

Avec un vingt-quatrième album fidèle au blues amphétaminé, *Stiff upper lip*, il est enfin temps de relégitimer AC/DC. Et de chercher chez les grammairiens du XVII^e siècle la réponse à cette question qui nous taraude méchamment depuis qu'on a vu les shorts d'Angus Young : qu'est-ce qu'un riff, bordel ? Par Arnaud Viviant

highway to Doïnel

Le cinquième morceau du vingt-quatrième album d'AC/DC est inquiétant. Il est presque uniquement composé d'une seule phrase répétée *ad libitum* : "I feel safe in New York City" ("Je me sens en sécurité à New York"). Ça ressemble à de la phénoménologie, une expérience, un fragment de journal intime. Si ce n'était pas hurlé sur un ton paranoïaque par tout le groupe, ça pourrait même passer pour un appui politique à Rudolph Giuliani, l'actuel maire de New York en train de transformer Manhattan en un véritable Monte-Carlo américain : fortin apuré pour riches anesthésiés.

De prime abord, avec ses faux airs de slogan paramilitaire, *Safe in New York City* pourrait donc passer pour un hymne réactionnaire raciste, idéal pour les fins de banquet d'une milice privée. Mais la chanson est trop bizarre. Une sensation malsaine s'en dégage, qui fait narrer aux guitares le contraire de ce qui est chanté et laisse dubitatif quant à leurs motivations profondes. Finalement, la chute est éclai-

rante : "I feel safe like in a cage in New York City" ("Je me sens en sécurité comme dans une cage à New York"). Si bien que dans son implacable dénuement de fil électrique, sa matière cachée jusqu'au bout, son retournement au finish, c'est de loin la meilleure chanson sur New York – la meilleure, disons, depuis que Lou Reed a quitté le Velvet Underground... Et c'est le refrain de l'année, le machin en tout cas que tous les rappers du South Bronx vont sampler comme des fous, avec des gueules d'enterrement, écoeurés que de simples Zarathoustra de Sydney – dont un portant des culottes courtes et un sac à dos ! – aient pu résumer à ce point d'efficacité et de condensation maligne l'opinion générale sur leur ville. Voilà. C'était un premier argument pour donner furtivement le ton et expliquer pourquoi AC/DC, contrairement à la légende, est un grand groupe raisonneur, impliqué, lequel, sous ses dehors de bas du front, n'échangerait pas lui non plus la possibilité de mourir de faim à New York contre celle d'y mourir d'ennui.

Il est en effet urgent de sortir le groupe d'Angus Young du pur jugement esthétique et moral à la Beavis & Buttthead qui leur nuit depuis tant d'années. Vous voyez ce que je veux dire ? Les acquiescements critiques en forme de longs rots biéreux et les cris de jouissance directement sortis de *Ma chatte en lambeaux* (porno actuellement diffusé sur la chaîne XXL, pas mal au demeurant) à quoi, en guise d'analyse stylistique, avaient seulement droit les fameux auteurs de *Powerage* et *Dirty deeds done dirt cheap*. C'est le moment de relégitimer AC/DC. Depuis que tous les faux rebelles du grunge se sont tiré une balle dans la bouche ou ont trouvé un emploi stable à Seattle (ce qui revient au même), depuis que la lo-fi est devenue ce qu'elle avait toujours voulu être (une BO pour un fatidique long métrage du photographe Larry Clark), on peut enfin oublier les années 90 et se remettre à écrire tranquillement de longs panégyriques d'AC/DC. Plus personne ne vous en veut, les plus anciens de vos coreligionnaires vous approuvent même discrètement,





vous coinçant près des chiottes pour avouer qu'eux aussi ont toujours kiffé sur "l'imagerie cartoon" d'AC/DC – un brusque tournant, en général, dans notre amicale conversation. Car là, il est de bon ton de se rebiffer et de lancer l'air pincé : "Mais de quelle imagerie cartoon veux-tu donc parler ? Je ne te suis pas du tout... Pour moi, AC/DC est un groupe de vrais grammairiens. Le Port-Royal du rock'n'roll, si tu veux."

Qu'est-ce qu'un riff ? Pour le saisir, est-ce franchement inadéquat d'en passer par la grammaire générative telle qu'elle fut élaborée par les linguistes saussuriens et post-saussuriens (Noam Chomsky, entre autres). En fait, il faudrait pouvoir décomposer les riffs d'AC/DC comme Arnauld et Lancelot, auteurs au XVII^e siècle de la célèbre *Grammaire de Port-Royal*¹, décomposent l'énoncé suivant : "Dieu invisible a créé le monde visible" en trois propositions qui s'y trouvent implicitement contenues – "Dieu est invisible" ; "Dieu a créé le monde" ; "Le monde est visible".

Mettons que le riff, c'est ça. Trois accords sur une guitare électrique, comme trois propositions si logiquement assemblées, si cartésienement réunies qu'elles n'en forment plus qu'une à l'arrivée – dans un rassemblement tel que son entêtement demeurera et qu'on finira par l'appeler, pour nous-mêmes et en nous-mêmes, chanson.

Le riff est une structure mentale, le reflet électrifé d'une forme de pensée où c'est foutu si le troisième accord n'arrive pas aussi logiquement déduit que le troisième terme d'un syllogisme. C'est pourquoi les intros d'AC/DC sont toujours de grands moments d'exaltation où l'on tape du pied, où l'on fait de "la guitare imaginaire" pour accompagner cette activité cérébrale très particulière de déchiffrement d'un riff, c'est-à-dire du code d'accès algorithmique au morceau. Nous travaillons, car nous cherchons un énoncé. Ecouter une intro d'AC/DC, c'est un peu se retrouver dans la position du cambrioleur devant à l'oreille la combinaison d'un coffre-fort qui s'ouvrira bientôt à lui sur des trésors archiconnus.

L'autre moment exaltant, c'est le solo d'Angus Young. Car soit il condense le syllogisme du riff, façon "Dieu a créé le monde visible", y ajoutant des substantifs et des variantes, tournant poétiquement autour de la formule algébrique qu'est le riff ; soit, au contraire, il en est comme un commentaire en marge, très éloigné, le solo pouvant alors devenir dans son autonomie même une autocritique de la structure et de ses combinaisons serrées. Toute la qualité d'une chanson d'AC/DC se situe donc dans la plus ou moins grande liberté, le lien plus ou moins lâche qui unit et en même temps sépare le riff et le solo. Là encore, c'est cérébral. Le solo nous apparaît en effet comme métaphore du riff, mais également un moment où Angus Young s'échappe du carcan scolaire et fait l'école buissonnière.

Scolarité et grammaire : voilà comment on peut définir AC/DC. Voilà qui explique son importance australienne mondiale, sa pérennité dans notre histoire esthétique. Pas juste un groupe à riffs, mais un groupe à riffs justes. Alors ? Le riff comme pierre philosophale du rock'n'roll ? Pas du tout. Mais concept de base de sa grammaire, son verbe auxiliaire, son "avoir" et "être" : oui. C'est pourquoi AC/DC a toujours été le groupe de l'apprentissage du rock ou, ainsi qu'aurait pu le dire Heidegger, de "l'acheminement vers la parole".

Jamais un groupe n'a aussi bien raconté

qu'AC/DC que le rock'n'roll est un langage (une langue dérivée du blues) qui s'apprend, au même titre que tous les autres. Le rock est une école, un moment où on parle et où, tout à la fois, on est parlé. Tordons donc le cou à l'imagerie cartoon d'AC/DC. Si Angus Young est habillé en collégien, s'il figure pour l'éternité cet élève tout à la fois premier de la classe et chenanpan, fugueur, en culottes courtes comme un Antoine Doinel australien, dont la gouaille célèbre passerait par une Gibson au son gras et un Marshall ferrugineux ; si ses solos sont sa récréation et sa semaine des quatre jeudis tandis que, reprenant le riff, c'est comme s'il retourne au tableau et récitait docilement sa leçon, c'est parce qu'AC/DC s'est tout de suite inscrit, stylistiquement, dans un système scolaire : un rock carré comme une table de multiplication, moral comme une fable de La Fontaine, impavide comme une déclinaison latine. Et inflammable comme un lycée de type Pailleron. Un groupe d'étymologistes capables de donner l'origine blues du rock, ne faisant aucune faute d'orthographe et écrivant la chose avec l'appli-

cation d'un moine copiste.

Il est urgent de sortir le groupe d'Angus Young du pur jugement esthétique et moral à la Beavis & Butthead qui leur nuit depuis tant d'années.

Pour finir en biais, on aimerait aussi faire un sort à une épouvantable légende : celle qui voudrait que, depuis la mort de Bon Scott, le groupe n'ait jamais trouvé dans son remplaçant, Brian Johnson, un chanteur idéal. Là encore, il faut renvoyer son monde au cinquième angeoisant morceau du vingt-quatrième album d'AC/DC. Ce qui fait l'insigne qualité de *Safe in New York City* (mais aussi, ici, de *House of jazz* ou de *Hold me back*, ces insensés cartons), c'est ce sentiment qu'un putois n'a jamais aussi bien chanté. Brian Johnson (dont, comme tout le monde, je peux garder d'assez mauvais souvenirs au départ) semble être désormais devenu le parfait *doppelgänger* de Bon Scott. Si bien que le groupe s'aurole aussi du réinvestissement fantomatique de son chanteur mort dans son alcoolique vomi.

En écoutant *Stiff upper lip*, on peut même avoir la frémissante sensation que Bon Scott est là, ombre décédée, instituteur impalpable dans les limbes, statue du Commandeur. C'est encore un cas unique dans le rock'n'roll, cet univers pas très doué pour le travail de deuil : chez AC/DC, force est de constater que la place du mort a toujours été préservée. ●

1. Arnauld et Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée, présentation de Jean-Marc Manuésio* (Allia, 1997). *Stiff upper lip* (East West).