution de *Nevermind*. Les Soundgarden dans un premier temps, qui sortent en même temps que *Nevermind*, leur troisième album *Badmotorfinger* (Soundgarden, 1991) sur A&M Records. La sortie est éclipsée par celle de l'album de Nirvana, mais en 1994, toujours sur A&M, Soundgarden publiera *Superunknown*²⁴ (Soundgarden, 1994) dont le single « Black Hole Sun » prendra en quelque sorte la place de « Smells Like teen Spirit » comme titre incontournable de la programmation de MTV et fera enfin entrer l'un des plus anciens groupe du grunge dans les

²⁴ Soundgarden, *Superunknown*, (CD, Album), A&M, 1994.

hautes sphères de la musique populaire. Les membres de Alice in Chains profitent de l'engouement pour la scène de Seattle pour signer dès leurs débuts, en 1989, chez Columbia. Ils connaîtront le succès au niveau mondial à la publication de leur second album *Dirt* (Alice in Chains, 1993). Le cas de Pearl Jam est un peu particulier. Après la séparation de Green River en 1988, Jeff Ament et Stone Gossard fondent Mother Love Bone avec le chanteur de Malfunkshun, Andrew Wood. Le groupe acquiert dès le départ une renommée au niveau local qui va leur permettre de signer un contrat chez Mercury Records pour la parution de leur premier album *Apple*²⁵ (Mother Love Bone, 1991). Mais le 19 mars de la même année, quelques semaines avant la sortie prévue du disque, Andrew Wood décède d'une overdose. Jeff Ament et Stone Gossard mettent près de six mois à décider de poursuivre ou non cette carrière musicale à succès dont ils rêvent depuis leurs activités au sein de Green River. Avec l'aide de Matt Cameron, batteur de Soundgarden (depuis 1988, après avoir été celui de Skin Yard à l'époque de la compilation *Deep Six*) et du guitariste Mike McCready, est enregistrée une cassette de démonstration qui finit entre les mains d'Eddie Vedder, un chanteur originaire de San Diego en Californie. Eddie Vedder renvoie la cassette avec ses prises vocales, puis est invité à Seattle. La formation se dénomme originellement Mookie Blaylock, mais à la signature d'un contrat avec Epic (filiale de Sony) le groupe est rebaptisé Pearl Jam. L'album *Ten*, publié quelques semaines avant *Nevermind* (soit le 27 août 1991) sera le second disque grunge à atteindre les sommets des ventes mondiales de musique populaire, dépassant finalement celles de *Nevermind* sur la durée.

²⁵ Mother Love Bone, *Apple*, (LP 12'', Album), Mercury Records, 1991.

L'attention populaire et médiatique sur ces groupes originaires de Seattle dépasse les frontières de l'industrie de la musique pour s'insinuer dans toutes les strates du divertissement de masse et des médias. En 1996, Ian Syson de l'université de Melbourne écrit par exemple sur le phénomène de la « littérature grunge » en Australie en dépeignant un style littéraire reprenant à la fois l'aspect supposément nihiliste de son équivalent musical et son positionnement ambigu vis-à-vis de la culture de masse (Syson, 1996). La mode s'empare du « style grunge », la presse à scandale épie les moindres faits et gestes des musiciens de Seattle. Kurt Cobain et Eddie Vedder sont érigés en icônes pour et par la jeunesse. C'est probablement ce dernier point qui va entraîner le premier véritable coup d'arrêt du phénomène quand Kurt Cobain met fin à ses jours le 5 avril 1994 (De Rogatis, 2003 : 56), peu de temps après la parution de *In Utero*²⁶ (Nirvana, 1993).

d) Déclin (1994-1996) et postérité.

Le rock alternatif en général et le grunge en particulier ne disparaissent pas subitement des médias populaires et des sommets des ventes de disques à la mort de Kurt Cobain. Si l'on devait plutôt arrêter une date de la « mort » du *grunge*, elle devrait se placer en 1996, voire en 1997. Le 3 juillet 1996 est par exemple la date du dernier concert de Alice in Chains avec leur chanteur Layne Staley, qui sombrera définitivement dans un problème de dépendance à l'héroïne avant de décéder

²⁶ Nirvana, *In Utero*, (CD, Album), DGC, 1993

en 2002. Dans les dernières années avant leur « séparation » (Alice in Chains ne s'est jamais officiellement séparé, ils ont seulement cessé toute activité à partir de 1996, en excluant, leur retour sur scène à partir de 2009), le groupe a publié un album classé numéro 1 des ventes, *Alice in Chains*²⁷ (1995) et enregistré un album acoustique en concert au travers de la très populaire émission *MTV Unplugged*²⁸. 1996 voit surtout la parution du dernier album de Soundgarden, *Down on the Upside*²⁹ (1996) avant leur séparation l'année suivante (et si l'on met de côté leur reformation en 2010, suivi en 2012 par la publication de *King Animal*³⁰). Formé en 1984, soit au début de ce que l'on a considéré comme l'histoire du grunge de Seattle, et ayant connus et traversés chaque période, les Soundgarden marquent avec la fin de leurs activités, la fin de l'histoire du grunge.

Que reste-t-il du grunge à la suite du milieu des années 1990 ? Tout d'abord, le succès des groupes de « rock à guitare », en particulier américains, a perduré quelques années encore. Des formations telles que Rage Against the Machine ont ainsi rayonné jusqu'au début des années 2000 et de nouveaux genres qui doivent beaucoup à la popularité du grunge ont émergé tels que le Néo-Metal (incarné par des groupes comme Deftones ou Korn). Le succès du grunge de Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden et Alice in Chains a aussi entraîné celui de groupes qualifiés de *post-grunge*, qui tout jugement qualitatif mis de côté, ont repris et imités les caractéristiques musicales saillantes de leurs aînés dans un but ouvertement mercantile. On trouve dans cette vague des groupes comme

²⁷ Alice in Chains, *Alice in Chains*, (CD, Album), Columbia, 1995.

²⁸ Alice in Chains, *MTV Unplugged*, (CD, Album), Columbia, 1996.

²⁹ Soundgarden, *Down on the Upside*, (CD, Album), A&M Records, 1996.

³⁰ Soundgardn, *King Animal*, (CD, Album), Vertigo, 2012.

Creed et Nickelback ainsi que Foo Fighters (fondé par le batteur de Nirvana, Dave Grohl qui passe ici au chant et à la guitare).

Des groupes ayant émergés dans le succès du grunge, Pearl Jam est un des seuls à avoir non seulement continué ses activités jusqu'à aujourd'hui (en 2016), mais surtout, à n'avoir jamais vu sa popularité (et, significativement, ses ventes de disques) décliner. Soundgarden, après que Chris Cornell, leur chanteur, ait connu une carrière remarquable en rejoignant les membres de Rage Against The Machine pour former Audioslave, s'est reformé en 2010, a publié un album en 2012 et continue de tourner en 2016. Alice in Chains a également repris ses activités en 2006 avec l'engagement du chanteur William Du Val et a depuis publié deux albums, dont le très remarqué *Black Gives Way to Blue*³¹ (29 Septembre 2009 et certifié disque d'or en Mai 2010) et *The Devil Put Dinosaurs Here*³² (sortit le 28 Mai 2013). D'autres formations de cette époque et de cette scène n'ont elles aussi jamais cessé leurs activités, The Melvins entre autres et surtout Mudhoney, qui, fait remarquable, sont toujours en contrat avec Sub Pop Records (après avoir publié trois albums chez Reprise Records, *Piece of Cake*³³ en 1992, *My Brother the Cow*³⁴ en 1995 et *Tomorrow Hit Today*³⁵ en 1998).

³¹ Alice in Chains, *Black Gives Way to Blue*, (CD, Album), Virgin, 2009.

³² Alice in Chains, *The Devil Put Dinosaurs Here*, (CD, Album), Capitol Records, 2013.

³³ Mudhoney, *Piece of Cake*, (CD, Album), Reprise Records, 1992.

³⁴ Mudhoney, *My Brother The Cow*, (CD, Album), Reprise Records, 1995.

³⁵ Mudhoney, *Tomorrow Hit Today*, (CD, Album), Reprise Records, 1998.

II.2 Méthode du « prototype supposé du grunge ».

Dans l'évaluation des paramètres constitutifs du genre, nous allons nous pencher sur quatre cas, quatre groupes qui serviront de base à notre délimitation des contours globaux du grunge. Les sections suivantes porteront donc sur l'étude de Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden et enfin Alice in Chains.

II.2.1 Nirvana.

Considérons d'abord que le groupe Nirvana est le représentant le plus important du genre grunge. En prenant comme point de départ cette assertion, nous allons pouvoir dresser une première série de paramètres du genre.

Nirvana est le groupe de grunge le plus connu du phénomène grunge. Le succès de son second album *Nevermind* en 1991, soutenu par le single « Smells Like Teen Spirit », représente la charnière du basculement des médias grand public vers un intérêt pour les musiques issues de l'*underground*. Nirvana s'est formé en 1987 dans la ville d'Olympia, une ville de taille moyenne de l'État de Washington, à environ une heure de route au sud de Seattle, capitale de l'État. Le groupe formé à l'origine par Kurt Cobain (chanteur et guitariste) et Krist Novoselic (bassiste) résidera pendant plusieurs années dans cette périphérie de Seattle avant d'émigrer vers la capitale pour l'enregistrement de leur premier album, *Bleach*, en 1989. Le premier contact entre les deux musiciens a lieu quelques années auparavant en 1984, dans le local de répétition des Melvins à Aberdeen, ville natale de Kurt Cobain.

Kurt Cobain interrompt sa scolarité peu de temps avant d'avoir obtenu son diplôme. Il travaille alors comme *roadie* pour les Melvins avec qui il tisse une profonde amitié, notamment avec le chanteur-guitariste Buzz Osborne. Systématiquement sans le sou avant et pendant les premières années d'existence de Nirvana, vivant de petits travaux peu gratifiants et souvent de courte durée, Kurt Cobain est, si l'on peut dire, le prototype même du jeune blanc de banlieue américaine défavorisée.

C'est Sub Pop Records qui va permettre au groupe d'acquies leur première expérience discographique en produisant le single *Love Buzz* en novembre 1988, single qui inaugurer le Sub Pop single Club, un catalogue de fidélité par correspondance pour les fans du label. Enfin, le premier album du groupe *Bleach* (Nirvana, 1989) est produit et distribué par Sub Pop Records.

Après une longue série de concerts s'étendant sur l'ensemble du territoire américain ainsi qu'en Europe, Nirvana engage le batteur Dave Grohl. La popularité acquise par le groupe lors de ses concerts lui permet de signer un contrat d'enregistrement avec la maison de disque Geffen qui lui alloue un budget de près de 250 000 dollars pour la production d'un second album destiné cette fois à être diffusé au niveau international. *Nevermind*, sorti en 1991 et porté par la chanson « Smells Like Teen Spirit » dépassera les attentes du label Geffen en devenant l'un des plus grands succès de la décennie. Dès lors, les membres de Nirvana, en particulier Kurt Cobain, se

verront mis en avant dans les médias. Le rapport aux médias de Nirvana est particulier. Cobain est à la fois reconnaissant du succès international du groupe, mais invite les auditeurs à se détourner des médias de masse (incluant les majors du disque) qui lui ont pourtant permis d'obtenir cette reconnaissance. Surtout, les médias montrent une propension à s'intéresser à la vie privée du chanteur de Nirvana, en particulier à sa relation avec Courtney Love, chanteuse du groupe Hole, ce que Cobain déplore. Le rapport aux médias de Nirvana est teinté d'ironie, de déclarations volontairement contradictoires et absurdes et de provocations. On citera en exemple Kurt Cobain déclarant, en réponse aux rumeurs sur son état de santé mentale, que le troisième album de Nirvana devrait ironiquement s'intituler « I Hate Myself and I want to Die », ou encore le même Cobain apparaissant sur la scène du Reading Festival de 1992 en Angleterre en fauteuil roulant, lunettes noires et s'écroulant sur scène en début de concert pour se moquer des déclarations de la presse anglaise concernant sa consommation de stupéfiants. Après la publication de l'album *In Utero* en 1993, l'activité de Nirvana s'interrompt brutalement en avril 1994 avec le décès par suicide de son leader. Cet événement, en plus de marquer la fin de Nirvana, accentue l'iconisation de Kurt Cobain dans l'imaginaire collectif et au travers des médias.

II.2.2 Pearl Jam.

Tout comme pour Nirvana précédemment, nous allons supposer que Pearl Jam est un prototype considérable du grunge. Le groupe Pearl Jam s'est formé sur les cendres de Mother Love Bone, formation elle-même issue de la séparation de Green River. Pearl Jam s'est formé effectivement en 1991, mais les membres du groupe ont débuté leurs activités musicales au début des années

1980. Le groupe est aujourd'hui (en 2016) toujours en activité. On peut difficilement parler d'une période globale (contre une précédente période plus locale) en ce qui concerne Pearl Jam, le premier enregistrement du groupe, l'album *Ten* (1991) ayant été propulsé dès ses premiers mois d'exploitation, au même niveau de popularité international que l'album *Nevermind* (1991, Nirvana).

Les musiciens de Pearl Jam, particulièrement les guitaristes Mike McCready et Stone Gossard sont des personnes assez ambitieuses concernant la possibilité de faire une carrière musicale. De son côté, Eddie Vedder est un surfeur de Californie, vivant de petits travaux (il est tenancier d'une station-service quand il reçoit la cassette de démos de Stone Gossard). Il fréquente cependant la scène de musiciens de Californie, comme par exemple Jack Irons, un temps batteur des Red Hot Chili Peppers, il sera *roadie* pour quelques formations de la région de Los Angeles avant de déménager pour Seattle.

Dès ses débuts, Pearl Jam est courtisé par les grandes maisons de disques qui semblent reporter la confiance établie dans la formation précédente de Stone Gossard (Guitare) et Jeff Ament (Basse), Mother Love Bone, dont la carrière a été brutalement interrompue au décès de leur chanteur Andrew Wood en 1990. Pearl Jam signe chez Epic, une filiale de Sony pour la parution de leur premier album (et toute première publication discographique), *Ten* (1991). Mais auparavant, les membres de Pearl Jam (Gossard et Ament) ont eu une longue et fructueuse relation avec le label Sub Pop Records, par l'intermédiaire de leur précédent groupe Green River, dont la publication de *Dry As A Bone* en 1987 constitue quasiment l'acte de fondation du label.

Le rapport aux médias de Pearl Jam est aussi articulé autour de l'icônisation de son chanteur Eddie Vedder. Pearl Jam s'est également montré très engagé contre l'industrie notamment avec l'affaire des procès Ticketmaster en 1995 (Jégou, 2013 : 11). Pearl Jam s'engage contre l'entreprise de mise à disposition de billetterie de spectacles en l'accusant de pratiquer des tarifs trop élevés pour les concerts du groupe, supposant également que Ticketmaster se trouve en situation de monopole dans l'industrie du spectacle vivant (ce qui est formellement interdit par la législation économique américaine). Plutôt que de s'engager trop avant dans le procès qui accuse effectivement Ticketmaster de violer les lois *anti-trust* américaines. Les musiciens de Pearl Jam choisiront pendant une période de produire et d'organiser eux-mêmes leurs concerts. Moins nihilistes et ironiques dans leurs déclarations à la presse, cette dernière se montrera moins encline à pénétrer dans la vie privée des membres de Pearl Jam autant que dans celle de Nirvana. Toutefois, le rapport entre les deux formations est remarquable par la manière dont la presse et les médias de masse tenteront d'opposer les deux groupes dans un combat dont l'enjeu serait le titre de porte-étendard de la génération grunge. Cette dualité médiatique entre Nirvana et Pearl Jam est comparable à celle qui articule de nombreux phénomènes musicaux tels que l'opposition Beatles contre Rolling Stones et plus tard, celle entre Blur et Oasis concernant la musique populaire britannique dans le milieu des années 1990. À partir du décès de Kurt Cobain (en avril 1994), les membres de Pearl Jam, de leur propre initiative et en particulier celle de Eddie Vedder, feront le choix d'un quasi-mutisme vis-à-vis de la presse, et ce pendant toute la durée des années 1990, limitant les déclarations aux engagements minimum liés à la promotion de leurs albums.

II.2.3 Soundgarden.

Le groupe Soundgarden est considéré comme un des groupes fondateurs du grunge, leur formation est ancienne par rapport à Pearl Jam et Nirvana, et leur influence est reconnue par la plupart des groupes de cette génération ayant opéré à Seattle. Soundgarden est formé en 1984 et se sépare en 1996 (si l'on met de côté la reformation à partir de 2010). Le groupe a connu une importante notoriété dans la région de Seattle durant toute la fin des années 1980, il obtient très tôt un contrat avec une grande maison de disque en 1988 pour son second album.

Chris Cornell fonde la formation éphémère Temple of The Dog en 1990 en hommage à Andrew Wood, chanteur de Mother Love Bone dont il était d'ailleurs le colocataire avant son décès. Temple of the Dog verra Chris Cornell chanter en compagnie des membres restants de Mother Love Bone, avec en plus, la première apparition discographique de Eddie Vedder au chant, tout juste arrivé de Californie pour fonder Pearl Jam sur la chanson « Hunger Strikes »³⁶ (Temple of the Dog, 1991).

Les deux premiers EP de Soundgarden ont été enregistrés chez Sub Pop, le groupe est également mis à contribution dans la compilation *Deep Six* avec les titres « Heretic », « Tears to Forget » et « All Your Lies ». Le rapport aux médias de Soundgarden est assez distant, moins iconisé que celui impliquant Pearl Jam et Nirvana.

³⁶ Temple of the Dog, *Temple of the Dog* (CD, Album), A&M, 1991.

II.2.4 Alice in Chains.

Comparativement aux trois autres formations que nous avons abordées, Alice in Chains, semble avoir été plutôt « embarqué » dans le genre grunge que véritablement lié à son élaboration. Toutefois, son étiquette grunge est admise, il nous faut donc en tenir compte et considérer Alice In Chains comme un des prototypes du grunge.

Alice in Chains se forme en 1987 à Seattle. Le groupe joue d'abord dans les nombreux clubs de l'État de Washington. À l'origine composé de Layne Staley au chant, de Jerry Cantrell à la guitare, Sean Kinney à la batterie et de Mike Starr à la basse, le groupe fait la rencontre de Susan Silver et de Kelly Curtis, respectivement imprésario de Soundgarden et futur promoteur de Pearl Jam. Silver transmet la bande de démonstration enregistrée en 1987 par le groupe aux responsables de Columbia Records qui leur propose un contrat dès 1989. Alice in Chains sortira trois albums et deux EPs chez Columbia entre 1990 et 1995 avant de cesser ses activités en 1996 à cause des importants problèmes de dépendance aux drogues de Layne Staley (qui décèdera en 2002). Le groupe se « reforme » (il n'a en réalité jamais été officiellement dissout) en 2006 avec le chanteur William DuVall et publie deux albums en 2009 et 2013.

Les albums de Alice in Chains, hormis les démos autoproduites par le groupe, sont sortis directement chez une major (Columbia). Alice in Chains n'a pas de lien avec les labels indépendants de Seattle, en particulier Sub Pop Records.

Le rapport aux médias de Alice in Chains passe par une iconisation relative de son chanteur Layne Staley. Le chanteur est surtout remarqué par une présence scénique atypique et sa forte et réputée toxicomanie.

II.2.5 Élaboration d'un prototype.

À partir de l'observation réalisée dans les précédentes sections, il est temps d'établir une première carte d'identité du genre grunge, un prototype, déduit des cas précédents. Tout d'abord, la localisation spatiotemporelle semble claire : un groupe du genre grunge s'est formé à Seattle, dans l'État de Washington, aux États-Unis d'Amérique, ou tout du moins dans sa périphérie, et ce à la fin des années 1980 et au début des années 1990. De toutes les caractéristiques que l'on a pu relever, celle-ci semble, pour l'instant, la plus significative quant à l'appartenance au genre grunge. Chez Nirvana, on observe un parcours allant de la périphérie de la ville vers son centre, de la petite bourgade d'Aberdeen, à la moyenne ville d'Olympia avant d'entrer enfin à Seattle même. Pearl Jam et Alice In Chains se sont formés directement à Seattle, quand à Soundgarden, le groupe évolue d'abord en périphérie (les musiciens entament leurs activités à l'Université Evergreen à Olympia) avant de s'établir à Seattle.

Les membres du futur groupe Nirvana débutent leurs activités musicales autour de 1984 et le groupe se forme effectivement en 1987, sort son premier album en 1989, obtient le succès mondiale avec *Nevermind* en 1991 et s'arrête au décès de Kurt Cobain en 1994. De son côté, Alice In Chains se forme également en 1987, signe chez Columbia dès 1989, sort un album au succès

international, *Dirt*³⁷, en 1993 et interrompt ses activités en 1996. Soundgarden est un pionnier du genre : Formé en 1984, la reconnaissance internationale intervient cependant comme pour les autres en 1991 et véritable succès mondial en 1994 (avec *Superunknown*). Tout comme Alice in Chains, Soundgarden interrompt ses activités en 1996.

Le lien du groupe grunge à la scène locale de Seattle à la même période (fin de la décennie 1980, début de la décennie 1990) semble également primordial. Soundgarden en est le groupe central : avec notamment la formation du groupe éphémère Temple of the Dog. Au travers également de Matt Cameron batteur du groupe qui fut le premier batteur de Pearl Jam et aujourd'hui membre permanent des mêmes Pearl Jam (depuis 1998) après avoir été celui de Skin Yard à l'époque de leur contribution à la compilation *Deep Six*. Les musiciens de Pearl Jam ont déjà une expérience de groupe, de scène et d'enregistrement à la formation de Pearl Jam, la moitié ayant jouée dans Green River, un groupe qui sera réputé sur la scène de Seattle jusqu'à sa séparation en 1987. Un nombre important de liens existe entre les musiciens de Pearl Jam et ceux des autres formations de Seattle à cette époque. Soundgarden et Nirvana sont liés pour leurs débuts à Sub Pop Records. Le lien n'est d'ailleurs pas seulement discographique : Hiro Yamamoto et Kim Thayill sont en effet des amis d'enfance (de l'époque où tous vivaient à Chicago) de Bruce Pavitt, fondateur du label. Plus indirectement, l'histoire de Pearl Jam, par l'entremise des disques de Green River, est également liée au label indépendant. Le grunge semble se rechercher une identité via cette notion de centre urbain et de scène musicale rock partagée. Les liens d'un groupe avec Sub Pop Records (directs ou indirects) semblent fondamentalement le catégoriser dans le grunge, à quelques

³⁷ Alice in Chains, *Dirt*, (CD, Album), Columbia, 1993.

exceptions près (comme le cas d’Alice in Chains, qui obtient un contrat discographique avec Columbia dès son premier album).

Enfin, le grunge populaire du début des années 1990 entretient un rapport particulier avec les médias, et la tendance à la starification semble être un paramètre fort de l’intérêt médiatique lié au grunge. Toutefois, on observe également un recul des musiciens au sujet de la sphère médiatique, soit en affichant une certaine discrétion (le cas de Soundgarden et d’Alice In Chains, celui de Pearl Jam après le milieu de la décennie), soit en prenant à revers les journalistes en teintant les déclarations d’une ironie et d’un sarcasme tout particulier vis-à-vis du phénomène grunge. Le grunge affiche donc une certaine subversivité au travers des médias

II.3 Méthode du « prototype idéal ».

II.3.1 La scène locale de Seattle.

S’il y’a un élément constitutif du genre grunge qui exprime le mieux la notion de l’attachement à la localité, c’est bien les compositions successives des groupes de rock de la région de Seattle entre le milieu des années 1980 et le début des années 1990. Nous allons présenter ici les différentes relations qui existent entre les groupes de la scène grunge selon les membres qui ont participé, même brièvement, à la formation de ces groupes. Visualisable selon nous, est l’idée d’une véritable descendance familiale entre les différents groupes quand il s’agit de centrer notre attention sur le cas de Green River.

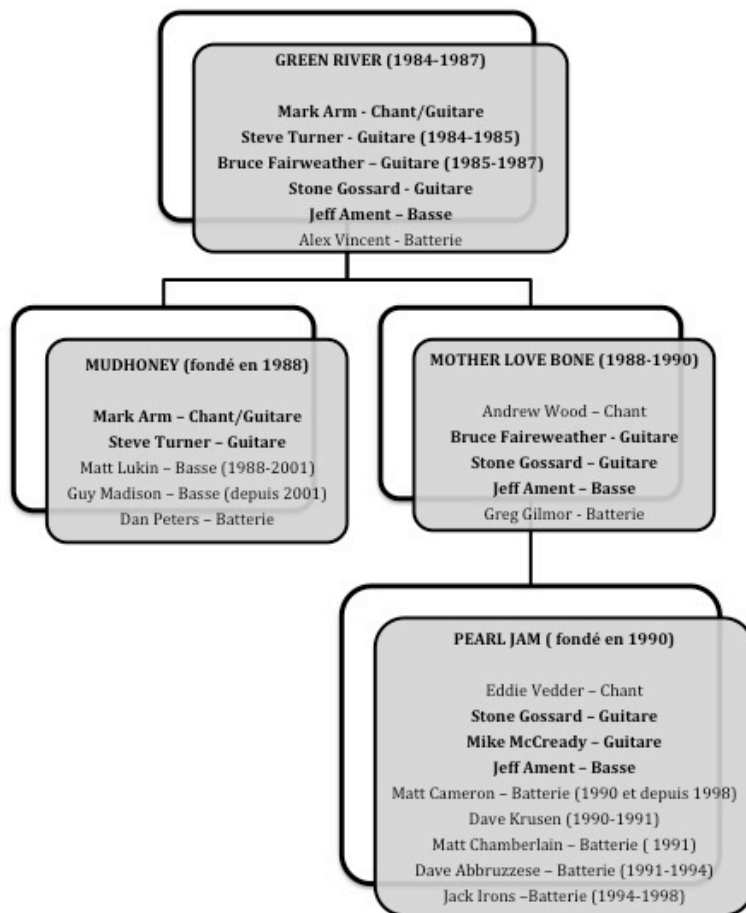


Tableau 1 – Illustration de la « descendance » de Green River.

On peut aussi centrer notre attention sur les groupes ayant participé à la compilation *Deep Six* de C/Z Records en 1986, puisque la plupart des musiciens concernés par cet enregistrement vont soit se disséminer dans des formations grunge importantes, soit poursuivre leur carrière avec succès. La compilation *Deep Six* est importante, car, au-delà du fait qu'elle est considérée comme le

disque fondateur du grunge³⁸, elle établit un lien concret incarné par les musiciens eux-mêmes entre des groupes considérés comme « pré grunge » tels que les Melvins, et les groupes ayant porté le genre vers la popularité internationale (tel que Pearl Jam), en passant bien sûr par les représentants les plus paradigmatiques du grunge local (Soundgarden dans leurs premières années d'activité). *Deep Six* réunit les six formations suivantes : Soundgarden, Malfunkshun, Skin Yard, U-Men, The Melvins et Green River.

Dresser un tableau complet des relations et des liens qui se tissent entre les participants à la compilation *Deep Six* est complexe, et pas forcément significatif si on considère la nature de ces liens. Par exemple, la présence de Jack Endino tient dans le cas de la compilation à la fois de sa participation en tant que membre du groupe Skin Yard, mais également en tant qu'ingénieur du son. C'est ce rôle d'ingénieur du son qu'il prendra pour une grande partie des productions de Sub Pop Records qui le relie au reste de la scène de Seattle. On retrouve sur *Deep Six*, le groupe d'Andrew Wood, Malfunkshun, qu'il quittera pour aller former avec la moitié de Green River le groupe Mother Love Bone (qui, au décès de Wood, et à l'emploi de Eddie Vedder au chant et de Matt McCready à la guitare, deviendra Pearl Jam comme on l'a vu plus haut). Matt Cameron, batteur de Skin Yard au moment de l'enregistrement de la compilation, deviendra le batteur (définitif) de Soundgarden dès 1986. On note également qu'il est le batteur actuel de Pearl Jam (depuis 1998). Les liens qui unit les Melvins avec le reste de la scène qui formera plus tard le grunge populaire tient essentiellement en leurs relations avec Nirvana. En effet, Kurt Cobain a longtemps fréquenté le groupe, en tant que *roadie* (l'histoire qui veut que Buzz Osborne, chanteur-

³⁸ C'est ce que le site officiel de C/Z records revendique en tout cas : <http://www.czrecords.com/about.htm> consulté le 12 Avril 2016.

guitariste des Melvins ait appris à jouer de la guitare à Cobain tient vraisemblablement de la légende urbaine, mais cela exprime tout à fait les liens qui semblaient unir les deux hommes à la fin des années 1980). Dale Crover, batteur des Melvins sera souvent recruté par Nirvana pour assurer quelques concerts.

Si l'ensemble des liens humains qui relient les musiciens et donne corps à la scène grunge est quasiment impossible à présenter de manière exhaustive, on notera tout-de-même la mise en ligne en 2010 d'un projet communautaire visant à dresser une « carte des groupes de Seattle »³⁹ (Ratner, 2010-2011). La méthodologie d'identification des liens est intéressante car les groupes sont reliés entre eux sous deux conditions : (1) si ces groupes partagent ou ont partagés un musicien actif et (2) si il y'a eu un collaborateur commun aux deux groupes (ingénieur du son par exemple). Le tableau proposé par Pete Frame dans la série de ses *Family of Grunge* et baptisé « Seattle : Grunge 1980-2000 »⁴⁰ (Frame, 2012) est également très significatif dans l'expression des liens qui unissent les musiciens de Seattle et à quel point ces liens développés localement ont ensuite rayonné sur la constitution du genre comme source d'influence de la musique populaire américaine en général à partir des années 1990.

³⁹ Rachel Ratner, *Seattle Band Map Project*, en ligne à l'adresse <http://www.seattlebandmap.com/>, 2010-2011, consulté le 20 décembre 2016.

⁴⁰ Une copie de ce tableau est visible en annexe 3, le tableau original « Seattle : Grunge 1980-2000 » est disponible, en ligne à l'adresse <https://familyofrock.net/grunge-the-sound-of-seattle-1980-2000/>, consulté le 11 novembre 2016.

II.3.2 Sub Pop Records.

a) Le mythe du label indépendant.

Barbara Lebrun (Lebrun, 2006 : 33-45) pointe l'ambiguïté de la notion de « Label indépendant » en faisant d'abord la distinction entre les labels indépendants *de facto* (qu'elle qualifie de « structurels »), à la démarche prosaïque et réaliste, et les labels « à vocation indépendante », guidés par un rejet de la logique libérale et dirigés par des producteurs ayant développé un certain type de « discours néomarxiste de “résistance“ au capitalisme » (Lebrun, 2006 : 33). On comprend au préalable que cette notion de label indépendant n'est pertinente que si l'on envisage l'industrie du disque en deux pôles : celui des majors d'un côté et celui des indépendants de l'autre. Comme le rappelle Lebrun en introduction de son article, il s'agit de la caractérisation généralement admise (et, reconnaissons-le, opérative) de l'industrie du disque. Mais notre intuition quant à l'état de l'industrie du disque occidentale, du milieu des années 1980 et du début des années 1990 est que l'antagonisme ou la complémentarité usuellement admise entre majors et labels indépendants subit un profond bouleversement. La polarisation semble se rompre quelque peu et surtout, les caractéristiques qui permettent de qualifier un label comme « indépendant » semblent évoluer dans différentes directions, certaines ambiguës quant à leurs rapports avec les majors.

Il convient de spécifier ce que l'on entend par « Majors ». Gildas Lefeuvre (Lefeuvre, 1998) introduit cette notion de majors en les décrivant comme des compagnies qui ont intégré le marché du disque à tous les niveaux, de la production à la distribution et la promotion en passant par la fabrication physique des produits musicaux. Leur rayonnement est global (surtout en ce qui

concerne la distribution et la promotion) et surtout, ajoute Lefeuvre, pour ces compagnies, « le disque n'est qu'une branche de leur activité » (Lefeuvre, 1998 : 70). Enfin, et c'est un point qui nous intéresse particulièrement, les majors articulent une partie de leur production au travers de sous-structures qui, comme dans la plupart des groupes industriels, délèguent à des filiales plus locales les activités de production selon, par exemple, la spécialisation pour un genre musical particulier, ou dans une région géographique précise. Et, dès lors, il n'est pas rare que les majors se tournent justement vers de petits labels pour couvrir spécifiquement certains types de musiques. Par un processus d'acquisitions, certains labels indépendants (*de facto* et/ou, mais plus rarement, ceux à « vocation indépendante ») se voient intégrés dans le giron des grands groupes.

b) Les précédents influents : K Records, C/Z Records, SST Records, Dischord Records.

Si la scène grunge est associée historiquement à Sub Pop Records, d'autres labels ont eu une importance décisive sur la constitution du genre, et sur l'initiative de Bruce Pavitt et Jonathan Poneman à fonder leur propre structure.

La première d'entre elles est K Records. Fondée en 1982 par Calvin Johnson, K Records articule son travail autour de la scène musicale gravitant autour de la station de radio de l'université Evergreen à Olympia, KAOS. Le label prend forme quand les membres du groupe de Calvin Johnson, Beat Happening, décident de publier eux-mêmes leurs EPs. Johnson côtoie Bruce Pavitt à l'Université d'Evergreen, fondant par ailleurs avec lui un magazine nommé *Op* (rebaptisé plus

tard en *Option*), et est un adepte de l'idéologie *Do it Yourself*⁴¹ qui prône la débrouillardise la plus complète possible, en particulier dans la production musicale. Les publications du label auront un impact important sur la construction d'une scène indépendante à Olympia, à une période notamment où Kurt Cobain fréquente la ville, au milieu des années 1980. Stan Cuesta indique ainsi que la découverte des publications de K records permet au futur chanteur-guitariste de Nirvana de découvrir un rock plus varié et mélodique que celui présent sur les disques de punk et de Heavy-Metal, qui jusqu'alors constituaient l'influence principale de Cobain (Cuesta, 2004 : 38-40).

Fondé en 1985 par Chris Hanzsek et Tina Casale, C/Z Records peut-être présenté comme le premier label à avoir publié un disque de ce qui allait prendre le nom de grunge. Basé à Seattle, le label est principalement connu pour la publication de la compilation *Deep Six* (1985), réunissant sur un même disque Soundgarden, The Melvins, Green River, The U-Men, Malfunkshun et Skin Yard. Le site officiel du label indique et tient à revendiquer que cette publication qui « marque les débuts du grunge » a eu lieu « un an avant la fondation du label Sub Pop Records »⁴². C/Z Records est également à l'origine de la publication du premier EP des Melvins⁴³, qui font partie de l'entourage de Nirvana et signeront ensuite sur la major Atlantic Records. Surtout, C/Z record est le premier label à sortir un titre de Nirvana, « Mexican Seafood », sur une compilation intitulée *Teriyaki Asthma Vol. I*⁴⁴ en 1989. Hormis ces deux disques, le label sera assez peu actif pendant la

⁴¹ Littéralement, « fait le toi-même ».

⁴² <http://www.czrecords.com/about.htm> consulté le 12 Avril 2016.

⁴³ Melvins, *Melvins*, (7'', EP), C/Z Records, 1986.

⁴⁴ *Teriyaki Asthma Vol. I*, (7'', Compilation) C/Z Records, 1989.

période précédant le succès de Nirvana en 1991, mais verra la plupart de ses premières signatures obtenir un important succès (notamment Soundgarden et les anciens de Green River qui fonderont Pearl Jam en 1991). Daniel House, qui prend la direction du label en 1986, également bassiste de Skin Yard (au côté de Jack Endino dont nous allons reparler, et présent sur la compilation *Deep Six*) ira rejoindre Sub Pop Records en tant que directeur des ventes dès 1987 tant l'activité de C/Z Records sera en vérité assez faible à cette période.

SST Records est un label fondé en 1979 à Hermosa Beach dans la banlieue de Los Angeles en Californie. La création de SST Records découle de la volonté de Greg Ginn, guitariste et fondateur du groupe de punk Black Flag, de faire publier le premier EP de ces derniers. L'enregistrement des quatre titres de *Nervous Breakdown*⁴⁵ (Black Flag, 1979) remonte à la première (et seule à cette époque) session de Black Flag, alors nommé Panic, au studio Média Art d'Hermosa Beach au printemps 1978. Constatant l'absence de petits labels locaux intéressés par la publication d'un groupe de punk débutant dans la région de Los Angeles à cette époque, Greg Ginn décide de profiter des fonds et de l'activité déjà rayonnante de sa propre entreprise de vente par correspondance de matériel électronique SST (Solid State Tuners) pour créer un label (Chick, 2013 : 147-149). L'histoire et l'identité de SST Records ne sont finalement qu'un prolongement de celle du groupe Black Flag. Déjà, avant la fondation du label, la promotion du groupe dans les rues de la périphérie de Los Angeles était assurée par un détachement des réseaux de promotions habituel: collages d'affiches annonçant les concerts, imprimées et diffusées par les membres du groupe eux-mêmes, investissement de lieux désaffectés pour les mêmes concerts et répétitions. La

⁴⁵ Black Flag, *Nervous Breakdown*, (7'', EP), SST Records, 1979.

création de SST Records, comme la carrière de Black Flag est le paradigme le plus souvent cité en exemple de l'éthique *Do It Yourself* dans la scène *underground* américaine des années 1980. Greg Ginn renouvelle l'expérience en publiant l'EP *Jealous Again*⁴⁶ (Black Flag, 1980) et décide également de faire profiter des modestes ventes de ses propres disques pour produire ceux de ses amis de la scène punk naissante de la banlieue californienne, tels que *Paranoid Time*, premier EP des Minutemen⁴⁷ en 1980 ou le premier album éponyme des Meat Puppets⁴⁸ (1982). Au courant des années 1984 et 1985, la popularité de Black Flag aidant, les publications de SST Records sont remarquées par la presse grand public (Lang, 1998 : en ligne). Le label s'impose dans l'ensemble des États-Unis comme l'une des structures alternatives les plus réputées. En 1987, le label signe ainsi les New-Yorkais de Sonic Youth⁴⁹ (qui quelques années plus tard migreront sur la major DGC Geffen et inciteront Nirvana à faire de même) et publie le troisième album des Bad Brains⁵⁰, un groupe de punk hardcore innovant dans sa manière d'inclure le reggae à sa musique et composé entièrement de musiciens noirs (une exception dans la scène hardcore américaine des années 1980, fondamentalement anti-raciste, mais quasi exclusivement blanche) (Blush, 2001 : 129). En 1988, deux ans après la fondation de Sub Pop Records à Seattle, Soundgarden signera chez SST Records pour la parution de leur premier album⁵¹ (*Ultramega Ok*, 1988), accompagné par le single

⁴⁶ Black Flag, *Jealous Again*, (LP 12'', EP), SST Records, 1980.

⁴⁷ Minutemen, *Paranoid Time* (7'', EP), SST Records, 1980.

⁴⁸ Meat Puppets, *Meat Puppets*, (LP 12'', Album), SST Records, 1982.

⁴⁹ Notamment Sonic Youth, *EVOL*, (LP 12'', Album), SST Records, 1986.

⁵⁰ Bad Brains, *I Against I*, (LP 12'', Album), SST Records, 1986.

⁵¹ Soundgarden, *Ultramega Ok*, (LP 12'', Album), SST Records, 1988.

*Flower*⁵². Le contact de SST Records avec la scène grunge de Seattle naissante au milieu des années 1980 passe aussi par la publication de trois albums des Screaming Trees⁵³.

Bien moins influent que SST Records, Dischord Records se présente pourtant comme son équivalent pour la côte est américaine. Fondé également par un artiste désireux de publier indépendamment les disques de ses propres groupes, le chanteur Ian MacKaye de Minor Threat puis de Fugazi en 1980, Dischord Records ne signe que des groupes issus de la mouvance punk et punk hardcore originaires de la capitale fédérale américaine, Washington DC. Parmi les nombreuses publications du label, dont certaines auront une influence majeure sur les musiciens de Seattle, on retrouve notamment le groupe Scream qui comptait Dave Grohl au poste de batteur avant que ce dernier n'aille rejoindre Nirvana en 1990 (sur les conseils de Buzz Osborne des Melvins).

Ces labels affichent certaines caractéristiques qui seront les fondements de la création de Sub Pop Records. En premier lieu, chez Dischord Records et les débuts de SST Records, on trouve cette volonté de publier simplement les disques des groupes d'une scène locale qui n'a pas l'influence suffisante pour signer chez une maison de disque déjà établie. L'enjeu est de distribuer soi-même ses propres disques, ou ceux de ses amis. K Records et C/Z Records établissent de leur côté l'idée d'une scène centralisée autour de la ville de Seattle. Une idée qui va servir de base à Bruce Pavitt,

⁵² Soundgarden, *Flower*, (7'', Single), SST Records, 1989.

⁵³ Screaming Trees, *Even If And Especially When*, (LP 12'', Album), SST Records, 1987 ; Screaming Trees, *Invisible Lantern*, (LP 12'', Album), SST Records, 1988 et Screaming Trees, *Buzz Factory*, (LP12'', Album), SST Records, 1989.

rejoint ensuite par Jonathan Poneman, pour fonder Sub Pop Records, idée à laquelle ils vont insuffler ce qui manquait peut-être à K Records et C/Z Records : une identité propre.

c) Établissement d'une identité propre.

La première publication officielle de Sub Pop Records est une compilation baptisée *Sub Pop 100*⁵⁴, qui ne réunit étonnamment que trois groupes de la région (Les Wipers, les U-Men et Steve Fisk) et des artistes déjà réputés de l'*underground* américain (Sonic Youth, Jesus Lizard et Steve Albini), mais dont la plupart seront cités comme références par les membres des formations grunge à l'orée des années 1990. Le choix de ces artistes est surtout basé sur le fait qu'au milieu des années 1980, ceux choisis sur la compilation sont parmi les rares à venir se produire régulièrement jusqu'à Seattle. Le premier disque censé être publié devait, à l'origine, être l'EP de Green River, *Dry As A Bone* (Green River, 1987), dont Sub Pop Records finance les frais d'enregistrement au Reciprocal Studio de Seattle en juillet 1986, mais dont la sortie sera repoussée jusqu'en juin 1987.

C'est d'ailleurs au Studio Reciprocal Recording qu'opère Jack Endino. Endino est, à l'origine, guitariste du groupe Skin Yard qui, au côté de Soundgarden, des Melvins, des U-Men, de Green River et de Malfunkshun, apparaît sur la compilation *Deep Six* publiée par C/Z records en 1986. Endino est aussi un ingénieur du son autodidacte qui, avec l'aide de Chris Hanzsek (ingénieur du son de la compilation *Deep Six*), monte le studio Reciprocal Recording et autoproduit le premier

⁵⁴ *Sub Pop 100* (LP 12'', Compilation), Sub Pop Records, 1986.

album éponyme de Skin Yard (Skin Yard, 1987). À partir de 1987, c'est la quasi-totalité des productions publiées par Sub Pop Records qui vont lui être confiées. Bruce Pavitt et Jonathan Poneman ne se tournent pas vers Jack Endino seulement à cause de ses tarifs bon marché. En effet ces derniers veulent insuffler une identité au catalogue Sub Pop Records, une marque sonore reconnaissable. Cette marque provient des pratiques d'enregistrement de Endino qui limite au maximum les réenregistrements successifs des pistes instrumentales, privilégiant la captation directe de l'ensemble d'un groupe. La production de Jack Endino se caractérise donc par une brutalité et un manque de netteté dans le mixage des différents instruments, au profit d'un son global du groupe plus chaleureux.

Endino enregistrant les groupes et donnant au label son identité sonore, Pavitt s'associe avec le photographe Charles Peterson en ce qui concerne l'identité visuelle. La photographie de Peterson est descriptible comme un équivalent visuel de la production sonore simple et sans artifices de Endino. Charles Peterson travail en noir et blanc, documente la scène de Seattle et couvre les concerts des groupes qui intéressent ou ont déjà signés chez Sub Pop et les prend dans les poses les plus improbables, traduisant à grand renfort de flous et de surexpositions, la dimension la plus punk du grunge naissant. Les clichés de Peterson serviront essentiellement de pochettes aux disques publiés par Sub Pop Records. Enfin, pour assoir l'identité du label comme représentatif d'une scène rock cohérente, Bruce Pavitt et Jonathan Poneman invitent le journaliste du réputé magazine musical britannique *Melody Maker* Everett True, à passer quelques jours à Seattle. Pavitt et Poneman lui font visiter les clubs de la ville, l'emmènent voir un concert de Mudhoney et lui passent quelques disques. À son retour en Angleterre, True publie un article de deux pages

intitulé « Seattle Rock City »⁵⁵ (True, 1989), proposant un tour d'horizon de la plupart des groupes signés chez Sub Pop Records. (Jégou, 2013 : 59-62).

II.3.3 Le rôle du producteur dans le grunge.

La compréhension du genre grunge nous invite nous attarder un instant sur la notion de production des albums, ainsi que sur le lieu de création de ces albums : le studio. Producteurs et studio, dans le cas d'un genre défini par l'identification à une scène localisée, nous paraît avoir autant d'importance dans la définition du grunge que les musiciens eux-mêmes.

a) Qu'est-ce qu'un producteur ?

En musique populaire, la figure du producteur est reconnue depuis au moins les débuts du rock dans les années 1950. Cependant, il faut bien admettre que le problème définitionnel qui entoure son véritable rôle dans le cadre de la création musicale nous empêche, aujourd'hui encore, de considérer le statut de producteur comme un métier à part entière. On peut toutefois affirmer que la qualification d'un producteur se situe sur un segment entre l'ingénieur du son et le responsable marketing, en passant par le conseiller artistique. La formation musicale n'est pas une constante chez ces personnages, pas plus que la qualification technique concernant les technologies

⁵⁵ Un facsimilé de l'article de Everett True, « Seattle Rock City » dans le *Melody Maker* du 18 mars 1989 est visible en annexe 2.

d'enregistrement. Nicolas Dupuy suggère que le rôle de producteur est comparable à une forme de maïeutique telle que l'entend Socrate : le producteur serait celui qui à proprement parler ferait accoucher les musiciens de leurs œuvres, en leur fournissant assistance technique, direction artistique, conseils et expertise dans à peu près tous les domaines qui peuvent avoir un impact sur l'expression musicale (Dupuy, 2012 : 19). Ce qui définit le plus un producteur dans le cadre de la musique populaire occidentale, c'est son rôle dans le processus qui va de l'expression musicale à la vente du produit culturel (Bours, 2000 : 12). La production au sens large, de la découverte d'artiste à sa mise en forme de produit, a également un but, un objectif qui est celui de mettre à disposition la musique à un public. Lorsque Etienne Bours parle d'une volonté commune à chaque producteur que l'expression musicale d'un artiste soit entendue, Pascal Nègre, directeur de *Universal Music France* complète avec cette remarque :

Être producteur consiste à faire en sorte qu'une œuvre jaillie de l'imagination d'un ou plusieurs artistes soit proposée au public afin que celui-ci puisse en faire l'acquisition. (Nègre, 2010 : 60)

Le point de vue d'un industriel de la musique occidentale tel que Pascal Nègre sur le rôle du producteur est intéressant, car il met en évidence l'importante ambiguïté qui entoure la définition, selon la place occupée dans les circuits de distribution de la musique. Il est intéressant de constater que dans le système bureaucratique et économique qui organise une maison de disque (qui plus est filiale d'une major au rayonnement international) comme *Universal Music France* (Nègre, 2010 : 60), le terme de réalisateur est employé lorsque l'on commence à parler du responsable technique des prises en studio d'enregistrement. Mais même Pascal Nègre note cette confusion, causée vraisemblablement par une analogie sujette à débat avec le producteur dans le milieu du cinéma. Certains tiennent à souligner strictement la différence entre le producteur en musique et le

producteur de cinéma (Dupuy, 2012 : 13-15), or il nous paraît que justement, cette analogie, reliée avec celle du réalisateur, peut nous permettre d'affiner notre définition du producteur de musique populaire. Le producteur de cinéma a en effet un rôle de responsable du projet cinématographique, et son engagement est essentiellement financier, par définition, le producteur finance le film. Le réalisateur quant à lui, se charge du pan artistique du film, il réunit et met en œuvre les savoir-faires et expertises de tous les collaborateurs (acteurs, techniciens, etc.) pour produire, ou plutôt réaliser une œuvre. Mais il faut aussi savoir que dans le système hollywoodien par exemple, le producteur est le dernier décisionnaire sur le montage final d'un film (ce qui a d'ailleurs rendu populaire ces dernières années les ressorties de films dans des versions *director's cut*, soit la « version du réalisateur »). Nous trouvons étrange qu'une distinction entre la production de cinéma et la production en musique soit autant revendiquée alors que le rôle du duo réalisateur-producteur vis-à-vis de l'œuvre cinématographique, semble similaire à celui du producteur de musique.

La distinction entre producteur et réalisateur, selon Pascal Nègre, envisage la transformation d'une expression vers un enregistrement (et sa mise à disposition) de la même manière que le système Hollywoodien envisage la chaîne de collaboration qui mène au film (Nègre, 2011 : 60). Le producteur finance l'enregistrement et oriente sa réalisation, le réalisateur se charge de réunir toutes les dimensions (artistiques et technique) pour parvenir à l'œuvre. Le producteur au sens où on l'entend ici prend part à la conception des enregistrements de grunge, c'est pourquoi il nous semble judicieux de réfléchir sur leur rôle.

b) Le studio comme lieu de rencontre.

Si nous faisons un détour par le studio d'enregistrement, c'est que ce lieu aux dimensions, aux aspects, aux caractéristiques techniques et sonores et aux ambiances multiples est le lieu qui représente aussi fortement que le personnage du producteur, la transformation d'une expression musicale en produit culturel. Plus encore, c'est au sein du studio que la véritable rencontre, aux enjeux artistiques et créatifs, entre le producteur et les artistes a lieu. La démarche d'un artiste de musique, traditionnelle, populaire ou savante, d'entrer en studio est, au sens propre, un défi quant à la représentation, pour reprendre les termes de Laurent Aubert lorsqu'il présente les artistes des musiques dites « du monde » qui doivent adapter leur art aux modalités propres aux spectacles occidentaux (Aubert, 1996). Un tel conditionnement, conduisant à une adaptation de l'expression musicale (en réduisant par exemple la durée de certaines pièces pour des raisons techniques) peut-être représenté, de manière quasiment paradigmatique, par le studio d'enregistrement. Bien que le rock existe grâce à sa médiatisation, à sa fixation sur un support, Nicolas Dupuy fait ce constat:

En fait, le secret est de polichinelle : tout le monde ou presque – et souvent producteur compris- s'accorde pour dire que les studios sont probablement le pire endroit pour faire du rock, la spontanéité du genre composant difficilement avec les contraintes de tels univers cintrés. (Dupuy, 2012 : 239)

Et pourtant, depuis les Beatles, difficile de dire que le rock n'est pas envisageable en tant que pure musique de studio. Surtout, certains studios tels que les Abbey Road à Londres ou les Hansa Tonstudio à Berlin, sont devenus dépositaires d'une certaine aura, des lieux chargés d'une certaine authenticité, terme auquel nous préférerons plutôt celui d'historicité propre au rock.

Plus encore qu'un conditionnement, on peut parler d'un déracinement de l'expression musicale. Si cette idée transparait assez clairement dans le cas de certaines musiques traditionnelles (Aubert, 1996), la question de savoir si ce qui va être joué dans l'espace cloisonné du studio conserve son essence malgré le fait que l'expression soit éloignée d'un supposé contexte original se pose aussi dans la musique populaire occidentale, tout spécialement dans le rock. En synthétisant, pour le propos, notre expérience personnelle, nous dirons que le studio n'est pas seulement un soutien technique qui fixe la musique sur support (qu'il soit physique ou numérique). Enregistrer sa musique dans des conditions différentes de celles du local de répétition ou de la scène amène un recul sur son art, et provoque systématiquement une réflexion sur ce qui a du sens, et surtout sur le sens que l'on veut donner à la musique. Le studio fait généralement surgir les détails que l'on aurait négligés, l'enregistrement ne tolère pas les erreurs (particulièrement à l'ère numérique), ce que l'on maquille, cache, ou néglige- parfois tout à fait sciemment- en situation de concert, doit être ici pleinement considéré.

Pour le cas précis du grunge, le studio Reciprocal de Seattle semble détenir cette historicité qui valide une certaine forme d'authenticité de l'appartenance au grunge. Le choix de ce studio (et de son ingénieur-producteur résident, Jack Endino) pour les productions du label Sub Pop Records s'est d'abord faite sur la base de considérations financières (le studio, ainsi que le salaire d'Endino étaient très bon marché) et de relations (Endino, qui est aussi fondateur du studio était un ami de Bruce Pavitt de Sub Pop Records, ainsi que des Green River, dont l'EP *Dry As A Bone* en 1986 fut la première véritable production Sub Pop Records). Le label s'est par la suite appliqué à mettre en avant et à insister pour que soit identifié le Reciprocal Studio comme étant « leur » studio de prédilection, le studio qui enregistre le « son de Seattle ». L'historicité du Reciprocal Studio est donc une construction, pour ne pas dire le fruit d'une démarche de création d'une identité propre

au profit du label Sub Pop Records et de la scène de Seattle dans les années 1980 et 1990, et à fortiori, au profit d'une certaine cohérence du grunge.

En 1991, Nirvana enregistre au profit de la major DGC, son second album *Nevermind* au studio Sound City, basé à Van Nuys, dans la banlieue de Los Angeles. Le choix du studio n'est pas un hasard. À la fin des années 1980, Sound City est un des rares studios de la côte ouest-américaine à pratiquer l'enregistrement analogique sur bande magnétique. Comme le montre le documentaire (Grohl, 2014) consacré à ce lieu mythique de la musique populaire américaine, l'historicité du studio s'exprime même jusque dans celle de la console de mixage de marque Neve dont il est équipé. De plus, en refusant d'enregistrer dans un studio fraîchement équipé en matériel numérique, Nirvana affiche un certain conservatisme qui peut toutefois être considéré comme novateur par rapport à la course à la technologie qui caractérise la musique des années 1980.

c) La production et le compromis.

Pour Etienne Bours, le producteur est celui qui va appliquer une série de gestes qui vont transformer l'expression musicale issue des musiques traditionnelles en objet destiné à la vente⁵⁶ (Bours, 2000 : 16). Pour ce même auteur, la production est la pierre angulaire de la musique en Occident puisque la musique est faite pour être vendue (Bours, 2000 : 30). Il ne faut pas voir dans

⁵⁶ L'objet d'étude de Bours est la musique dite « du monde », mais ses remarques concernant la production d'un objet musical, l'opération de transition qui va de l'expression musicale à la réalisation d'un disque est tout à fait pertinente dans le cas de la musique populaire occidentale.

le discours de Bours un jugement négatif du rôle du producteur dans le système occidental. La particularité de son propos est d'ailleurs de ne pas stigmatiser systématiquement les producteurs, ni même les maisons de disques lorsqu'un produit fait à partir d'une expression musicale donne l'impression d'en être détournée (que ce soit au travers de la perte difficilement quantifiable d'authenticité, ou encore des arrangements qui ne correspondent pas à la vision initiale de l'artiste, etc.) En effet, Etienne Bours nous dit que l'étape intermédiaire indispensable entre l'expression musicale et un produit qu'est donc la production (et à laquelle participent donc les « producteurs ») est une étape de négociation importante entre les artistes d'une part, et le marché d'autre part. On peut même dire de ce point de vue que le rôle du producteur est certainement le plus complexe et délicat, dans le sens où il doit gérer la confrontation parfois extrêmement douloureuse entre vision artistique et réalité économique. Bien plus qu'une figure d'autorité, le producteur est plutôt figure de compromis.

d) Le producteur : dépositaire d'historicité.

De manière analogue à ce que nous avons abordé précédemment à propos de l'aura et d'une certaine authenticité supposée dont sont dépositaires certains studios d'enregistrement, le producteur est lui aussi représentant d'une historicité. Cela s'exprime souvent au travers de ses réalisations et collaborations passées. Lorsque le succès d'un album est attribué par un groupe au travail de son producteur, c'est généralement lorsque celui-ci représente déjà une certaine autorité. L'attribution de ce succès est plus dans ce cas une sorte de validation du pouvoir symbolique qu'un producteur possède déjà dans un champ musical donné. C'est un aboutissement logique

dans le sens ou généralement le choix de tel ou tel producteur reconnu pour son œuvre passée fait pleinement partie de la démarche artistique entourant le disque. C'est ainsi le cas lorsque des formations comme Coldplay décident de faire appel à Brian Eno pour l'enregistrement de *Viva La Vida*⁵⁷ (Coldplay, 2008). Pour les membres de Coldplay, autant que pour le grand public, Brian Eno représente une certaine esthétique et une certaine aura de par ses productions précédentes, au succès considérable. L'intervention de certains producteurs sur les disques de grunge nous permet de supposer sans trop de doute des intentions des groupes, que ce soit au niveau purement artistique, ou en terme d'orientation de carrière.

Ainsi, en 1993, Nirvana impose l'engagement de Steve Albini pour la production de son troisième et dernier album en studio *In Utero* (Nirvana, 1993). Le choix d'Albini se fait sur la base de la valeur qu'accorde Kurt Cobain à ses précédentes réalisations, notamment l'album *Surfer Rosa*⁵⁸ des Pixies en 1988 (Mazzoleni, 2006 : 136-138). Cobain considère le son de cet album comme authentique, et entrevoit la possibilité d'accéder à une authenticité équivalente en faisant intervenir Steve Albini. Cette récupération des moyens correspond à ce que Allan F. Moore qualifie de « authenticité d'exécution » (Moore, 1993) et qui caractérise l'entretien de relations d'un artiste avec ses influences et l'historicité qu'il en perçoit.

Bien que les Pearl Jam soient liés à Brendan O'Brien depuis leurs débuts, la majeure partie de la production sonore (mixage et direction des sessions d'enregistrement) de l'album *Ten* (1991) est le

⁵⁷ Coldplay, *Viva La Vida Or Death And All His Friends*, (CD, Album), UK, Parlophone, 2008.

⁵⁸ The Pixies, *Surfer Rosa*, (LP, Album), USA, 4AD, 1988.

fait de Rick Parashar (de son véritable nom, Rakesh Parashar). Ce dernier est le fondateur du studio London Bridge à Seattle en 1985. Son lien avec la scène de Seattle, et en particulier le grunge tient aussi à son travail de production sur l'Ep *Sap* de Alice in Chains en 1992 ainsi que sur l'album éponyme en 1991 de la formation éphémère Temple of The Dogs (qui réunit des membres de Soundgarden et des futurs Pearl Jam et ex-membres de Mother Love Bone, le disque étant un hommage au chanteur de ce dernier groupe, Andrew Wood, en 1991).

Toutefois, le *mastering*, soit le mixage final en vue de la publication sur disque de l'album *Ten* est confié à Bob Ludwig, producteur et ingénieur du son bien plus intégré au circuit du rock populaire depuis les années 1970 avec son travail sur des albums de Queen, Led Zeppelin, Les Rolling Stones, Les Who, Jimi Hendrix pour n'en citer que quelques-uns. Le travail de mastering de Bob Ludwig est aussi notable sur l'album *Nevermind* de Nirvana, sorti la même année que *Ten* de Pearl Jam. Ludwig est donc, à ce titre, l'ingénieur de mastering des deux albums les plus populaires du grunge, tout en ayant été celui de nombreux albums parmi les plus populaires de l'histoire du rock. Il est finalement pertinent de rendre le succès important des deux albums *Ten* (Pearl Jam, 1991) et *Nevermind* (Nirvana, 1991) en partie imputable à Ludwig, qui, de par son statut d'ingénieur du mastering, est finalement la dernière personne responsable du son des disques avant leur publication.

II.3.4 Vidéoclips et mythes du grunge.

a) Procédés de mise en image.

La place des vidéoclips dans la construction du genre grunge est à considérer. La mainmise de MTV sur la consommation de musique populaire rend constitutive la mise en image des morceaux de grunge enregistrés dans l'élaboration du genre. Pour Luca Marconi, il existe plusieurs manières de mettre en image un artiste dans le cadre de la création d'un vidéoclip (Marconi, 2003 : 826), que l'on peut synthétiser ainsi : (1) la mise en image de l'artiste comme « figure de rêve » qui met au centre d'un univers onirique et fantasmé le ou la chanteuse; (2) la mise en valeur de la virtuosité, qui consiste à présenter les qualités particulièrement développées d'un artiste dans la pratique de son instrument; (3) l'immortalisation d'un héros, qui place l'artiste au centre d'actions valorisantes, de par l'engagement dans une cause particulièrement gratifiante; (4) l'ironie, dans laquelle l'artiste met en avant son recul par rapport à la starification dont le vidéoclip est le médium et enfin (5), ce que Marconi appelle la mise en valeur de la « vedette voisine de palier », soit un soin donné à présenter la proximité de l'artiste avec le mode de vie du public à laquelle il s'adresse.

Au regard des vidéoclips publiés par Alice In Chains, Nirvana, Soundgarden et Pearl Jam entre les années 1991 et 1995, force est de constater qu'il n'est pas un de ces procédés qui s'impose particulièrement, mais des points communs surgissent tout de même. Le placement des musiciens au centre d'un univers onirique se retrouve tout à la fois dans les vidéoclips de « Black Hole Sun » de Soundgarden (Greenhalgh, 1994) et de « Heart Shaped Box » de Nirvana (Corbijn, 1993). La

mise en avant d'une certaine virtuosité se retrouve particulièrement dans les vidéoclips de Alice in Chains tel celui de « Would? » (Crowe et Taft, 1992). Cette virtuosité est sacrifiée dans les clips de Nirvana au profit de la proximité des musiciens avec leur public, notamment dans le clip de « Smells Like Teen Spirit » (Bayer, 1991) dans lequel le groupe joue directement dans le lieu de vie le plus commun de la jeunesse américaine : un lycée. Entouré d'élèves et de pom pom girls, le groupe Nirvana s'ancre littéralement dans la vie quotidienne de son public. Pour deux des vidéoclips illustrant l'album *Ten*, Pearl Jam fait le choix de la captation transparente du jeu des musiciens, sans artifices, du moins en apparence. Les vidéoclips de « Even Flow » (Taft, 1992) et de « Alive » (Taft, 1991) sont en effet constitués de prises de vue du groupe en concert.

On relève en réalité une seule véritable composante commune dans les vidéoclips de grunge : ceux-ci présentent quasi systématiquement le groupe en train de jouer. Que ce soit en situation de concert, réel (les cas de « Alive » et de « Even Flow » de Pearl Jam) ou mis en scène (le cas de « Smells Like Teen Spirit), ou au milieu d'un environnement onirique, le jeu des musiciens est montré. Cela remet bien entendu la musique au centre des enjeux du vidéoclip : dans le grunge, avant tout, les vidéoclips sont là pour servir la diffusion de la musique, et de l'intérêt porté à la composante humaine dans la création musicale.

b) la création d'un mythe.

Les vidéoclips ont bien évidemment été au cœur de l'élaboration d'une imagerie liée au grunge : chemises à flanelles, cheveux longs, matériel de fortune, etc., cette imagerie est un aspect constitutif du grunge en tant que genre. Il faut toutefois reconnaître en regardant plus finement les vidéoclips que cette imagerie relève finalement plus de l'essentialisation et même d'un certain mythe lié au grunge. Un commentaire sous la publication YouTube⁵⁹ du clip de « Jesus Christ Pose » (Zimmerman, 1991) met en avant, de manière assez amusante et sarcastique, à quel point l'imagerie fantasmée du grunge est finalement assez distante de la réalité :

If grunge was about flannel shirts why is this guy always shirtless ⁶⁰?

On peut reconfigurer les enjeux des procédés de mise en image proposés par Marconi au bénéfice de la constitution d'un certain mythe du grunge. En rapprochant deux de ces procédés : celui de la mise en valeur de l'artiste comme héros d'une cause et celui qui consiste à présenter cet artiste comme, pour reprendre le terme de Marconi, un « voisin de palier » (Marconi, 2003 : 826), on atteint peut-être une des spécificités du mythe constitutif du genre grunge. Le musicien, présenté tel qu'un jeune comme les autres, devient en quelque sorte le héros de la lutte de la jeunesse face à

⁵⁹ Plateforme de partage de vidéos sur internet lancée en 2005.

⁶⁰ Commentaire de l'utilisateur Johnny Law, sous le videoclip de « Jesus Christ Pose » (Réal ?, 1991) de Soundgarden sur la plateforme de vidéos en ligne You Tube à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=14r7y6rM6zA> consultée le 12 novembre 2016.

la « starification » des artistes de musique populaire. En entrant en contradiction avec les réalisations de la fin des années 1980, telles celles de Michael Jackson ou de Madonna, de par la présentation de simples jeunes mal habillés jouant tout aussi simplement de leurs instruments et de manière tout à fait non-virtuose (exception notable des vidéos de Alice in Chains), les vidéoclips de grunge suggèrent l'empathie et la proximité des musiciens avec leur public, constitutif du facteur d'authenticité dite « d'expérience » dont parle Moore (Moore, 2003 : 844).

D'autres réalisations vidéographiques élaborées en périphérie de la musique grunge attirent notre attention sur la mise en valeur de paramètres du genre : par exemple, le film *Singles* (Cameron Crowe, 1992) qui prend pour décor la ville de Seattle. Dans ce film, les protagonistes sont amenés à fréquenter la « scène de Seattle », nous les voyons ainsi se rendre à un concert de Alice In Chains et le personnage principal interprété par Matt Dillon est le chanteur ambitieux d'un groupe de rock (dont les autres membres ne sont d'ailleurs joués à l'écran par nul autre que les membres de Pearl Jam). Le voisin de palier du personnage incarné par Dillon est Chris Cornell de Soundgarden et partage avec lui son intérêt pour les autoradios poussés à un volume excessif. En bref, le film de Crowe évoque une certaine identité de la ville de Seattle comme dépositaire d'un son particulier et d'une scène locale unifiée et cohérente. Le vidéoclip de « Would? » de Alice in Chains fera écho au film de Cameron Crowe en 1993 en montrant l'affiche du film en clôture de la vidéo (c'est cette chanson qui est jouée en concert par le groupe dans le film de Cameron Crowe).

CHAPITRE III. Le style grunge.

III.1 analyse du style.

III.1.1 Aspect formel des chansons grunge.

On peut d'ores et déjà affirmer que le grunge est un style qui s'exprime au travers de la forme chanson, accordant une place fondamentale à la voix. La forme privilégiée semble diriger les chansons de grunge vers un format court et moyen (peu de titres au-delà de cinq minutes), les chansons de grunge sont en effet peu portées vers de longs développements instrumentaux. Franco Fabbri entame son article consacré à « la chanson » (Fabbri, 2003 : 674-702) en en donnant une définition large et présentant la chanson comme une composition de texte et de musique. Ce sont cependant ses considérations sur la « forme chanson » tel qu'entendu depuis l'avènement de l'enregistrement qui nous intéressent ici. Fabbri explique en effet que depuis l'apparition du disque dans les années 1910, les limitations techniques du média ont conduit à une standardisation du format des chansons de musique populaire. En premier lieu une limitation d'ordre temporelle qui oblige les interprètes à réduire la chanson à un morceau d'environ trois minutes.

Si la structure globale de la chanson est basée sur la répétitivité, Fabbri distingue bien les deux modèles de la même manière qu'Olivier Julien dont nous reprenons la taxinomie dans nos observations, deux modèles aux stratégies différentes (Julien 2008 : 141-166) : (1) Le modèle

« Chorus Bridge », qui met en avant un *Chorus* donc, à la stratégie narrative limitée par une exposition exclamative d'un élément saillant autour duquel la répétition dans la chanson s'organise. En d'autres termes, la chanson est fondée sur ce *Chorus*, le *Bridge* en propose une progression, mais le centre d'attention, et surtout l'attente de l'auditeur est dirigée vers le retour au *Chorus*. (2) Le modèle « Couplet-Refrain », qui au contraire est plus discursif, le couplet prend une place plus importante, prépare au refrain, mais l'agencement de ces parties fait en sorte que la chanson suit une progression qui peut (et est bien souvent) être accompagné d'une évolution narrative. Le modèle « Chorus-Bridge » est conçu comme la répétition d'un élément saillant, sans hiérarchie d'intensité entre les différents retours du *Chorus*, tandis que le modèle « Couplet-Refrain » permet l'installation d'un climax qui est généralement situé en fin de chanson (qui se traduit souvent par la répétition plus intense d'un dernier refrain).

Les tableaux 2 et 3 montrent les structures des deux chansons dont nous allons approfondir principalement l'analyse mélodico-harmonique, en la mettant en lien avec cette structure, dans la section suivante :

Nirvana, "Smells Like Teen Spirit", *Nevermind*, DGC Records, USA, 1991.

Section	Grille d'accords	Instrumentation
00:00 Introduction	F5-Bb5-Ab5-Db5	Guitare <i>clean</i> seule puis guitare saturée + Basse + Batterie
00:25 Couplet	//	Voix+ Basse + Guitare <i>clean</i> + Batterie
00:50 Pré-refrain	//	//
01:05 Refrain	//	Voix + Basse + Guitare saturée + Batterie
01:30 Pont	F5-E5-F#5-C5-Bb5-Ab5	Basse + Guitare saturée+ Batterie
01:39 Couplet	F5-Bb5-Ab5-Db5	Voix+ Basse + Guitare <i>clean</i> + Batterie
02:03 Pré-refrain	//	//
02:20 Refrain	//	Voix + Basse + Guitare saturée + Batterie
02:44 Pont	F5-E5-F#5-C5-Bb5-Ab5	Basse + Guitare saturée+ Batterie
02:52 Refrain "Solo"	//	Guitare saturée "solo" + Basse + Guitare saturée+ Batterie
03:24 Couplet	//	Voix+ Basse + Batterie
03:50 Pré-refrain	//	Voix+ Basse + Guitare <i>clean</i> + Batterie
04:04 Refrain	//	Voix + Basse + Guitare saturée + Batterie
04:29 Coda	//	//

Tableau 2 – Structure musicale de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).

Alice in Chains, "Would?", *Dirt*, Columbia, USA, 1993.

Section	Grille d'accords	Instrumentation
00:00 Introduction	F5-F#5	Basse seule puis Guitare <i>Clean</i> + Basse + Batterie
00:30 Couplet	//	Voix + Guitare <i>Clean</i> + Basse + Batterie
00:50 Refrain	B5-G5	Voix + Guitare Saturée + Basse + Batterie
01:09 Ré-introduction	F5-F#5	Basse + Guitare <i>Clean</i> + Batterie
01:27 Couplet	//	Voix + Guitare <i>Clean</i> + Basse + Batterie
01:46 Refrain	B5-G5	Voix + Guitare Saturée + Basse + Batterie
02:04 Couplet "Solo"	F5-F#5	Guitare Saturée "solo" + Guitare Saturée + Basse + Batterie
02:23 Refrain	B5-G5	Voix + Guitare Saturée + Basse + Batterie
02:42 Pont	D-Ab-G-E	//
03:17 Outro	D7	//

Tableau 3 – Structure musicale de « Would? » (Alice in Chains, 1993).

Des chansons grunge de notre corpus, le modèle dominant est assurément le « Couplet-Refrain ».

Des caractéristiques dégagées par Fabbri de la constitution de ce modèle de chanson, celui de la

préparation opérée par le couplet au refrain nous apparaît, à l'écoute, comme la plus importante dans les chansons de grunge. Le modèle « Couplet-Refrain » s'articule comme un procédé particulièrement marqué de mise en valeur d'une dialectique entre « répétitions » et « variations ». La répétition est d'ailleurs un aspect fondamental de la syntaxe dans les musiques populaires. Middleton dit ainsi que la dialectique entre répétition et variation est comparable à celle entre tension et relâchement, entre ennui et excitation, entre apprécier et détester et qu'au final, tout cela correspond à une dialectique du plaisir (Middleton, 2006 : 15). Ce qui est remarquable avec les chansons de grunge, c'est à quel point cette dialectique est particulièrement mise en valeur. Nous relevons ainsi une récurrence dans la mise en place d'une tension dans les couplets des chansons grunge, que le refrain vient résoudre, aboutissant à des chansons très contrastées en termes de dynamique. Dans les chansons que nous avons observées, nous relevons surtout une intensification de la dynamique lors des refrains. Ceux-ci sont particulièrement mis en valeur dans la chanson de par les arrangements qui y sont fait.

Il apparaît surtout que cette dynamique tension/détente trouve ses racines dans certaines caractéristiques mélodico-harmoniques que nous avons observées. La section suivante vise à aborder ces caractéristiques.

III.1.2 Analyse des données transcriptibles.

Cette analyse des données transcriptibles va nous amener à nous intéresser à certaines caractéristiques harmonico-mélodique de chansons grunge, ainsi que le rapport que ces caractéristiques entretiennent avec l'évolution dynamique des chansons.

Chris McDonald explore la notion de « subversion modale » dans la musique alternative, en particulier dans le grunge (McDonald, 2000 : 355-363). Pour McDonald, l'utilisation de *power-chords*, soit des accords ne comportant que la fondamentale et la quinte, et donc non significatifs en terme de modalité majeure ou mineure, va de pair avec une utilisation importante de relations successives de tierces entre ces mêmes accords. La coloration majeure ou mineure peut s'exprimer avec un enchaînement de *power-chords* tel que, dans l'exemple que propose McDonald propose, un enchaînement de A5 avec C#5, ce qui donnerait à entendre un « enchaînement majeur ». Mais, dans le grunge, l'enchaînement successif de plusieurs accords par progressions de tierces vient troubler considérablement l'établissement de la partie jouée dans un mode clairement identifié. Et même quand le mode se dégage de l'enchaînement harmonique instrumentale, l'ambiguïté entre le mode majeur et mineur provient de la mélodie, principalement vocale qui lui est superposée. C'est parce que cette dernière fournit assez souvent la tierce manquante à l'accord fondamentale-quinte. L'ambiguïté modale est d'ailleurs principalement exemplifiée par McDonald avec l'enchaînement harmonique de la chanson « Rape Me » (Nirvana, 1993). Le riff principal de la chanson est en effet un enchaînement A5-C5-E5-G5, soit trois relations de tierces successives, ce qui reviendrait à identifier une simple progression sur quatre notes de *la* mineur. Mais la ligne de chant vient placer un Do# en plein sur l'accord de A5, le transformant donc en un accord de A. Mais

immédiatement ensuite, A5 devient C5, contredisant directement la coloration majeure. Le même procédé se retrouve lorsque, sur l'accord de E5 le chant place un Sol# alors que l'harmonie progresse ensuite vers G5 (McDonald, 2000 : 358). Cette récurrence des relations de tierces dans les accords de la musique alternative, liée à cette subversion modale pour nommer cette manière de rendre ambiguë la coloration mineure ou majeure par un conflit entre l'harmonie des accords et du chant d'une part, et la progression instrumentale d'autre part, serait un des aspects particulièrement distinctifs de la musique alternative pour Chris McDonald. Le procédé est, selon ce dernier, intuitif pour les musiciens, permet de se distinguer de la production musicale en vogue à leur époque, Hard-Rock et Heavy-Metal y compris, beaucoup moins prompt à déstabiliser les tonalités majeures ou mineures.

L'enchaînement harmonique de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991) consiste en une progression simple (un accord tout les deux temps, pour une phrase complète sur deux mesures à quatre temps) : F5-Bb5-Ab5-Db5. L'identification de la progression par tierce est plus complexe que dans l'exemple de McDonald pour « Rape Me », car il faut, en quelque sorte, prendre du recul et considérer cette progression de manière plus large. En excluant temporairement les relations de quarte (F5 vers Bb5 et Ab5 vers Db5) qui sont de toute manière non colorées (mineur/majeur), et en revenant donc à regarder l'enchaînement harmonique mesure par mesure, on obtient une grille harmonique se présentant comme un balancement mélodique entre *fa* et *la b*, par l'enchaînement des accords F5 et Ab5. Une coloration générale du *riff* en mode mineur. L'exclusion que nous avons faite des enchaînements de quarts est aussi liée au fait que les accords de quintes F5 et Bb5 partagent tous deux le Fa, de la même manière que Ab5 et Db5 partagent tous deux le Lab, ce qui convient à notre idée de simplifier l'enchaînement harmonique en F5-Ab5. De plus, si l'on part de

cette considération que, au vu de l'observation de la grille harmonique, le riff de « Smells Like Teen Spirit » est bel et bien dans un mode mineur, on peut supposer que la ligne vocale va confirmer ce mode, en plaçant par exemple un *la b* sur l'accord de F5, d'autant plus si l'on suppose une utilisation d'un mode éolien. L'agencement d'une phrase chantée sur le couplet prend place sur deux boucles d'accords, soit sur quatre mesures (deux enchaînements donc de la grille F5-Bb5-Ab5-Db5).

The image displays a musical score for the chorus of "Smells Like Teen Spirit" by Nirvana. It is divided into two systems. The first system covers the lyrics "Load up on guns Bring your friends" and the second system covers "It's fun to lose and to pretend". Each system includes a vocal line (Voix) and a bass guitar line (Guitare Basse). The key signature is three flats (F major/D minor) and the time signature is 4/4. Chords are indicated below the vocal line: F5, Bb5, Ab5, and Db5. The bass line consists of a steady eighth-note pattern.

Fig. 1 – Couplet (00:25 - 00:50) de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).

On observe que le chant suit cette progression de balancier général de tierce mineure (en plaçant systématiquement un *la b* sur l'accord de Ab5, et soit un *fa* soit un *do* sur l'accord de Fa5). L'observation de l'ensemble des notes dans l'harmonie et la mélodie du couplet de « Smells Like Teen Spirit » place effectivement cette partie dans une tonalité de Fa mineur ou sa relative *la b* majeur. Mais la dernière note chantée à chaque fin de phrase du couplet est un Sol ce qui indiquerait dans la logique tonale, une utilisation de cette note comme sensible de *la b* majeur.

Cette coloration majeure est particulièrement affirmée -et c'est d'ailleurs le seul passage du couplet où l'appartenance à un mode donné par la mélodie vocale est clarifiée par le placement d'une tierce créant un accord majeur - lorsque le chant place un *mi b* sur la première occurrence de l'accord Db5, créant un parfait accord de sous-dominante de la tonalité de *la b* Majeur. On trouve donc dans le couplet de « Smells Like Teen Spirit », cette ambiguïté permanente entre le mode mineur et majeur, jouant ici sur un balancement incertain entre la tonalité de *fa* mineur, qui semble être celle de départ, et sa relative majeure.

La section de « pré-refrain » (soit la partie qui précède le refrain et fait office de transition entre ce dernier et le couplet dont nous venons de parler) de « Smells Like Teen Spirit », qui présente - ainsi que dans la quasi-totalité de la chanson- la même grille harmonique F5-Bb5-Ab5-Db5, tend cette fois, par sa mélodie vocale associée, à s'affirmer plutôt dans la tonalité de *fa* mineur. Cela est dû à un repos de la ligne vocale sur le *fa* à chaque fin de phrase. Cependant, le passage est caractérisé par l'alternance de la mélodie vocale entre *sol* et *la b*, un glissement régulier entre la sensible et la tonique de la tonalité relative majeure de Fa mineur qui s'affirme en fin de phrase. Si cette alternance est analysable comme un effet de broderie, nous pensons que sa récurrence, pour ne pas dire une certaine insistance sur le retour du *sol*, implique une volonté à affirmer un procédé de tension-détente qui s'explique mieux selon nous par la mise en évidence de cette dualité sensible-tonique.

Voix

Guitare Basse

3

F5 He - llo, Bb5 he - llo, Ab5 he - llo, Db5 how — low.

F5 He - llo, Bb5 he - llo, Ab5 he - llo, Db5 how low —

Fig. 2 – Pré-refrain (00:50 - 01:05, réduction) de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).

Le refrain de « Smells Like Teen Spirit » établit bien plus la tonalité de *fa* mineur et tend à s'y tenir strictement. Chaque fin de phrase donne en quelque sorte la coloration modale, et le balancement entre F5 et Ab5 est bien mis en évidence, puisque chacune des phrases se termine sur l'occurrence de ces deux accords. *Fa* sur la première, en accord avec l'harmonie F5 ; *la b* à la fin de la seconde, sur l'accord de Ab5. À ce point, le balancement mineur est conservé ; la troisième phrase se termine par un *do* au-dessus de l'accord de F5, la mélodie vocale n'étant qu'une transposition à la quarte inférieure de la première phrase du refrain, nous sommes donc toujours dans l'harmonie de l'accord F5 ; et enfin, la dernière phrase est une reprise note à note de la seconde. Le refrain de « Smells Like Teen Spirit » affirme donc la coloration mineure en assumant cette fois totalement le balancement entre *fa* et *la b*.

Voix

Guitare (réduction)

When the lights out It's less dange -

rous, here we are now, En - ter - tain us

Fig. 3 – Refrain (01:05 - 01:30, réduction) de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).

Si l'on observe l'enchaînement de ces trois passages, couplet/pré-refrain/refrain on observe donc une progression dans l'affirmation de l'un ou l'autre des modes mineurs ou majeurs. L'instabilité caractérise les deux premiers passages, avec une tendance plutôt portée vers le mode majeur sur le couplet puis un basculement sur le pré-refrain vers une affirmation plus claire de Fa mineur et enfin la plongée totale dans la tonalité mineure pour le refrain. Plutôt que de parler d'une évolution narrative avec l'enchaînement de ces trois passages, il nous paraît plus intéressant de constater que l'instabilité modale en contraste avec un mode plus affirmé (couplet contre refrain par exemple) va de pair avec l'évolution dynamique de la chanson⁶¹. Nous observerons en quoi cette évolution dynamique se traduit par des qualités sonores dans la section consacrée aux aspects

⁶¹ Un point sur ce terme de « dynamique » ici : il est employé pour parler des évolutions en termes de volume, d'intensité de la chanson.

technologiques, pour l'instant, concentrons nous encore un peu sur cet aspect mélodico-harmonique.

L'analyse de la chanson « Would ? » (Alice in Chains, 1993) montre une tendance similaire à exacerber les évolutions dynamiques par l'usage d'un procédé de contraste entre stabilité et instabilité modale. Dans « Would? », la grille harmonique instrumentale pour le couplet de la chanson ne consiste qu'en un enchaînement d'accords F5-F#5. La ligne vocale affirme d'abord l'accord de quinte en démarrant sur un Fa. Après un bref passage sur un *la b* qui construit avec la section instrumentale un accord de Fm, l'ensemble s'illumine quand l'harmonie passe au F#5 tandis que le *si b* de la ligne vocale devient un *la #* par enharmonie, au premier temps de la seconde mesure.

Voix

Guitare (réduction)

3

by my mas-ter

F5 F#5

Fig. 4 – Couplet (00:30 - 00:40, réduction) de « Would ? » (Alice in Chains, 1993).

L'incertitude entre le mode majeur et mineur, ce mouvement de balancier, est renforcée par la très faible amplitude harmonique dans laquelle évolue la section instrumentale au couplet de la chanson (mouvement de seconde mineure entre F5 et F#5), créant, comme dans le couplet de « Smells Like Teen Spirit », ou plutôt pour filer une analogie plus correcte, comme dans son prérefrain, une instabilité dans l'identification du mode joué. L'entrée du refrain de « Would? » voit un mouvement de tierce majeure, en alternant *fa #* et *la #*. Ce refrain est très manifestement ancré en tonalité de *fa #* majeur, et c'est bien sûr d'autant plus remarquable que l'occurrence précédente de l'accord F#5, dans le couplet, était illuminé par un La#.

Voix

In - to the flood a - gain , same old trip it was

Guitare (réduction)

back then ,

Fig. 5 – Refrain (00:49 - 00:59, réduction) de « Would ? » (Alice in Chains, 1993).

Le couplet de « Black Hole Sun » de Soundgarden est encore plus étonnant dans la manière de complexifier les ambiguïtés modales. La grille du couplet propose un départ en tonalité de Sol

majeur avec une succession d'accords qui présentent entre eux de nombreuses relations de tierces mineures, par exemple le premier enchaînement G-Bb. Sur ce premier passage, la mélodie vocale vient d'ailleurs enrichir successivement les accords d'une sixte majeure, offrant au couplet une harmonie légère et éthérée. La partie la plus intéressante du couplet (qui est répété deux fois avant l'apparition du refrain) consiste en l'enchaînement des accords G-F-Ab qui évoque une formule cadentielle suspensive particulièrement surprenante, un trait qu'avait d'ailleurs relevé Chris McDonald (McDonald, 2000 : 359). L'accord de Ab pourrait en effet se voir comme l'accord de sous-dominante de la tonalité de *mi b* mineur, ton relatif de *sol* Majeur dans lequel la chanson semblait jusqu'à présent nous emmener.

Voix

Guitare (réduction)

In my eyes, in dis-posed, in dis-

guise as no one knows, hides the face, lies the snake and the

sun in my dis-grace. Boil-ing...

Fig. 6 – Couplet (00:15 - 00:35, réduction) de « Black Hole Sun » (Soundgarden, 1994).

Bien plus que les accords qui le constituent, l'entrée dans le refrain de « Black Hole Sun », qui se fait sur un accord Db5, est une affirmation forte de l'appartenance à la tonalité de *ré b* majeur. L'appui est particulièrement fort sur l'accord de Db5, après une suspension de la fin du couplet sur l'accord de V° degré de *ré b* majeur, soit Ab. Mais plus intéressant encore, c'est l'attente de résolution que propose Soundgarden, celle-ci est due en grande partie à leur utilisation de carrures rythmiques particulière, comme nous allons le voir dans la section suivante.

b) Contrastes rythmiques.

Olivier Julien nous indique qu'il n'est fondamentalement pas nécessaire de s'attarder à commenter les éléments propres au rythme d'une chanson quand ceux-ci ne diffèrent fondamentalement pas de ce qui fait en quelque sorte la signature sonore du rock, à savoir une signature en 4/4 et un appui des temps faibles (Julien, 2008 : 153). Le grunge respecte ces grandes lignes, cependant, c'est à nouveau dans la mise en valeur des contrastes qu'une particularité semble émerger.

Les chansons de Soundgarden sont particulièrement sujettes à des subtilités rythmiques qui cassent l'aspect cyclique et répétitif du rock en signature 4/4. Dans « Black Hole Sun » d'abord puisque c'est la chanson que nous avons essentiellement observée, l'ajout d'une mesure en 2/4 à la fin de chaque partie (couplet et refrain) met en exergue une dimension dramatique des contrastes

entre tension et détente déjà évoquée plus haut concernant l'harmonie. Ces deux temps ajoutés augmentent l'attente de résolution provoquée par l'accord de Ab en fin de couplet, ce qui renforce l'impact de l'entrée de Db5 en début de refrain. Soundgarden joue également avec les contrastes et la tension/détente articulée rythmiquement dans d'autres chansons et fait des explorations de signatures rythmiques peu usuelles dans le rock (autres que 4/4 en fait) une marque de fabrique. L'exemple de « Spoonman » (Soundgarden, 1994) est un des plus frappants, quand les couplets sont basés sur un riff joué sur 7 temps (qu'on relève par une alternance entre une mesure en 4/4 et une mesure en 3/4), le refrain est un riff en doubles croches jouées sur une signature 4/4.

Couplet

Batterie

Guitare

Basse

Refrain

Fig. 7 – Riffs de couplet et de refrain de « Spoonman » (Soundgarden, 1994)⁶².

On retrouve dans cette construction l'instabilité (sur le couplet) en contraste avec une stabilité (sur les refrains) qui s'exprime cette fois rythmiquement. L'instabilité dont on parle ici provient de la perturbation des habitudes du rock à marquer les temps faibles et à appuyer le bouclage sur des carrures basées sur des mesures à 4 temps. Mais surtout, ces signatures relativement exceptionnelles dans le rock, perturbent l'anticipation du *backbeat* (temps faible) qui est la référence du mouvement dans le rock. À l'écoute du riff de couplet de « Spoonman » difficile d'anticiper à l'écoute où se place le premier temps, où commence véritablement le riff. Quand entre le refrain et que la batterie « reprend » en quelque sorte un comportement de frappe plus usuel dans le rock, la chanson semble enfin se libérer d'une importante accumulation de tension.

La chanson « Them Bones » (Alice in Chains, 1993) se sert du même procédé d'instabilité des appuis rythmiques, en plaquant un riff de couplet en 7/8 puis en libérant ce riff qui ne semblait jamais devoir se terminer en présentant un refrain en 4/4 avec quatre accords.

⁶² Il convient de préciser ici la notation de la partie de batterie ici, et dans les prochaines figures : les notes pleines sont utilisées sur les futs principaux de la batterie : Grosse caisse (première ligne en partant du bas), Caisse claire (troisième interligne), le reste représentant les Toms (du plus aigu au plus grave en descendant dans les lignes). Les notes inscrites en « x » sont les différentes cymbales employées.

Couplet

Batterie

Guitare

Basse

3 Refrain

The image displays a musical score for the song 'Them Bones' by Alice in Chains. It is divided into two main sections: 'Couplet' and 'Refrain'. Each section is written for three instruments: Batterie (Drums), Guitare (Guitar), and Basse (Bass). The Couplet section starts in 7/8 time and ends in 4/4. The Refrain section starts in 4/4 time. The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals, along with performance instructions like 'x' for mutes and '3' for triplets.

Fig. 8 –Riffs de couplet et de refrain de « Them Bones » (Alice in Chains, 1993)⁶³.

L'utilisation d'une rythmique plutôt syncopée par rapport à une rythmique plus stricte, comme c'est le cas dans les refrains et l'introduction de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991) fait également parti des éléments qui accentuent cette différence entre ce que nous entendons par « passages calmes » et « passages intenses ».

⁶³ On fera remarquer au lecteur l'accordage extrêmement grave des cordes de guitare et de basse qui permet de jouer de telles notes.

The image displays two musical staves for the song "Smell Like Teen Spirit" by Nirvana. The top section is labeled "Couplet" and the bottom section is labeled "Refrain". Each section includes staves for Batterie (Drums), Guitare (Guitar), and Basse (Bass). The Couplet section shows a driving drum pattern, a simple guitar riff, and a bass line with a syncopated rhythm. The Refrain section features a more complex drum pattern with syncopation, a guitar riff with a syncopated rhythm, and a bass line with a syncopated rhythm. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

Fig. 9 –Riffs de couplet et de refrain de « Smell Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).

« Even Flow » (Pearl Jam, 1991) voit un procédé de mise en tension des couplets et de détente du refrain par l'utilisation de rythmiques syncopées en contraste avec des rythmiques plus simples. Dans un sens inverse, cependant, de celui de « Smells Like Teen Spirit » qui voyait l'utilisation de syncopes pour appuyer des passages intenses, la syncope est ici utilisée pour créer de la tension avant une « résolution » sur les refrains. Le couplet est basé sur un riff très saccadé qui maintient l'harmonie dans un balancement incertain entre A et D5.

Voix

Freez - ing, Rests his head on a pil - low made of con -

Guitare (réduction)

3

- crete, a - gain — Oh —

Fig. 10 – Couplet (00:13 - 01:23, réduction) de « Even Flow » (Pearl Jam, 1991).

Le refrain de « Even flow » marque le contraste avec le couplet en abandonnant l'aspect saccadé du riff pour passer sur une progression d'accord appuyée essentiellement sur les temps forts :

Voix

E - ven flow, thoughts ar - rive like

Guitare (réduction)

D B♭sus2 B♭5

3

but - ter - flies oh ,

D C5

Fig. 11 – Refrain (00:59 - 01:09, réduction) de « Even Flow » (Pearl Jam, 1991).

III.1.3 Aspects technologiques.

Si nous abordons dès à présent la question de l'aspect technologique des chansons observées, c'est parce que cet aspect exprime plus concrètement les qualités sonores et en quoi ces qualités suivent une évolution analogue à celle des qualités mélodico-harmoniques. Olivier Julien rappelle à quel point les aspects technologiques, et surtout le traitement sonore, en termes d'effets par exemple, sont la « manifestation la plus apparente du conditionnement des musiques populaires par la technologie » et plus important : « L'association d'un certain effet à un certain instrument peut apparaître comme la condition *sine qua non* de l'appartenance à un genre » (Julien, 2008 : 161).

Les aspects technologiques qui entrent en action nous permettent d'établir une carte globale des sonorités du grunge, en caractérisant l'emploi de techniques et d'effets dans les enregistrements du grunge. D'abord, on constate, dans l'ensemble des œuvres étudiées, une absence quasi totale d'instruments électroniques. Seule l'introduction de l'album *Ten* (Pearl Jam, 1991) semble présenter un montage de sonorités issues de manipulations que l'on pourrait apparenter à de l'échantillonnage et l'utilisation d'une boîte à rythme. Le passage dure au total quarante secondes au début de la chanson «*Once*» (Pearl Jam, 1991) et est suffisamment anecdotique pour nous permettre de le négliger dans un dégagement de caractéristiques stylistiques.

Puisque nous avons dégagé, de la précédente section, une spécificité du grunge dans sa mise en contraste exacerbée entre des passages calmes et des passages plus intenses, nous allons regarder comment ces contrastes se traduisent en paramètres sonores.

Dans un premier temps, observons l'évolution spectrale de la chanson « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991), obtenue grâce au logiciel *Sonic Visualiser*. Sur la fig.12, on retrouve en abscisse du graphique l'évolution temporelle de la chanson en secondes ; en ordonnée, on y mesure les fréquences en Hertz. L'intensification de la densité de couleur sur le graphique signifie une présence plus importante d'une harmonique. En bref, plus le graphique est noirci, plus les fréquences sont présentes dans le spectre. Plus que des mesures précises, c'est l'aspect général du spectre qui interpelle. L'évolution spectrale de « Smells Like Teen Spirit » nous montre bien les évolutions de dynamique, sur le plan de l'intensité de la chanson. On y observe surtout les nets contrastes entre les différentes parties de la chanson. Centrée sur le passage qui enchaîne (1) le couplet (2) le prérefrain et (3) le refrain, on peut tracer ce lien entre les évolutions de la stabilité modale et évolution de l'intensité de la chanson.

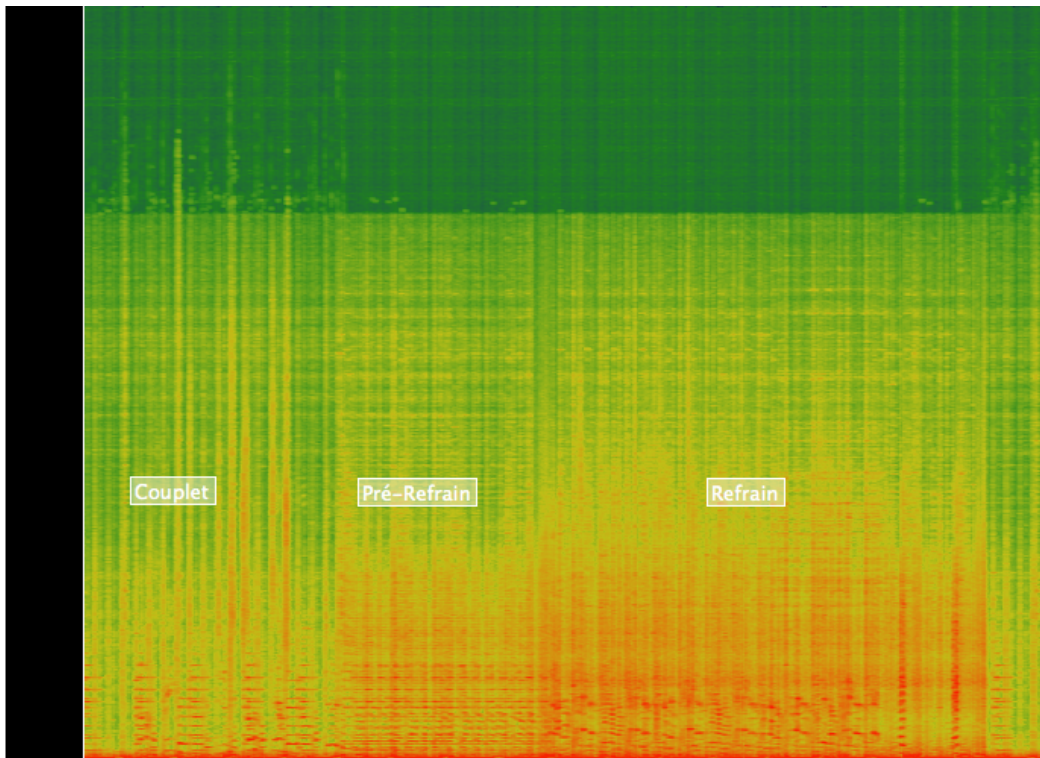


Fig. 12 – Relevé spectral de l'enchaînement couplet/prérefrain/refrain de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).

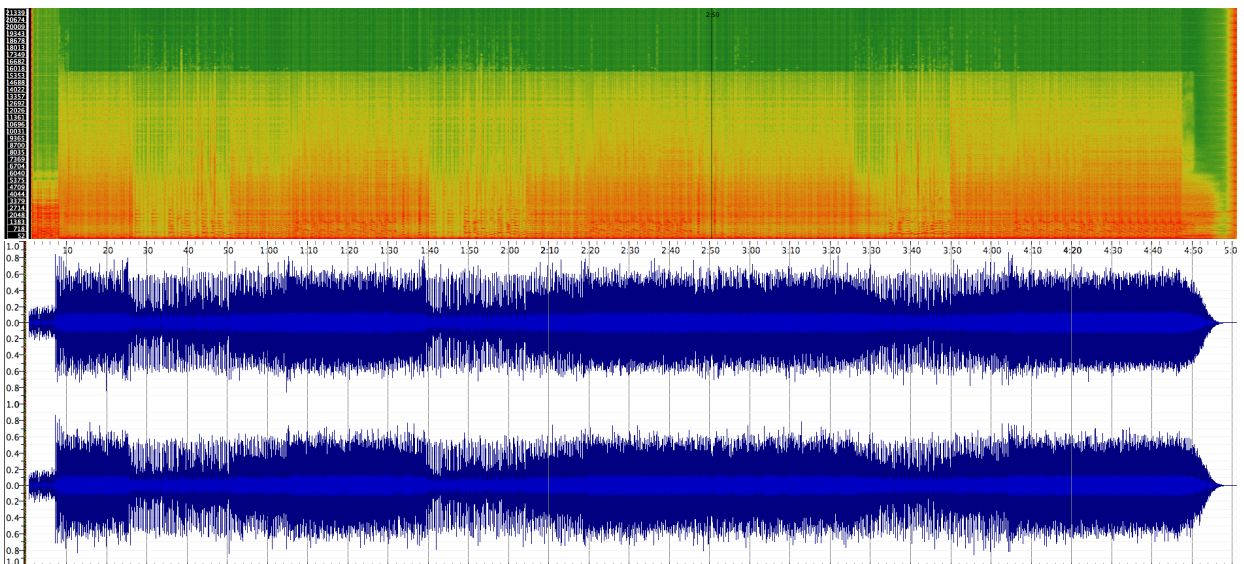


Fig. 14 – Relevé spectrale et Onde sonore de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991).

Ce qui est important ici donc, c'est la densification spectrale de la chanson sur certains passages. L'enrichissement du spectre que l'on observe par la coloration plus intense du spectre à la figure, correspond à ces évolutions de dynamique.

Dans « Would? » (Alice in Chains, 1993), tout comme dans « Smells Like Teen Spirit », nous avons observé cette instabilité dans l'identification d'une coloration mineure ou majeure. Mais surtout on observe à nouveau dans « Would? », tout comme dans « Smells Like Teen Spirit », une corrélation nette entre les contrastes (1) instabilité modale/mode clairement établie et (2) passages calmes/passages violents. C'est un idiome qui commence à nous apparaître comme inhérent au grunge : les passages les plus calmes des chansons, dans les deux cas dont nous venons de parler (« Smells Like Teen Spirit » et « Would ? ») sont marqués par l'instabilité et la tension, tension qui se résout dans les refrain, à la fois plus stables harmoniquement et plus violent. Le contraste est d'ailleurs très net entre ces deux passages, pour les deux chansons.

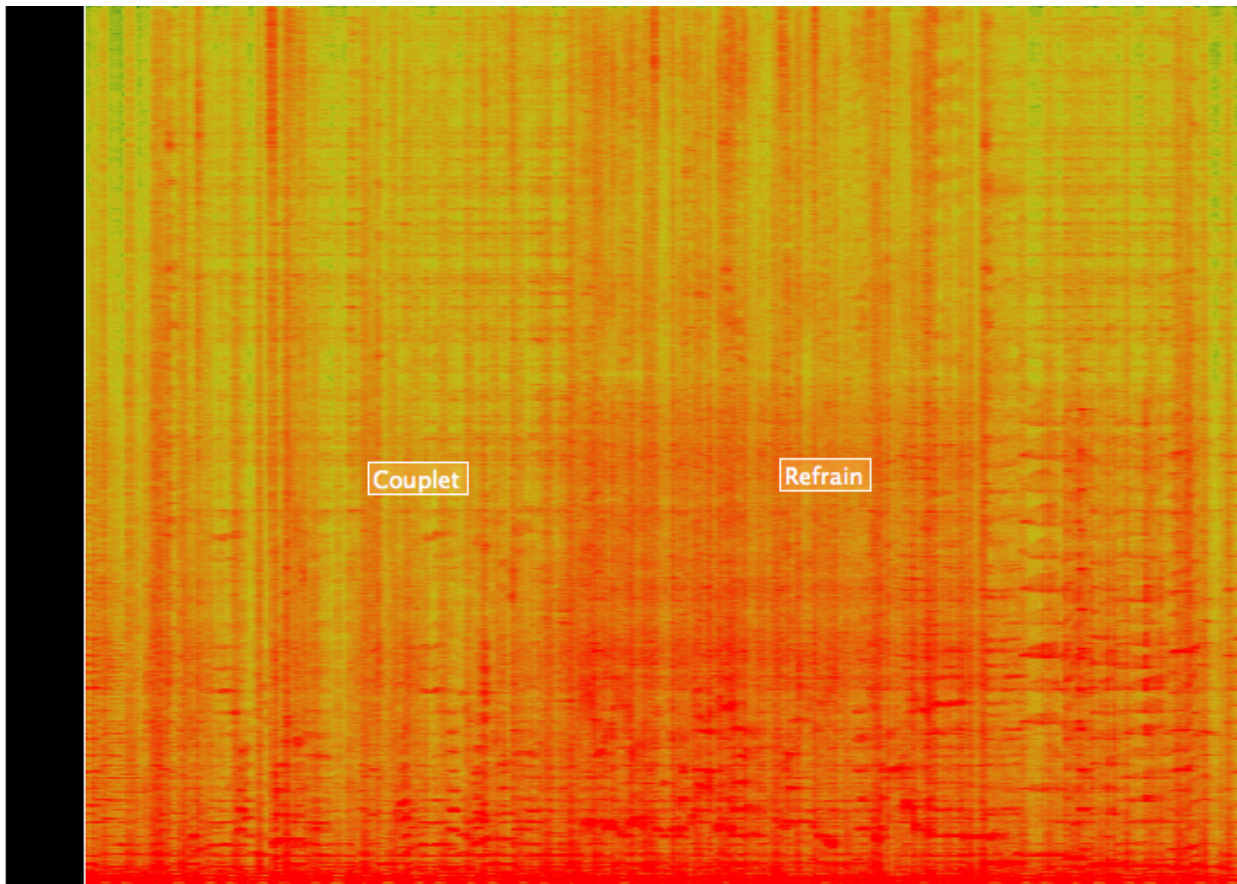


Fig. 15 – Relevé spectral de l'enchaînement couplet/Refrain de « Would? » (Alice In Chains, 1993).

Les graphiques ci-dessus nous ont permis de visualiser en quoi se traduisait concrètement l'évolution dynamique en termes de contrastes entre passages « calmes » et passages « violents » au sein d'une chanson. La densification du spectre sonore pour créer de l'intensité se traduit en terme de jeu des musiciens par deux principaux procédés : (1) la frappe des cymbales dites *Crash* par le batteur pour marquer les temps et (2) l'emploi de la distorsion comme effet appliqué aux guitares.

La chanson *Smells Like Teen Spirit* est caractérisée par l'utilisation de cette distorsion comme élément de l'évolution du discours musical. Il est clair qu'ici le mot « effet » n'est pas à entendre au sens « d'artifice », mais bien comme un élément constitutif du timbre. L'effet de distorsion est ainsi à considérer comme un mode de jeu, analogiquement à la manière dont un violoniste jouerait *arco* puis *pizzicato*, la guitare passe d'un mode *Clean* (sans effet sinon l'amplification et une légère réverbération qui sont plutôt dues aux paramètres acoustiques de la pièce d'enregistrement et à un traitement en studio) à un mode *Distorsion*. Dans les différents relevés spectraux présentés ici, la présence de distorsion se remarque par la coloration rouge plus présente dans les fréquences supérieures aux fondamentales, la distorsion crée une densification importante du spectre et augmente le volume ressenti par l'auditeur.

De manière assez générale, la dynamique des chansons se module autour de deux éléments à disposition des musiciens : (1) l'emploi de la distorsion sur la ou les guitares et (2) le renforcement du spectre de la batterie par l'emploi de différentes cymbales et une frappe plus intense sur la caisse claire. L'utilisation de la cymbale *crash* pour marquer chaque temps enrichi considérablement le spectre et le volume sonore, il s'agit de la cymbale la plus usitée lors des passages les plus intenses dans les chansons. Ces deux procédés ont une conséquence à la fois sur l'enrichissement du timbre et sur le volume ressenti par l'auditeur. Ces évolutions de dynamique sont donc essentiellement des changements marqués de timbre (ou plutôt d'évolution de celui-ci). Or les brusques changements de timbre sont significatifs, en matière de sens donné à la musique, à la fois par le compositeur-interprète et l'auditeur, notamment dans l'expression d'intenses émotions. Dans un article de Luc Charles-Dominique, ce dernier explique par exemple que dans la

musique, l'expression de la souffrance est symbolisée justement par les brusques changements de timbres (Charles-Dominique, 2011 : 83-85).

III.1.4 Arrangements et interprétations.

On vient de le voir, l'évolution dynamique par la mise en valeur des contrastes « passages calmes »/ « passages intenses » liés assez strictement aux contrastes de « stabilité » / « instabilité » (rythmique et mélodico-harmonique) semble être une des caractéristiques les plus idiomatiques du style grunge. L'observation des arrangements et de certains paramètres d'interprétation des chansons grunge de notre corpus dégage d'autres spécificités stylistiques.

a) Sections rythmiques :

Dans toutes les chansons observées, on observe une tendance nette de la guitare à intégrer pleinement la section rythmique des chansons. Le couple habituel guitare basse et batterie est en effet doublé quasi systématiquement par une, voir plusieurs guitares. Cela est particulièrement net dans les passages en « riffs » où la basse suit à l'octave inférieure la mélodie de guitare.

En termes d'arrangements, la section rythmique des chansons de grunge que nous avons observé participe activement à la dynamique contrastée entre « couplets calmes » et « refrains intenses », de par le ralliement strict de la guitare à la section rythmique : les passages les plus intenses sont ceux où la guitare suit la basse, qui elle-même est strictement liée rythmiquement à la batterie. On le voit particulièrement dans l'évolution de la section rythmique de « Would ? » (Alice in Chains,

1993) : la section rythmique y est incarnée par la basse et la batterie pendant les couplets, la guitare électrique jouant un arpège sur ces passages, tandis que le refrain voit l'ensemble des instruments rejoindre la section rythmique et renforcer les appuis sur les changements d'accords. Même constat dans l'évolution de « Smells Like Teen Spirit » (Nirvana, 1991) : Le couplet est instrumentalement tenu principalement par la basse et la batterie, le refrain voit l'implication totale de la guitare dans la section rythmique. « Black Hole Sun » (Soundgarden, 1994) propose un arrangement plus subtil, à l'image de son évolution harmonique, en respectant fondamentalement cette dichotomie « couplet au couple basse-batterie dissociée des lignes de guitare » / « refrain avec ralliement de la guitare à la section rythmique » en ajoutant un renforcement mélodique de la guitare à la section rythmique des refrains (par l'adjonction d'arpèges joués en distorsion, alors que joués précédemment sans distorsion). On voit avec « Black Hole Sun », et la constatation vaut pour les autres chansons observées que l'entrée en action de l'effet de distorsion constitue un des aspects fondamentaux de l'évolution dynamique des chansons.

b) Autres sections

Les « autres sections » sont celles qui n'appartiennent pas exclusivement à la section rythmique et ne sont pas strictement solistes. Il s'agit en majeure partie de contre-chants, qui enrichissent, de manière moins dense qu'avec l'ajout de distorsion, le spectre harmonique de la chanson. On constate surtout que la mise en valeur (et parfois même la présence) de ces contre-chants instrumentaux est liée à des contraintes de personnel (exception subtile de Alice in Chains sur laquelle nous reviendrons plus bas). Instrumentalement, Nirvana est un trio : batterie, guitare et

basse : on constate ainsi que la guitare alterne entre une appartenance à la section rythmique (en riff, en suivant la ligne de la basse à l'octave) et une appartenance à une section mélodique en contre-chant. On remarque aussi que la présence d'une guitare en contre-chant correspond le cas échéant aux passages les plus calmes des chansons. Ici, le cas des couplets de « Smells Like Teen Spirit » fait figure d'exemple.

Soundgarden et Pearl Jam se permettent de dissocier les lignes de guitares ; les deux formations ont chacune deux guitaristes dans leurs rangs. On observe donc que, en particulier dans les refrains, l'une des guitares assure le renfort de la section rythmique (afin d'appuyer l'évolution dynamique tel qu'observé précédemment), tandis qu'une autre peut s'échapper de cette section rythmique pour enrichir le spectre sonore de la chanson. Le cas des enregistrements écoutés de Alice In Chains est particulièrement intéressant puisque tout en n'ayant qu'un seul guitariste dans ses rangs, le groupe se permet de monter plusieurs lignes de guitares afin de ne pas rompre la continuité de la section rythmique. En d'autres termes : lorsque la ligne de guitare doit s'échapper de la section strictement rythmique, une deuxième ligne de guitare est ajoutée sur les enregistrements. Le groupe « triche » en quelque sorte sur ses arrangements en studio, au contraire de Soundgarden et Pearl Jam qui peuvent être plus « véridiques ».

c) Voix

Étant, et nous en sommes cette fois définitivement convaincus, un style à chanson, le grunge accorde bien évidemment une place primordiale à la voix d'un chanteur. Comme nous l'avons vu à la section III.1.2, les mélodies vocales sont principalement à la source de l'agencement de

stabilité mélodico-harmonique des chansons grunge. Les mélodies vocales du grunge et leur propension à perturber la stabilité modale des chansons ne se résument pas à un simple usage de la *Blue Note*, soit l'abaissement de quelques notes de la gamme dans laquelle la chanson semble s'imposer. Ces perturbations, comme nous l'avons vu, sont de véritables appuis et appels à contredire le mode joué.

d) Instruments solistes.

À propos des instruments solistes en musique populaire, Olivier Julien écrit ceci :

La place occupée par l'instrument soliste au sein de l'arrangement peut fournir de précieuses indications sur le genre auquel la chanson étudiée appartient (Julien, 2008 :157).

Il est difficile de ne pas aller en son sens, en ce qui concerne par exemple la place qu'accordent des genres comme le rock progressif à des moments instrumentaux où les solistes peuvent s'exprimer sur de longs passages consacrés. Le grunge accorde une place très fonctionnelle aux instruments solistes, en fait, à un seul instrument soliste notable : la guitare électrique. Les soli de guitare n'interviennent quasiment qu'en lieu et place d'un couplet ou d'un refrain dans les chansons grunge, ils ne sont présentés (sans remettre en cause la valeur esthétique et technique de certaines flamboyances guitaristiques que l'on peut retrouver notamment chez Pearl Jam et Alice In Chains) que pour rompre la monotonie de l'enchaînement des couplets et refrains dans la chanson comme c'est le cas des soli de « Would ? » (Alice in Chains, 1993) et « Even Flow » (Pearl Jam, 1991). Typiquement : un solo de guitare dans le grunge va prendre la place du chant sur un couplet, s'étendre parfois au refrain. Ainsi, le solo de guitare dans la chanson « Smells Like

Teen Spirit » (Nirvana, 1991) reprend note à note la mélodie vocale du couplet et du prérefrain de la chanson, le tout joué sur la rythmique propre au refrain. Au contraire d'autres styles valorisant la place des guitaristes solistes tel que le hard rock, et le rock progressif par exemple, mais dans la droite lignée du punk, il n'y a, en fait, pas de passage harmonico-rythmique conçu strictement pour accueillir les soli de guitares. On peut se permettre d'avancer que, dans le processus de composition – et d'enregistrement – des chansons grunge, le solo de guitare est un élément élaboré dans un temps autre et postérieur à l'écriture du reste de la chanson. Cela conforte d'une certaine manière l'idée, mise en avant notamment par Robert Walser, selon laquelle le grunge n'est pas un style valorisant particulièrement la virtuosité technique de ses interprètes (Walser, 2003 : en ligne). Et par virtuosité technique, dans le cadre du rock, on entend bien sur la virtuosité du jeu guitaristiques : la chanson grunge n'est pas faite pour servir d'écrin à la technique d'un guitariste, c'est avant tout une chanson.

III.2 Enregistrement, ontologie et authenticité.

En tant que style de musique populaire, le grunge doit une grande partie de son style à la manière dont les chansons sont enregistrées. Nous devons donc entamer une réflexion sur le processus d'enregistrement, ainsi que sur les enjeux propres à l'adaptation de la musique et à sa création en situation d'enregistrement. La section suivante sera donc entièrement consacrée à ces questions avant d'en proposer des réflexions propres au grunge.

III.2.1 Nature de l'œuvre rock et ontologie de l'enregistrement

Pour Deena Weinstein, l'avènement du grunge est lié à un retour de la valeur d'authenticité dans la culture de la jeunesse (Weinstein, 2000 : 279-280). Mais de quoi relève cette authenticité ? Et qu'englobe et qu'implique concrètement ce terme ? Plus spécifiquement, et c'est la question que nous posons : comment cette authenticité s'exprime-t-elle au travers des enregistrements ? La discussion doit d'abord faire un détour par quelques considérations ontologiques sur la nature des enregistrements rock en général.

Christophe Pirenne établit que la nature des œuvres musicales du rock est définie par l'enregistrement (Pirenne, 2011 : 13). Le rock emprunte en effet ce que Pirenne qualifie de « troisième voie », à la différence d'une première voie qui est celle de l'œuvre sur partition (comme la musique classique) et d'une seconde voie qui est celle relevant strictement de la performance en direct (le cas du Jazz).

Une œuvre de rock, c'est d'abord une œuvre enregistrée, qui peut certes être interprétée en public, mais qui n'existe en tant que telle qu'après un travail de montage, de mixage et de production. (Pirenne, 2011 : 13).

Qu'est-ce qu'un enregistrement, ontologiquement parlant ? Quels sont les rôles et les fonctions d'un enregistrement musical et qu'est-ce qu'un « enregistrement véridique » ? Deux articles, l'un de Roger Pouivet (Pouivet, 2014) et l'autre de Alessandro Arbo (Arbo, 2014) traitent de ces questions de manière comparable avec toutefois des nuances de termes et de considérations qui

nous paraissent utiles à l'articulation de notre propos sur une ontologie de l'enregistrement rock. Pouivet établit d'abord la constatation générale qu'un « enregistrement musical contient et permet de restituer une séquence sonore musicale ». (Pouivet, 2014 : 159.) Il établit alors trois modèles ontologiques applicables à l'enregistrement, répartis en deux sortes d'enregistrement.

Le premier modèle proposé par Pouivet est le « modèle de l'émanation ». Dans ce modèle, l'enregistrement d'une œuvre musicale n'est qu'une émanation d'une exécution de l'œuvre musicale, qui elle-même n'est qu'une émanation de l'œuvre elle-même. Ce modèle implique une relation descendante, qui implique un « déficit » ontologique selon qu'on descend de la partition de l'œuvre à son enregistrement (en passant par son exécution). Dans un autre temps, le modèle implique une relation ascendante pour l'auditeur de l'œuvre enregistrée, qui accède à l'œuvre elle-même par son exécution par l'enregistrement de celle-ci. Ce modèle de l'émanation s'applique selon Pouivet à une première sorte d'enregistrement qu'il qualifie par sa fonction première d'accès à l'œuvre musicale. Ce modèle s'applique donc dans le cas de l'enregistrement supposément transparent de la performance d'une œuvre, l'exemple paradigmatique est celui de la captation d'une interprétation de pièce de musique savante occidentale en concert, sans montage ni coupures.

Le second modèle proposé par Pouivet s'applique également à la sorte d'enregistrement dont la fonction première est un accès à une œuvre musicale. Il s'agit du modèle dit « Type et occurrence ». Dans ce modèle, l'enregistrement est une occurrence d'une œuvre type. Le déficit ontologique de l'enregistrement qu'impliquait le premier modèle est ici supprimé dans le sens que l'œuvre musicale enregistrée n'est pas la trace ni la documentation forcément non exhaustive de

l'exécution d'une œuvre (qui en était déjà une approximation), mais bien une version valide de cette œuvre. Dans ce modèle se retrouvent les interprétations d'œuvres enregistrées en studio, ou plutôt les œuvres reconstituées en studio grâce au montage, au mixage et aux enregistrements multiples. L'enregistrement dans ce modèle donne au musicien la possibilité d'apporter à la pièce ce qu'il veut qu'on y entende et non plus ce qu'on y entend quand la pièce est jouée en situation de concert. Ici, le cas paradigmatique est celui du travail en studio de Glenn Gould. Mais encore une fois, ce modèle considère qu'en amont (ou en tout cas simultanément) de l'œuvre enregistrée, existe une œuvre type (une partition par exemple). L'œuvre existe comme enregistrement, mais pas seulement.

Enfin, le troisième modèle ontologique proposé par Pouivet est celui de la constitution. Notre intuition est qu'il s'agit du modèle qui nous intéresse dans notre propos sur les œuvres de rock. Il s'agit du modèle qui correspond aux œuvres qui naissent par l'enregistrement, et n'existent fondamentalement que par l'enregistrement. L'œuvre enregistrée est l'œuvre musicale elle-même. À propos du rock, Pouivet fait lui-même la remarque, correspondant en partie à la déclaration de Christophe Pirene vue plus haut :

Les œuvres musicales rock sont constituées par des enregistrements. La spécificité du rock n'est dès lors pas musicologique, mais ontologique. [...] Le rock a systématisé et amplifié l'usage constitutif des enregistrements pour faire des œuvres musicales. (Pouivet, 2014 : 169-170.)

Les modèles dits de « l'émanation » et du « type et occurrence » correspondent donc à la fonction qu'a l'enregistrement de nous faire accéder à une œuvre. Il s'agit fondamentalement de l'écriture (ou l'encodage) sur un média technique d'une œuvre nous permettant ensuite d'y accéder. Le

modèle de la constitution considère quant à lui l'enregistrement comme l'œuvre musicale elle-même, ce n'est pas sa reconstitution ou l'instanciation de la performance d'une œuvre. L'œuvre existe seulement à partir de son existence sur support de musique enregistrée. Ces trois modèles ontologiques posés par Pouivet, dont le modèle de la constitution semble être le plus correspondant au cas plus précis de la musique rock, nous amènent à nous poser la question de la valeur d'une sorte ou l'autre d'enregistrement (accès à l'œuvre, reconstituée ou captée de manière transparente et œuvre construite par l'enregistrement). Plus que la valeur, c'est la question de la véridicité de l'enregistrement qui se pose : quel modèle ontologique garantit la plus grande véridicité quand à l'œuvre ? C'est à cette question que tente de répondre Alessandro Arbo (Arbo, 2014 : 173-192) en délimitant lui aussi différentes sortes d'enregistrements, comparables à celles proposées de Pouivet.

III.2.2 Véridicité de l'enregistrement.

Arbo délimite d'abord ce qui relève du «témoignage» et ce qui relève du «phonomontage» (Arbo, 2014 : 174). La terminologie diffère, mais on comprend que les deux concepts correspondent en partie aux délimitations proposées par Pouivet. Le témoignage relève du type d'enregistrement qui permet un accès à l'œuvre, tout en étant fondamentalement l'émanation d'une de ses exécutions. Le phonomontage relève à la fois du modèle d'occurrence d'une œuvre type et de la construction d'une œuvre par l'enregistrement.

La question de la « véridicité de l'enregistrement » se pose pour Arbo au travers de trois critères : (1) la conformité à une image sonore ; (2) la conformité à un acte performatif et (3) la conformité aux intentions des musiciens, compositeurs et créateurs. Ces trois critères ne sont ni exclusifs ni propres à une sorte d'enregistrement, mais la valeur que l'on y accorde dépend principalement de la culture musicale dans laquelle s'inscrit l'œuvre qui est enregistrée et que Arbo délimite en trois types. Ces types sont d'ailleurs assez comparables aux trois « voies » décrites par Pirenne (partition, performance et enregistrement) : (1) la culture musicale orale qui implique une transmission de l'œuvre (ou de l'improvisation) par l'exemple ;(2) la culture musicale écrite qui implique la transmission de l'œuvre par sa notation et enfin ; (3) la culture musicale phonographique qui implique la transmission d'une œuvre par son enregistrement. Ainsi, selon que l'œuvre se situe fondamentalement dans l'une ou l'autre de ces cultures musicales, à l'un ou l'autre des critères de véridicité sera accordée une valeur plus ou moins importante. Par exemple, si on se place dans le cas d'une œuvre relevant d'une culture musicale orale, le critère de conformité à l'acte performatif dans son enregistrement sera privilégié. Un morceau de musique électronique ne pourra pas voir sa véridicité jugée sur le critère de la conformité à un acte performatif (qui n'existe généralement pas dans ce cas) ni sur la conformité de l'image sonore puisqu'avant d'être enregistrée, cette image sonore n'existait tout simplement pas. Le critère de conformité aux intentions des musiciens (et/ou des compositeurs) peut s'appliquer bien sûr aux enregistrements d'œuvres appartenant aux trois types de cultures musicales, mais il semble que ce soit dans la culture phonographique que ce critère soit le plus fondamental.

Christophe Pirenne et Roger Pouivet s'accordent à dire que le rock est fondamentalement une musique d'œuvre enregistrée (Pirenne, 2011 : 12 et Pouivet, 2014 : 159). Dans les termes de

Pouivet cela signifie que les œuvres rock sont des constructions enregistrées et ne sont donc pas les occurrences ni les émanations de performances. Nous adhérons à ce premier constat : les œuvres musicales rock sont des constructions enregistrées. Un disque ou un morceau de rock, pour utiliser cette fois la terminologie d'Arbo, sont des « œuvres-enregistrement ». En ce sens, la valeur d'appréciation de cet enregistrement devrait se situer fondamentalement vers le critère de véridicité accordant une place à la conformité aux intentions des musiciens/compositeurs.

Pourtant, bien que l'œuvre musicale enregistrée rock ne soit pas fondamentalement l'émanation de la performance d'une œuvre ni l'occurrence d'une œuvre type, les critères de conformité à l'acte performatif et même dans certains cas de conformité à une image sonore semblent avoir une place considérable. Et nous pensons que les spécificités de certains styles et genres de rock se situent dans la place qu'occupent ces critères, à la fois dans la création des œuvres et dans leur appréhension.

Par exemple, que dire des courants du rock qui valorisent les prises de son en direct ? Le disque d'un groupe qui décide d'enregistrer un album sans se servir des possibilités de montage et de multiplication de prises successives (en jouant en simultané dans le studio par exemple) met en valeur l'acte performatif. Mais est-ce la performance d'une œuvre ou la création d'une œuvre par la performance ? Il semble aussi que le rock cherche à fausser l'appréciation des critères de véridicité de l'enregistrement, c'est l'enjeu selon nous, de la production. Par exemple, bien qu'étant dans certains cas l'œuvre issue d'un important travail de mixage, montage, réenregistrements successifs, travail visant à mettre en valeur donc les intentions précises des créateurs, le travail de production cherche parfois à mettre en valeur la performance et dans

certains cas l'image sonore (comme si un disque était une captation d'un concert du groupe, un choix artistique assez courant dans le rock).

III.2.3. Véridicité des enregistrements chez Nirvana.

Les productions sonores successives dans la discographie de Nirvana nous apparaissent comme un paradigme particulièrement parlant afin d'appliquer nos précédentes discussions sur les questions de véridicité de l'enregistrement dans le cas du grunge.

Le premier album, *Bleach* (Nirvana, 1989), témoigne des contraintes liées au faible budget alloué à sa production et pour une distribution et une diffusion prévue par un label au rayonnement localement restreint. Enregistré et mixé par Jack Endino, au studio Reciprocal Recording de Seattle à la fin de l'année 1988, *Bleach* possède les caractéristiques soniques de la plupart des productions du label Sub Pop Records. À savoir un mixage sommaire des différents instruments, une sonorité brute et quasiment aucun effet autre que d'importantes distorsions. Privilégiant les enregistrements des parties instrumentales en simultané (tout le groupe est enregistré en même temps), Jack Endino refuse également toute intervention des possibilités offertes par les stations de travail numériques qui fleurissent alors dans la plupart des studios. Pas de montages fins possibles donc, les chansons sont enregistrées telles quelles. *Bleach* apparaît comme un disque répondant à l'un des critères de véridicité tels que définis par Arbo : la conformité à un acte performatif. Celle-ci est apparente et est même mise en valeur dans la démarche même de Endino d'enregistrer le maximum de chansons en conditions de direct. Le critère de conformité à une image sonore peut-il être ici considéré comme rempli ? Au vu du temps très court d'enregistrement de l'ensemble de

l'album (6 jours, répartis entre Décembre 1988 et Janvier 1989) et absence de techniques d'enregistrement numérique permettant des montages, coupes et manipulations complexes, on peut affirmer que, jusqu'à un certain point, les chansons présentes sur *Bleach* existaient sous cette forme et cette sonorité avant l'entrée en studio de Nirvana. L'enregistrement apparaît alors comme relativement transparent, et la conformité à l'image sonore que dessinait Nirvana à cette période est alors à considérer comme respectée.

Certains disques de rock, qui sont fondamentalement des enregistrements construits, des phonomontages, visent à nous faire croire qu'il s'agit de témoignages, de documents transparents de performances (selon la terminologie d'Arbo). Des constructions qui se font passer pour des émanations de performance ou des occurrences d'une œuvre type (qui serait peut-être le morceau tel que joué en concert, on touche ici à la terminologie de Pouivet). Ce n'est pas le cas de *Bleach*, ni des autres productions de Endino pour Sub Pop Records d'ailleurs. *Bleach* est plus un témoignage, une instanciation de l'image sonore de Nirvana à la fin des années 1980, qu'une construction. Bien évidemment, on constate que ceci provient du fait que les techniques disponibles, ou plutôt, à la portée financière des musiciens de Nirvana, ont forcé cet enregistrement à n'être qu'un témoignage. On peut alors se demander si le dernier critère de véridicité de Arbo entre en ligne de compte. En reformulant : *Bleach*, en étant certes un disque témoignant d'une image sonore valide du groupe Nirvana et conforme à l'acte performatif du groupe, est-il un album conforme aux intentions de ses créateurs ?

Nevermind fait accéder la musique du groupe dans une autre dimension sonore, celle des productions à gros budgets, avec toutes les possibilités techniques que cela implique. Butch Vig, ingénieur du son sur le disque, va inciter les membres du groupe à pratiquer de nombreux *overdubs*⁶⁴ (Vig, 2011). La technique, que l'on dit inventé par Les Paul (Milner, 2009 : 175) et magnifiée par son utilisation extrême par Phil Spector (Milner, 2009 : 172), permet de densifier le son, de donner une importante ampleur sonore au mixage et de nettoyer les pistes des moindres erreurs. Une densification du son qui s'accompagne donc d'une certaine déshumanisation de la musique : de nombreuses prises et ajout de guitares par exemple qui vont rendre « humainement injouables » la chanson enregistrée (à moins de convier en concert autant de guitaristes que de prises sur la piste en studio). L'*overdub* est la manifestation la plus évidente de l'enregistrement comme construction, et non comme témoignage. Butch Vig va utiliser la technique pour, notamment, faire doubler la voix de Kurt Cobain sur la plupart des refrains de l'album, apportant à ces derniers beaucoup plus d'intensité. Butch Vig explique que, pour sa part, la production de l'album *Nevermind* avait pour but d'être une « reconstruction » des sonorités du groupe (Vig, 2011).

Nevermind est donc, tout à fait objectivement, un simulacre du son de Nirvana, un simulacre réussi, mais une construction de studio. Mais surtout, nonobstant le fait que Kurt Cobain n'aura de cesse de renier le son de l'album a posteriori de son enregistrement (Mazzoleni, 2006 : 137 et Milner, 2009 : 197), le fait est que, à la lumière de tous les moyens mis à leur disposition et à celle

⁶⁴ Que l'on explicite en utilisant le faux-ami anglais *Re-recording*, soit des enregistrements successifs de prises, parfois du même instrument afin de les mélanger dans un second en temps au mixage.

des producteurs et ingénieurs du son Butch Vig et Andy Wallace : *Nevermind* est conforme aux intentions de ses créateurs, relativement selon nous, comparés à la production de *Bleach*, car chaque élément y a été pensé, consciencieusement mis en scène et travaillé.

L'enregistrement d'*In Utero* en 1993, fait figure pour le groupe d'un total renversement (du moins à l'origine) en terme de production sonore. C'est pour son travail sur l'album *Doolittle* des Pixies qui a vraisemblablement convaincu Cobain à l'époque d'engager le producteur Steve Albini. Albini est d'ailleurs connu pour son rejet du titre de producteur, lui préférant le terme plus transparent d'ingénieur du son. Les sessions d'*In Utero* sont caractérisées par de nombreuses prises en direct de l'ensemble du groupe, le mixage original de Steve Albini semble respecter ses principes d'un minimum d'interventions a posteriori de la phase d'enregistrement. Peu d'effets, d'*overdubs* ni de montages camouflant les erreurs de jeu des musiciens. L'emphase est d'ailleurs mise sur ces accidents. Malheureusement pour Albini, le groupe, à la suite d'une première écoute de la première version de l'album par les responsables de Geffen Records, décidera de revoir le mixage du disque vers un résultat moins brut. Le résultat de *In Utero* est une mise en valeur de nombreuses « erreurs volontaires » (par exemple, les fins de phrases fausses de Cobain à la fin des couplets de « Serve The Servant » ou la tentative de solo raté en introduction de « Milk it ») ou d'autres éléments normalement bannis des productions professionnelles telles que les coups de baguette de batterie pour donner le tempo en début de chanson, mais qu'on retrouvait sur la plupart des enregistrements de punk hardcore à petits budgets. Pourtant, la qualité de son du disque est comparable à celle de *Nevermind*, le son de la batterie y est quasiment similaire, les traitements sonores appliqués aux guitares (de nombreuses compressions) font sonner le disque de manière aussi forte que son prédécesseur. *In Utero* se présente donc comme ce disque qui cherche

à fausser l'appréciation des critères de véridicité de son enregistrement, tel qu'évoqué plus haut. L'enjeu de la production a été de mettre en valeur l'acte performatif, en nous faisant croire que l'image sonore du groupe est véridique. Il n'empêche que la démarche de Nirvana, à l'origine, de choisir Albini pour produire son troisième album apparaît comme une véritable volonté de revenir à des sonorités et des approches plus basiques pour contrebalancer la construction jugée trop fine de *Nervermind*. Albini est en effet connu pour ses positions sur le sujet :

Une grande partie de mon travail d'ingénieur du son a été d'essayer de faire coïncider l'expérience de l'écoute d'un disque avec le souvenir sensoriel que j'en avais au moment où ça se passait. C'est une esthétique qui servait de repoussoir à un monde dans lequel les disques que rock étaient de plus en plus « fabriqués » plutôt qu'enregistrés, péniblement assemblés à grands coûts sur de longues périodes de temps, avec des timbales fantômes partout. (Albini, dans Milner, 2009 : 195.)

III.2.4. Le « son » grunge et la question de l'authenticité

Dans un article consacré à la personnalité vocale de Michael Jackson, Isabelle Stegner-Petitjean avance qu'une quête d'authenticité dans l'œuvre du chanteur s'est traduite par une attention particulière à la « conservation et la restitution des particularismes et aspérités » (Stegner-Petitjean, 2011 : 233) de sa voix à l'enregistrement (grâce au travail du producteur Bruce Swedien). L'authenticité dans la musique enregistrée consisterait donc si l'on s'en tient à cette assertion, à une reproduction fidèle d'un maximum de paramètres inhérents à la performance. Ce questionnement a amené à une voie dans laquelle la quasi-totalité des intervenants dans la pratique de l'enregistrement sonore (des fabricants de matériel d'enregistrement et de restitution, aux producteurs, à l'industrie du disque et jusqu'aux consommateurs de musique eux-mêmes) se sont engagée : celle de la « haute-fidélité », ou « hi-fi » (Milner, 2009 : 157) la recherche du « hi-fi »

consiste à tenter d'atteindre la reproduction sonore supposée parfaite. Elle s'est traduite par l'évolution des technologies d'enregistrement et de reproduction qui se sont évertuées à agrandir leurs possibilités de capter et de reproduire l'image sonore de la manière la plus fidèle et complète possible. Le grunge et ses acteurs, apparaissent comme d'ardents défenseurs du vinyle et de l'enregistrement analogique. Les indices de cet état d'esprit sont nombreux, et sans viser l'exhaustivité, on peut citer les déclarations de Eddie Vedder, chanteur de Pearl Jam vis-à-vis de sa haine pour le format CD (Vedder dans Crowe, 2012), les mêmes Pearl Jam chantant leur amour de l'écoute de la musique par le disque vinyle sur « Spin The Black Circle » (*Vitalogy*, 1993). Suivi par les acteurs du grunge, le parrain du genre, Neil Young est quant à lui un militant anti-numérique tout à fait reconnu (Young, 1992 : 23-24).

À la question de la perfection de la reproduction d'une image sonore, l'analogique et l'audio numérique proposent deux réponses, relativement imparfaites. Du côté de l'analogique, l'onde sonore est fidèlement reproduite sur support puis retransformée en onde sonore de manière analogue (la transmission mécanique de la forme d'onde gravée sur le disque à un diamant par exemple). Le dispositif de lecture analogique reproduit effectivement la courbe sonore qui a été gravée, mais il est tributaire du support sur lequel le son a été enregistré. Et ce support, en particulier le disque vinyle, est perceptible par l'auditeur. Les limitations techniques de la gravure sur vinyle distordent significativement le son enregistré : c'est ce qui explique par exemple cette impression de « chaleur » à l'écoute d'un « 33 tours » : les fréquences les plus aigües y sont particulièrement atténuées. Le support, quel qu'il soit, et qui permet l'analogie, introduit forcément un certain niveau de distorsion dans le son que l'auditeur reçoit, de par la perturbation mécanique ou électrique qu'induit une transmission d'ondes depuis un support. Il faut comprendre

que l'audio numérique, à contrario de l'analogie, n'est qu'une transcription du son, une traduction des ondes sonores en un code. L'audio numérique s'affranchit du support en dissociant celui-ci du son enregistré. Le lecteur numérique ne lit que le code et ne voit pas le support. En somme, le fichier sonore numérique n'est qu'une partition, infiniment plus précise que tout ce que l'humain peut écrire à la main, mais une partition tout de même. Le lecteur audio numérique est un interprète incroyablement précis.

La question de la « haute-fidélité » ne semble donc qu'assez peu reposer sur la manière dont le son est enregistré et reproduit (en analogique ou en numérique) alors pourquoi cette transition et ces questionnements semblent particulièrement agencer le style du grunge ? Tentons de répondre à cette interrogation en abordant ce qui semble être l'antithèse de la « haute-fidélité », le « lo-fi ».

Le « lo-fi », qui par opposition avec le « hi-fi » signifie « low fidelity », soit « basse fidélité », est un terme parfois employé pour qualifier les enregistrements qui apparaissent comme peu produits, et réalisés avec peu de moyens. La mauvaise qualité de l'enregistrement est censée trahir volontairement le peu de moyens mis en œuvre dans l'enregistrement. Mais on peut aussi y voir la démarche idéologique de quête d'authenticité. Peu de moyens certes, mais un accent mis sur le fait de peu produire, de ne pas « tricher » sur la performance. Cela passe généralement par l'absence de doublure des prises instrumentales ou vocales, des prises de son dites « live » où tous les musiciens jouent en simultané et par une utilisation limitée des effets habituels du studio (compression dynamique, réverbérations, etc.).

Il convient de distinguer le « lo-fi » et ce que nous appellerions « l'esthétique lo-fi ». L'un est un état de fait, il est plus subit que désiré : mauvais enregistrements, mauvaises reproductions. L'autre est une mise en valeur de la rudesse des sons enregistrée, une mise en scène qui amène à faire croire à une absence de production fine. De quoi relève le grunge ? Comme nous l'avons vu avec Nirvana, il semble correct de dire que le premier album *Bleach* est un disque relativement « lo-fi » : un petit budget entraînant une production limitée. Mais à partir de *Nevermind* et particulièrement sur *In Utero*, Nirvana relève plutôt de « l'esthétique lo-fi ». Pearl Jam, dès le premier album *Ten* relève également de cette esthétique de la mise en scène : le son est finement produit pour amener l'auditeur à s'intéresser aux guitares distordues, aux réverbérations « accidentelles » de la batterie. Soundgarden, Alice in Chains, mettent en valeur de la même manière la rudesse de leurs sons d'instruments : distorsions imprécises et voix qui tendent également à saturer. Toutefois, si ces groupes avaient eu l'envie de produire des disques propres, ils en avaient tout à fait les moyens. Le « lo-fi » du grunge est donc une mise en scène.

CHAPITRE IV. Conclusion.

En musique populaire, tous les genres et styles musicaux, en particulier ceux à forte popularité et dont on dit qu'ils marquent un « tournant », sont des réinterprétations et des transformations de styles et genres des générations antérieures à celles dans lesquelles ils prennent leur essor. Le grunge transforme le punk en l'adaptant aux sonorités du *heavy metal*. Tout comme le punk avait, à son époque adaptée et transformée le garage rock. Le punk et le grunge partagent d'ailleurs cette caractéristique de réaction à une forme de musique dominante, avant de devenir eux-mêmes relativement dominants. Allan F. Moore relève que tout style de musique populaire prend sa source dans une réaction face à un « courant dominant » (Moore, 2003 : 834). Mais contre qui ou quoi le grunge lève-t-il ses boucliers ?

Il apparaît d'abord tout à fait sensé de confirmer que le grunge se présente comme une musique aux caractères subversifs, aussi bien dans ses caractéristiques stylistiques que dans ses enjeux liés au genre. S'il ne présente rien de fondamentalement novateur dans la musique du début des années 90, le grunge se place véritablement en marge de la production rock qui le précède. Une question, bien sûr, anime encore notre réflexion : pourquoi le grunge obtient ce succès considérable au début de la décennie 1990 ? D'autres genres et styles se sont placés en contradiction consciente ou non de la production musicale grand public de leurs époques respectives, sans toutefois connaître cette popularité. Le grunge intervient précisément à une période particulièrement propice à la réévaluation de codes que la musique peut se permettre de porter.

Qu'existe-t-il au début des années 1990 qui permettrait à la jeunesse de cette époque de pratiquer leur distinction des générations qui la précède ? Le grunge propose en quelque sorte que la musique rock devienne un des axes de distinction. Dans une proportion considérable, l'adhésion à un style et un genre musical qui se placent en porte à faux des autres genres et styles populaires devient ce moyen de se révolter qui caractérise le passage de l'enfance à l'âge adulte. « Au bon endroit, au bon moment », le grunge embarque avec ses subversions strictement musicales, d'autres questionnements plus ou moins conscients liés aux changements des paradigmes de consommation et de production de la musique, incluant les premières réticences à la transition entre l'analogique et le numérique et les nouvelles formes de surmédiatisation des artistes incarnés entre autres par la mainmise de MTV sur la promotion des musiciens en Amérique du Nord.

Est-il possible objectivement de distinguer des traits stylistiques communs entre des formations aux influences aussi variées que Alice in Chains, Nirvana, Pearl Jam et Soundgarden ? Au niveau stylistique, le grunge se caractérise dans les principales chansons de ces groupes, par des subtilités en terme de divorce mélodico-harmonique ainsi qu'une propension à jouer de manière exacerbée sur les contrastes entre phases de tensions (par une tendance à rendre ambiguë l'appartenance tonale) et phases de détente (tonalements moins ambiguës). Le contraste tension/détente est renforcé par le contraste calme/intense qui lui correspond (tension et calme/ détente et intensité).

La considération des musiciens grunge comme dépositaires d'une certaine « éthique de la musique analogique » en opposition à l'avènement de l'audio-numérique est-elle un mythe ou une réalité ?

En fait, le grunge nous semble apparaître comme l'expression d'une aliénation particulièrement exacerbée pour les questions d'authenticité. Tout semble plus vrai, plus véridique, plus authentique que jamais dans le grunge, alors qu'en vérité, tout y est aussi « faux » que dans d'autres styles et genre de musique populaire. Mais la mise en scène s'attache à faire adhérer l'auditeur à cet idéal de haute-fidélité. En plein tournant des modes de production sonore et de consommation, à la croisée des mondes de l'analogique et de l'audio-numérique, le grunge est venu bousculer et complexifier la perception que les auditeurs et producteurs avaient de leur propre monde sonore. Le refus d'adhérer à un idéal de production sonore, ce que l'audio-numérique vient pourtant proposer à cette époque, va de pair avec la volonté de rendre véridique l'image sonore originelle des groupes. Il y a donc là un paradoxe : l'audio-numérique, de par l'absence de distorsion liée aux supports et par l'infinie capacité de corrections qu'il permet devrait en fait être le média technique de préférence des acteurs (musiciens et producteurs) du grunge. En fait, à l'image de la relation qu'entretient les musiciens grunge avec la presse, le questionnement est teinté d'une douce ironie sarcastique : afficher son rejet de la nouveauté technologique fut selon nous, un moyen de signifier son désintérêt pur et simple quant à la question du média employé pour diffuser et enregistrer la musique. Tout comme le numérique détache le code musical de son support, le grunge affiche le détachement de la musique du « comment » technique.

Selon nous, le grunge est l'une des expressions musicales les plus populaires de la volonté d'un retour à l'innocence de la jeunesse, par la libération des contraintes liées à l'aliénation technologique et l'expression volontairement immature et simplifiée d'émotions contrastées et

incertaines. Un genre qui s'exprime par un style profondément centré sur l'humain, qui a su trouver écho au malaise identitaire de la génération des jeunes des années 1990.

Bibliographie

- ANDERSON, Kyle, *Accidental Revolution : The Story of Grunge*, Londres, St Martin's Griffin, 2007.
- ARBO, Alessandro, « Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ? », dans FRANGNE, Pierre-Henry et LACOMBE, Hervé (dir.), *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp.173-192.
- ARM, Mark, lettre publiée dans *Desperate Times vol.1, N°2*, 22 juillet 1981.
- AZZERAD, Michael, *Our Band Could Be Your Life – Scenes from the American Indie Underground, 1981-1991*, New-York, Back Bay Books/Little, Brown and Company, 2001.
- BOHLMAN, Philip V., *World Music : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- BLUSH, Stephen, *American Hardcore : a Tribal History*, Los Angeles, Feral House, 2001.
- BOURS, Etienne, « Les musiques du monde ne sont pas que des musiques ! », dans DECHAMBRE, Albert, HEMPTINNE, Pierre et LECOMPTE, Henri (dir.), *Musiques du monde, produits de consommation ?*, Bruxelles, Collophon, 2000, pp. 11-62.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, « Le poids des codes symboliques et de la prédétermination dans l'expression musicale de la souffrance et de la déchirure », dans *Insistance, n°5*, 2011, pp. 83-85.
- COHEN, Gilad, « Grunge Music In Bloom : Musical Analysis of Nirvana's Hit » -article non officiellement publié, cité avec l'aimable autorisation de l'auteur- en ligne à l'adresse
https://www.researchgate.net/publication/265204054_OLD_DRAFT_Grunge_Music_In_Bloom_Musical_Analysis_of_Nirvana's_Hit, 2009, consulté le 12 Décembre 2015.
- CROSS, Alan, *Over the Edge : The revolution and Evolution of New Rock*, Scarborough, Prentice Hall, 1997.
- CHICK, Stevie, *Spray Paint The Walls : The Story Of Black Flag*, Oakland (USA), PM Press, 2011.

- DELALANDE, François, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* Paris, INA Éditions, 2013.
- DENIZEAU, Gérard, *Les genres musicaux*, Paris, Larousse, 2010.
- DOUSSOT, Marion, *Pop rock story : Volume 2*, Paris, Vents d'Ouest, 2004.
- DUPUY, Nicolas, *Take One. Les producteurs du rock*, Paris, Le Castor Astral, 2012.
- FABBRI, Franco, « La chanson », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol.1 : Musiques du XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, pp. 674 – 694.
- HAINS, Jacques, « Du rouleau au disque compact », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol.1 : Musiques du XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, pp. 901-936.
- HEYLIN, Clinton, *Babylon's Burning : From Punk to Grunge*, Edimbourg, Canongate, 2007.
- HUMPHREY, Clark, *Loser : The Real Seattle Music Story*, Los Angeles, Feral House, 1995.
- JEGOU, Cyril, *Pearl Jam : Pulsions Vitales*, Paris, Camion Blanc, 2013.
- JULIEN, Olivier, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », dans PISTONE, Danielle (dir.), *Le commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions*, Paris, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Observatoire Musical Français, 2008, pp.141-166.
- KRIMS, Adam, « Reception ans Scenes », dans SCOTT, Derek B., *The Ashgate research companion to popular musicology*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2009.
- LANG, Dave, « The SST Records story- Part 1 », en ligne à l'adresse <http://www.furious.com/perfect/sst1.html>, 1998, consulté le 12 Avril 2016.
- LAROCHELLE, Réal, « Le disque et les multinationales », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol.1 : Musiques du XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, pp.939-945.
- LEBRUN, Barbara, « Majors et labels indépendants », dans *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, n°92, Dossier : L'enregistrement sonore, 2006, p.33-45.
- LEFEUVRE, Gildas, *Le Producteur de disques*, Paris, Dixit, 1998.

- MARCONI, Luca, « Muzak, jingles et vidéoclips », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol.1 : Musiques du XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, pp. 807-827.
- MAZZOLENI, Florent, *Nirvana et le grunge : 15 ans de rock underground américain*, Paris, Hors-collection, 2006.
- MCDONALDS Chris, « Exploring modal subversion in alternative music », dans *Popular Music, Vol. 19, Issue 03*, 2000, pp 355-363.
- MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990.
- MILNER, Greg, *Perfecting Sound Forever : une histoire de la musique enregistrée* [2009], traduit de l'anglais par RIVALLAN, Cyrille, Paris, Le Castor Astral, 2013.
- MIDDLETON, Richard, « In the groove or blowing your mind? The pleasure of musical repetition » dans BENNETT, Andy, SHANK, Barry et TOYBEE, Jason (dir.), *The Popular Music Studies Reader*, New York, Routledge, 2006, pp.15-20.
- MONTALEMBERT (De), Eugène et ABROMONT, Claude, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.
- MOORE, Allan F., *Rock : The Primary Text – Developing a musicology of rock*, Buckingham, Open University Press, 1993.
- MOORE, Allan F., « Categorical Conventions in Music Discourse : Style and Genre », dans *Music & Letters, Vol.82, n° 3*, août 2001, pp. 432-442.
- MOORE, Allan F. (ed), *Analysing popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- MOORE, Allan F., « La musique pop », dans NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, Vol.1 : Musiques du XXI^e siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, pp.832-846.
- MOORE, Ryan, « Grunge » dans GARETT, Charles (dir.), *The Grove Dictionary of American Music – Second Édition, vol.3*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- NÈGRE, Pascal, *Sans contrefaçon*, Paris, Fayard, 2010.
- PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.
- POUIVET, Roger, « La triple ontologie des deux sortes d'enregistrements musicaux », dans FRANGNE, Pierre-Henry et LACOMBE, Hervé (dir.), *Musique et enregistrement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp.159-172.

- RATNER, Rachel, *Seattle Band Map Project*, en ligne à l'adresse <http://www.seattlebandmap.com/>, 2010-2011, consulté le 20 décembre 2016.
- REYNOLDS, Simon, *Bring the Noise : 25 ans de Rock et de Hip-Hop*, Vauvert, Éditions Au Diable Vauvert, 2013.
- ROGATIS (De), Jim, *Milk it ! Collected Musing on the Alternative Music Explosion of the 90s*, Cambridge, Da Capo Press, 2003
- SHUKER, Roy, *Understanding Popular Music Culture*, New-York, Routledge, 2007.
- SHUKER, Roy, *Popular Music : The Key Concepts*, New-York, Routledge, 2002.
- STEPHENSON, Ken, *What to listen for in rock*, New Haven, Yates University Press, 2002.
- STENGNER-PETITJEAN, Isabelle, « “The voice in the Mirror“ Michael Jackson : d'une identité vocale à sa mise en image sonore », *Volume ! 8 : 2*, 2011, pp.221-253.
- STRAW, Will, « System of articulation, logics of change : Communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, Vol. 5, n° 3, 1991, pp. 368-388.
- STRONG, Catherine, *Grunge : Music and Memory*, Burlington, Ashgate, 2011.
- SYSON, Ian, « Smells Like Market Spirit : Grunge, Litterature, Australia », *Overland*, n°142, Autumn 1996.
- TAGG, Philip, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice », *Popular Music*, Vol. 2 : *Theory and Method*, 1982, pp. 37-67.
- TEMPERLEY, David, “The melodic-harmonic divorce in rock”, *Popular Music*, Vol. 26, n°2, octobre 2007, pp.323-342.
- TRUE, Everett, « Sub Pop : Seattle Rock City », dans *Melody Maker*, 18 Mars 1989, p. 26-27.
- TRUE, Everett, *Live Trough This : American Rock Music in the Nineties*, Londres, Virgin Publishing, 2001.
- WALKER, James R., « The Context of MTV : Adolescent Entertainment Media Use and Music Television », *Popular Music and Society*, Vol. XI, n°3, 1987, pp.1-10.
- WALSER, Robert, *Running with the Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy-Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 1993.

WALSER, Robert, « Grunge » dans le Grove Music Online, 2003, en ligne à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49139>, consulté le 21 janvier 2016.

WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal : the music and its culture*, Boston, Da Capo Press, 2000.

YARM, Mark, *Everybody Loves Our Town : An Oral History of Grunge*, New-York, Three Rivers Press, 2011.

YOUNG, Neil, « The CD and the Damage Done », dans *Harper's Magazine*, Juillet 1992, pp.23-24.

Vidéographie

Films Documentaires

PRAY, Doug, *Hype !*, USA, Helvey-Pray Production, 1996.

CROWE, Cameron, *Pearl Jam : Twenty*, USA, Tremolo Productions/ Vinyl Films, 2011.

GROHL, Dave, *Sound City*, USA, Therapy Content / Roswell Films, 2013.

MARKEY, Dave, *1991 : The Year Punk Broke*, USA, Geffen Pictures, 1992.

SPHEERIS, Penelope, *The Decline of Western Civilization*, USA, Spheeris Films Inc., 1981.

Films de fiction

CROWE, Cameron, *Singles*, USA, Warner Bros, 1992.

MACDONALD, Peter, *Rambo III*, USA, Carolco Pictures, 1988.

KOTCHEFF, Ted, *First Blood (Rambo)*, USA, Anabasis N.V. / Elcajo Productions, 1982.

COSMATOS, George P., *Rambo : First Blood part. II*, USA, Anabasis N.V., 1985.

Vidéoclips

BAYER, Samuel pour NIRVANA, « Smells Like Teen Spirit », 1991.

CORBIJN, Anton pour NIRVANA, « Heart-shaped Box », 1993.

CROWE, Cameron et TAFT, Josh pour ALICE IN CHAINS, « Would? », 1992.

GREENHALGH, Howard pour SOUNDGARDEN, « Black Hole Sun », 1994.

MAHURIN, Matt pour SOUNDGARDEN, « Outshined », 1991.

SCHENCK, Rocky pour ALICE IN CHAINS, « Them Bones », 1992.

TAFT, Josh pour PEARL JAM, « Even Flow », 1992.

TAFT, Josh pour PEARL JAM, « Alive », 1991.

ZIMMERMAN, Eric pour SOUNDGARDEN, « Jesus Christ Pose », 1991.

Autres documents vidéographiques

« *Metal évolution* » : *Grunge* (Émission de télévision), diffusée le 21 Décembre 2011 sur la chaîne VH1, consultée en ligne à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=kTS7XqjvsPU>, consultée le 14 février 2016.

Discographie

Albums

ALICE IN CHAINS, *Dirt*, (CD, Album), Columbia, 1993.

ALICE IN CHAINS, *Alice in Chains*, (CD, Album), Columbia, 1995.

ALICE IN CHAINS, *MTV Unplugged*, (CD, Album), Columbia, 1996.

ALICE IN CHAINS, *Black Gives Way to Blue*, (CD, Album), Virgin, 2009.

ALICE IN CHAINS, *The Devil Put Dinosaurs Here*, (CD, Album), Capitol Records, 2013.

BAD BRAINS, *I Against I*, (LP 12'', Album), SST Records, 1986.

COLDPLAY, *Viva La Vida Or Death And All His Friends*, (CD, Album), Parlophone, 2008.

MEAT PUPPETS, *Meat Puppets*, (LP 12'', Album), SST Records, 1982.

MOTHER LOVE BONE, *Apple*, (LP 12'', Album), Mercury Records, 1991.

MUDHONEY, *Piece of Cake*, (CD, Album), Reprise Records, 1992.

MUDHONEY, *My Brother The Cow*, (CD, Album), Reprise Records, 1995.

MUDHONEY, *Tomorrow Hit Today*, (CD, Album), Reprise Records, 1998.

NIRVANA, *Bleach*, (LP 12'', Album), Sub Pop Records, 1989.

NIRVANA, *Nevermind*, (CD, Album), DGC, 1991.

NIRVANA, *In Utero*, (CD, Album), DGC, 1993.

PEARL JAM, *Ten*, (CD, Album), Epic, 1991.

PEARL JAM, *Vitalogy*, (CD, Album), Epic, 1994.

PIXIES (The), *Surfer Rosa*, (LP, Album), 4AD, 1988.

SCREAMING TREES, *Even If And Especially When*, (LP 12'', Album), SST Records, 1987.

SCREAMING TREES, *Invisible Lantern*, (LP 12'', Album), SST Records, 1988.

SCREAMING TREES, *Buzz Factory*, (LP 12'', Album), SST Records, 1989.

SONIC YOUTH, *Goo*, (CD, Album), DGC, 1990.

SONIC YOUTH, *EVOL*, (LP 12'', Album), SST Records, 1986.

SOUNDGARDEN, *Ultramega Ok*, (LP 12'', Album), SST Records, 1988.

SOUNDGARDEN, *Badmotorfinger*, (CD, Album), A&M, 1991.

SOUNDGARDEN, *Superunknown*, (CD, Album), A&M, 1994.

SOUNDGARDEN, *Down on the Upside*, (CD, Album), A&M Records, 1996.

SOUNDGARDEN, *King Animal*, (CD, Album), Vertigo, 2012.

TEMPLE OF THE DOG, *Temple of the Dog* (CD, Album), A&M, 1991.

EPs

BLACK FLAG, *Nervous Breakdown*, (7'', EP), SST Records, 1979.

BLACK FLAG, *Jealous Again*, (12'', EP), SST Records, 1980.

GREEN RIVER, *Dry as a Bone* (7'', EP), Sub Pop Records, 1987.

MELVINS (The), *Melvins*, (7'', EP), C/Z Records, 1986.

MINUTMEN, *Paranoid Time* (7'', EP), SST Records, 1980.

Singles

ALICE IN CHAINS, « Would ? », (CD, Single), Columbia, 7 septembre 1992.

ALICE IN CHAINS, « Them Bones », (CD, Single), Columbia, 8 septembre 1992.

NIRVANA, « Smells Like Teen Spirit », (7'', Single), DGC Records, 10 septembre 1991.

PEARL JAM, « Even Flow », (CD, Single), Epic, 6 avril 1992.

SOUNDGARDEN, *Flower*, (7'', Single), SST Records, 1989.

SOUNDGARDEN, « Black Hole Sun », (CD, Single), A&M Records, 6 mai 1994.

SOUNDGARDEN, « Spoonman », (CD, Single), A&M Records, 15 février 1994.

Compilations

Deep Six (LP 12'', compilation), C/Z Records, 1984.

Teriyaki Asthma Vol. I, (7'', Compilation) C/Z Records, 1989.

Sub Pop 100 (LP 12'', Compilation), Sub Pop Records, 1986.

Annexe 1 - Page du journal *Desperate Time* du 22 juillet 1981.

Image récupérée de l'article de MACGREGOR, Jody, « Did Marilyn Manson coin the word grunge ? », en ligne à l'adresse <http://fasterlouder.junkee.com/did-marilyn-manson-coin-the-word-grunge/841553>, 2015, consulté le 15 novembre 2016.

LETTERS

Dear DT,
I am thoroughly impressed! Why don't you charge 50¢? DT is well worth it. I've been crazy about the Visible Targets since I first heard them at WREX, now I even know their names, thanks to you. The whole first issue is just fine. I wish the G. Room benefit had gotten out louder, but that's what you're for, I guess.

Captain Clark's questions are downright scary to answer. Way to go Capt.! Here goes:
Band I don't like (hate is a little more than what I really feel) that is ok to like: X-15.

Now, I only saw 'em once, at the G. Room benefit for DT, so this is a snap judgement, but any band that takes 45 min. to an hour to set up, beginning after I am, had better be a whole lot hotter than they were. Especially if they seriously expect to follow Rapid-i and the Visible Targets! Looks to me like their rep is getting ahead of 'em, but being in that car crash couldn't have helped any either.

Band I like that I shouldn't: Adam Ant.

I know. Monotonous fluff. But the guy can really dance and I like the double drums. It's too bad all his "fans" are waiting so eagerly to destroy him. I give him six months before they decide he's got enough money and turn away like they never cared in the first place.

So, DT, I really hope you make it. You can count on my quarter everytime you get an issue out anyway. Please keep rockin' and writin' --anybody who says punk is dead never got the music in their blood, andbody who did knows --punk can't die!

Carole Pearsal

Dear Captain Clark:
I hate Mr. Epp & the Calculations! Pure grunge! Pure noise! Pure shit! Everyone I know loves them, I don't know why. They don't even wear chains and mohawks! They all look different, yuk! And they have no sense of humor. In fact, they have no sense. They're all pretentious, older than the Grateful Dead, and love Emerson Lake & Palmer (my mother's fave).

I love Phillip Glass! While my friends listen to Mr. Epp & the Calculations, I listen to Mr. Glass. His music is

repetitious, redundant, and repetitive. Pure art! It's soooooo intellectual, like me. I love to listen to Phillip Glass over and over and over and over again etc. ad infinitum.

Mark McLaughlin
Mark McLaughlin
Mark McLaughlin
Mark McLaughlin

(Ed. Note) Mark McLaughlin does guitar & vocals in Mr. Epp and the Calculations)

