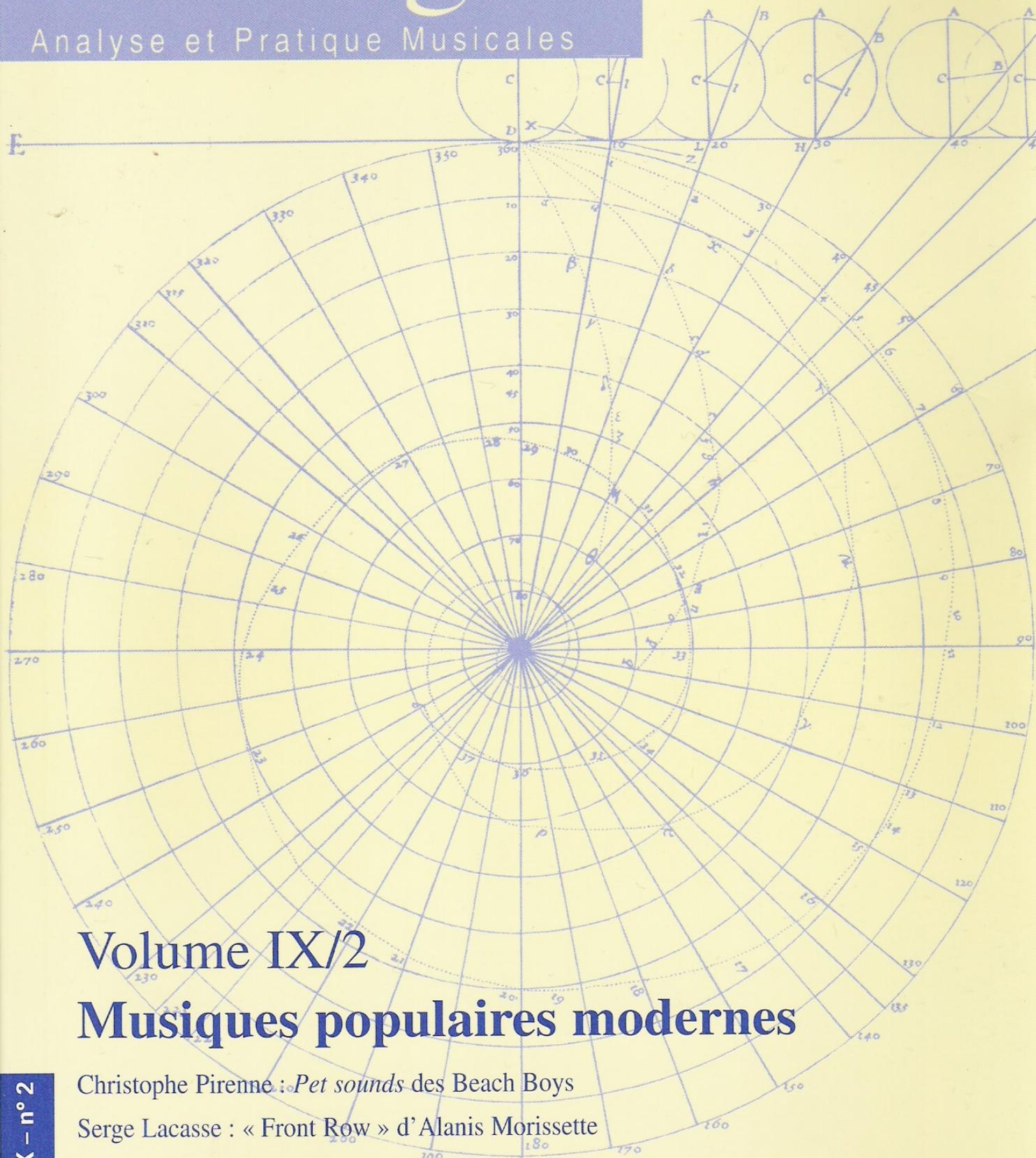


Musurgia

Analyse et Pratique Musicales



Volume IX/2

Musiques populaires modernes

Christophe Pireme : *Pet sounds* des Beach Boys

Serge Lacasse : « Front Row » d'Alanis Morissette

Catherine Rudent : *Tostaky* de Noir Désir

Bruno Joubrel : Prosodie de la chanson française

Olivier Julien : Technologie de la French Touch

Guillaume Kosmicki : « Let's play » de Crystal Distortion

2002 - Vol. IX - n° 2



Editions
ESKA

Analyse de « Let's play » de Crystal Distortion : les paradoxes d'un « tube » de la *free party*

Guillaume KOSMICKI*

Appréhender le sens d'une production musicale

Pour appréhender le sens d'une production musicale, on ne saurait la détacher de tout un ensemble de facteurs qui concourent à son existence et qui participent à forger ce qu'elle est, mais bien plus encore qui participent réellement à l'instauration de son sens. Une analyse, si elle souhaite atteindre un certain niveau de compréhension, ne doit pas porter sur le musical seul, sur le sonore uniquement, tant il est vrai que le sens porté par ce dernier est dépendant de sa mise en situation et du contexte dont il est issu. Tout ce qui met en situation une production se doit d'être pris en considération. De nombreuses approches de différentes branches des sciences humaines l'ont démontré, parmi lesquelles la sociologie de la médiation d'Antoine Hennion¹, ou l'anthropologie musicale défendue par Bernard Vecchione².

Dans le cas de la musique populaire actuelle, le choix de cette méthode s'impose d'autant plus que nous sommes à même de retrouver et d'étudier ces facteurs qui nous sont contemporains bien plus aisément que dans le cas de musiques plus anciennes³. Il s'impose encore par le fait que, de nos jours, la musique s'affiche partout, dans les pages des magazines, à la télévision, dans la rue, et qu'il faudrait être aveugle pour ne pas saisir le fait que chacune de ces médiations participe à l'instauration du sens musical à sa manière.

* Chargé de cours, Département de Musique, Université de Provence (Aix-Marseille I), compositeur techno.

¹ A. HENNON, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.

² Voir notamment B. VECCHIONE, « Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : une lecture de l'œuvre musicale en situation festive », *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, F. Escal et M. Imberty dir., Paris, L'Harmattan, tome 1, p. 97-176, 1997.

³ Ce qui a suscité l'anthropologie musicale historique appliquée par Bernard Vecchione.

Il faut alors se pencher sur la situation exacte dans laquelle nous est donnée l'œuvre à analyser et s'interroger sur la façon dont est mise en spectacle la production (concert, enregistrement, etc.) ; il faut se pencher aussi sur la publicité qui en est faite ; évaluer les stratégies commerciales qui sont mises en œuvre ; s'intéresser à la réception du public par rapport à son horizon d'attente. Mais là ne s'arrête pas le travail du chercheur qui, pour pouvoir appréhender au mieux tous ces points, se devra de connaître le terrain qui a donné naissance à la production et qui en conditionne la vie, ainsi que les rapports sociaux qui le caractérisent, au travers d'observations participantes et d'entretiens. La participation est fondamentale à qui veut appréhender le sens d'une œuvre, tel que nous l'enseigne l'herméneutique contemporaine notamment avec les travaux de Paul Ricoeur pour qui « comprendre, c'est se comprendre devant [l'œuvre] »⁴. Par cette idée Ricoeur évite d'une part en l'intégrant comme un atout l'écueil de la subjectivité, rencontré par l'ethnologie et la sociologie dans leurs méthodes d'approche d'un terrain ; et mêle d'autre part les deux notions fondamentales de participation et de distanciation (ce que les deux autres sciences tentaient de définir comme un passage nécessaire par une « objectivation »). Pour comprendre, je dois nécessairement participer. Cet aspect se retrouve au travers de tous les niveaux de l'analyse et conditionne la justesse des propos.

Enfin, il ne faut en aucun cas négliger l'analyse interne de la production elle-même, comme a malheureusement pu le faire Hennion dans ses différentes approches, quoi qu'il l'ait préconisée⁵. Elle se révèle fondamentale tant il est vrai que la musique est « une *forme de connaissance, à part entière, du monde* », « forme de connaissance sensible et d'expression non verbale du savoir »⁶.

Free party et techno underground

Les pratiques sociales tout à fait singulières qui accompagnent la musique techno sont arrivées en France de façon extrêmement confinée à la toute fin des années 80. Elles nous venaient directement d'Angleterre, où l'on situe l'apparition des *raves*⁷ vers 1988, fêtes sauvages très souvent clandestines qui se tiennent dans des clairières, des prairies, des ruines, des usines ou des hangars abandonnés. C'est à partir de 1993 que ces *raves* commencent à prendre une ampleur considérable en France, et que l'on peut en distinguer deux types, avec une terminologie distinctive : la *rave* désignera désormais la fête officielle, ou tout au moins payante, alors que la *free party*⁸ ou *teuf*⁹ restera sauvage et clandestine, directement issue de la migration du Royaume-Uni de *sound-systems*¹⁰ nomades fuyant les actions de censure de plus en plus dures des gouvernements Thatcher puis Major (ce dernier votera en 1994 le *Criminal Justice Act*, qui interdit notamment les rassemblements de plus

⁴ P. RICOEUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Paris, Seuil, p. 115-116, 1986.

⁵ A. HENNIION, *op. cit.*, p. 379 : « Il n'est d'œuvre qu'en situation, l'œuvre elle-même est médiation, capture et présence d'un auditeur au travers de ses dispositifs ».

⁶ B. VECCHIONE, « Trois problèmes de perception musicale », *Marsyas 7*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, p. 67, 1988.

⁷ De l'anglais « délirer », « s'extasier », « déblatérer », « battre la campagne » ...

⁸ Pour « fête libre et gratuite ».

⁹ « Fête » en verlan.

¹⁰ Désigne dans ce cadre à la fois un système de sonorisation complet et mobile et l'ensemble des acteurs qui gravitent autour.

de 10 personnes sur fond de musique répétitive). Parmi les plus connus et les premiers de ces *sound-systems* se trouvent les *Spiral Tribe*, considérés comme les pères de la *free party* en France.

Cet aspect de la techno, nommé aussi *techno underground*, en tant que contre-culture, va naturellement de pair avec tout un réseau alternatif de distribution de la musique, qui repose sur un système de petits labels aux tirages extrêmement limités (500 à 2 000 exemplaires sur vinyle, destinés au mix) et de disquaires très spécialisés (ils se multiplient aujourd'hui, mais on pouvait en compter une dizaine seulement il y a encore six ans à Paris et Marseille réunies). Les artistes sortent des morceaux (*tracks*) minimalistes, réalisés chez eux en *home studio*¹¹ destinés au *mix*¹² par les DJ¹³. Ils sortent aussi des cassettes de *live*¹⁴ souvent totalement auto-produites et à caractère plutôt artisanal (patiemment enregistrées une par une chez soi). C'était là le premier écueil du présent travail : analyser dans ce domaine une production qui puisse ensuite être aisément trouvée par le lecteur sans qu'il ait à passer par des réseaux peu visibles pour y parvenir. J'ai donc choisi d'analyser une création récemment sortie sur CD, un morceau de *Crystal Distortion*, nom d'artiste de Simon, membre de la désormais mythique *Spiral Tribe*, aujourd'hui dissoute. Elle présente un intérêt sociologique tout à fait conséquent puisqu'elle fait partie de la première vague assez récente de productions issues de la *techno underground* que l'on peut trouver dans les bacs de magasins de grande distribution, tels que la FNAC, paradoxe tout à fait intéressant qui servira de fil conducteur à cet article. Nous verrons principalement, dans le cadre de ce travail, comment cohabitent les valeurs d'un mouvement (refus du statut d'artiste-star, refus de la commercialisation à outrance, etc.) avec le statut marchand inévitable de ce CD.

En effet, le fait de pouvoir trouver ces productions de Simon dans des circuits commerciaux officiels a un peu dérangé dans le milieu des *free parties*. Mais en général, son statut de père du mouvement en France, statut qu'il partage notamment avec les autres membres de son *sound-system*, lui a fait bénéficier d'une certaine indulgence de la part de beaucoup. Pour le prouver, voici ici un extrait de conversation tiré d'une *mailing-list* techno *underground*¹⁵, datée de mars 2001. Les fautes d'orthographe et le ton familier ont été conservés :

– Et pourquoi on montre pas du doigt les artistes de la free qui vendent des CDs à la FNAC, dans des bacs aux côtés de productions de merde, avec le même prix et les mêmes taxes que tout le monde ???

¹¹ Pour « studio à la maison », issu de l'évolution fulgurante, durant les années 80, des ordinateurs individuels et de la lutherie électronique, associée à la baisse considérable de leurs prix. Le *home studio* permet aujourd'hui à l'artiste de posséder chez soi un véritable studio d'enregistrement pouvant aboutir à un produit fini (un CD audio par exemple).

¹² Dans la techno, on mixe généralement sur deux platines, la majeure partie du travail étant de choisir deux disques qui se marieront de façon heureuse, puis de les caler au casque au même tempo avant de les faire jouer ensemble en ajustant les égalisations de l'un et de l'autre sur la table de mixage, passant de l'un à l'autre, etc. Le but est d'obtenir un flux sonore ininterrompu durant tout le *set* du DJ (son passage aux platines) et durant toute la soirée dans les enchaînements entre DJ.

¹³ Disc-jockey.

¹⁴ Le *live* (ou *live-act*) est la prestation d'un artiste qui déplace son *home studio* ou une partie (boîtes à rythmes, synthétiseurs, séquenceurs, échantillonneurs, multi-effets, etc.) pour une prestation en public. Une soirée techno enchaîne généralement *lives* et *mixes*, quoique ces derniers soient de loin bien plus nombreux.

¹⁵ Liste dans laquelle sont inscrites des personnes qui partagent une passion pour un même sujet, et qui s'envoient via internet des messages que tous reçoivent en même temps.

– Les artistes de free pour la plupart veulent vivre de leur musique et unikement de la musique (je les vois mal derrière un bureau eheh), certains ont désormais un certain âge et se range un peu plus dans la société !!

c'est comme ça « on top... non stop » mais pas toute la vie :))

Je ne crache pas sur Expressillon le label de Reno ni sur Gazole un des labels de Kraft qui distribuent leurs skeuds dans les fnacs !! De toute façon s'ils n'avaient pas été là, un autre requin qui à rien à voir et même pas passionné par le son aurait récupéré l'affaire.

Nous nous attacherons donc à analyser ici la façon dont l'artiste contourne l'écueil d'un circuit de commercialisation classique pour conserver des valeurs propres au mouvement contestataire dont il est issu, ou tout au moins tenter de le faire. Pour cela, nous verrons à la fois la teneur de l'objet lui-même, le CD audio et sa jaquette¹⁶, avant de nous plonger dans l'analyse du sonore sur une de ses plages, celle du morceau « Let's play ». Ce morceau a été choisi en raison de sa popularité.

Une sortie CD sur un label *techno underground*

En premier lieu, il nous faut exposer les singularités de la plupart des labels de techno, et plus particulièrement des labels estampillés *techno underground*, en l'occurrence Expressillon, plus largement connu sous les noms de ses deux sous-labels Passe-muraille et Perce-oreille. Ce label a été monté en 1996 par un passionné largement impliqué dans le mouvement, Reno, ancien membre d'un des premiers *sound-systems* français (les Teknocrates). Ce type de label sort surtout des vinyles, outils de base des DJ, qui sont tirés généralement à 1 000 ou 1 500 exemplaires, le seuil de rentabilité se trouvant aux alentours de 400 à 500. Chaque disque rapporte environ 10 francs de marge à partager entre les artistes et le label (et éventuellement la SACEM). Les disques sont distribués ensuite par de tout petits réseaux (les disquaires spécialisés dont nous parlions plus haut, qui viennent généralement s'approvisionner eux-mêmes de la main à la main) ou sont directement vendus en *free party*. Selon les dires de Reno : « Avec les artistes, on vit la même aventure. Cela va bien au-delà du business. »¹⁷

Face à cette manière de faire, le choix de tirer un CD marque tout de suite une intention beaucoup plus commerciale : l'œuvre ne sera plus réservée au jeu par les DJ, outil destiné à produire de la musique ou même « instrument » selon les interprétations, mais à l'écoute par des particuliers, chez eux. Ce phénomène est largement renforcé par le fait que la plupart des CD que sort ce type de label sont des compilations de morceaux qui ont connu un certain succès sur vinyle. C'est le cas avec ce CD de Crystal Distortion qui rassemble des morceaux destinés originellement au mix et d'abord tirés sur vinyle depuis 1998. Il s'agit encore ici d'un point que j'ai pu entendre parfois critiquer par des acteurs du mouvement techno¹⁸. Cependant, dans les propos relevés, Simon a souvent bénéficié à nouveau de son statut privilégié qui l'a préservé d'attaques plus virulentes.

Cette pratique est relativement nouvelle dans le cadre des labels de techno *underground* et rejoint d'autres pratiques beaucoup plus anciennes de plus gros labels de techno dite

¹⁶ Crystal Distortion, *U 238*, 2000, CD Expressillon.

¹⁷ A. CALVINO, « Technopeople : Expressillon », *Trax* 36 (2000), p. 34.

¹⁸ « Simon fait de la commerciale. Il ressort ses vieux morceaux en compil' ! » (entretien enregistré par l'auteur auprès d'un acteur du mouvement, lors d'une *free party* à Saint Ambroix (Gard), le 16 mars 2001).

« commerciale »¹⁹, qui sortaient depuis une dizaine d'années ce type de compilations, soit en morceaux séparés (comme c'est le cas ici), soit mixés par un DJ (reproduisant artificiellement le temps d'un CD l'ambiance d'une *rave*). Les cassettes de mix et les CD auto-produits ont toujours en revanche été monnaie courante dans ce milieu, mais leur production à faible coût et leur petit tirage (souvent fait avec des moyens rudimentaires au domicile même des artistes) n'ont jamais permis une distribution au-delà des réseaux des petits disquaires spécialisés et des stands improvisés dans les *free parties*. Leur vente s'appuie d'ailleurs la plupart du temps sur un dialogue, même succinct, entre le vendeur et l'acheteur²⁰. C'est alors un véritable changement que ce nouveau type de pratique au sein du mouvement, changement qui s'intègre dans le phénomène plus vaste de son institutionnalisation progressive. On peut y voir un affaiblissement des rapports commerciaux alternatifs qu'on y trouvait : ici, le commerce rejoint des chemins plus habituels, reposant notamment sur la célébrité de l'artiste. Reno en expose lui-même la cause, même s'il ne parle pas expressément de ce sujet : « L'underground ne veut rien dire. Le star-system se recrée à son échelle dans le milieu free. (...) Des DJ m'ont raconté qu'on venait leur demander des autographes en plein mix... »²¹. Mes observations de six ans de *free parties* confirment largement ces considérations, que j'ai déjà développées ailleurs²².

Analyse de la jaquette du CD

La jaquette du CD est en carton glacé et pleine de riches illustrations, aux antipodes des photocopies noir et blanc qui caractérisent la majeure partie des productions et auto-productions *underground*. Mais lorsque l'on s'y penche, la première chose que l'on constate, et non des moindres, est un refus de la représentation de l'artiste, refus assez général dans le mouvement techno *underground*, qui revendique l'anonymat de ses artistes²³. Ici, comme Simon ne peut plus être qualifié d'« artiste anonyme » depuis le temps qu'il joue en *free party* et avec la notoriété qu'il y a acquise, l'accent est mis sur une certaine proximité avec le public. En effet, on trouve trois adresses électroniques personnelles qui permettent de le joindre. Ces adresses elles-mêmes revêtent une certaine signification : l'identifiant y est toujours en « c23d ». On y reconnaît les initiales de Crystal Distortion qui encadrent le fameux nombre 23 qui est toujours accolé au nom de la *Spiral Tribe* (souvent abrégée elle-même en SP23). Les significations données à ce nombre, considéré comme mythique, sont multiples et extrêmement variées, allant même parfois jusqu'à de véritables fantasmes de la part des *teufeurs*²⁴. On lui entend parfois attribuer des sens sacrés, mystiques. Au niveau musical, le « 23 » serait symbolique de l'association du binaire et du

¹⁹ Le choix de l'utilisation de ce terme endogène est dû à la facilité de classification et de différenciation qu'il permet. Il ne signifie en aucun cas qu'il n'y ait pas d'activité commerciale dans le mouvement *techno underground*, mais il est vrai que ces activités y passent largement au second plan.

²⁰ Cet aspect particulier des liens de sociabilité qui existent dans le mouvement techno ont été bien étudiés dans R. SAGE, *La fabrication de l'esthétique musicale techno. Pour une approche sociologique du fait esthétique*, mémoire de DEA, sous la direction de Samuel Bordreuil (Aix-en-Provence, Département de sociologie), 1999.

²¹ A. CALVINO, *op. cit.*, p. 34, 2000.

²² G. KOSMICKI, « Le sens des *free parties* aujourd'hui : entre idéologie et utopie », *Sociétés* : « Pulsation techno, pulsation sociale », n° 72, 2001/2, p. 35-44.

²³ Ce refus se retrouve dans une moindre mesure dans le mouvement techno en général.

²⁴ De « teuf » (fête en verlan) : adeptes des *free parties*.

ternaire. Mais le flou a été volontairement entretenu sur le pourquoi de ce nombre, l'essentiel étant qu'il figure toujours lors des différentes apparitions des membres de la *Spiral Tribe* (*flyers*²⁵, disques, etc.). On peut interpréter le « 23 » comme une sorte de signature anonyme, paraphe d'un artiste signant lui-même pour un groupe, ce qui répond fort bien à l'utopie véhiculée par le mouvement techno : une utopie d'union, de mise à égalité de chacun devant la fête, d'acceptation de tous et de métissage²⁶. Le nom de l'artiste, déjà caché sous un pseudonyme, se mêle dans l'adresse électronique à celui d'un groupe, renforçant un aspect d'unité et de proximité, de refus de différenciation entre artiste et public, de volonté d'un statut d'acteur pour tous les participants du mouvement. L'anonymat des artistes qui prédominait dès les débuts du mouvement techno est ainsi savamment préservé au travers de ces détails fort significatifs.

La présence des adresses électroniques va aussi dans le sens de l'omniprésence des nouvelles technologies au sein du mouvement. Ainsi, on trouve évidemment sur le CD et sur la jaquette l'adresse internet du label qui produit le disque : Expressillon (www.expressillon.com). L'attrait pour internet est présent depuis les débuts du mouvement techno, qui témoigne, comme son nom l'indique, un grand intérêt pour les nouvelles technologies, intérêt que l'on retrouve notamment dans son utilisation presque exclusive d'instruments électroniques. Il est extrêmement intéressant de relever que l'on trouve tous les titres du CD en mp3²⁷ d'excellente qualité²⁸ sur le site en question ainsi que les reproductions des images de la jaquette, rendant presque superflu l'achat du disque pour qui a accès au net si ce n'est pour la possession de l'objet en lui-même. Ce fait contraste immédiatement avec l'intérêt marchand « ordinaire » que l'on pourrait prêter au disque : le label lui-même en offre les titres aux internautes, comme il le fait pour tous ses disques par ailleurs (vinyles compris). Ce phénomène tout à fait paradoxal est très courant dans le cadre de la techno *underground*. Il marque deux positionnements : une réticence forte par rapport à la protection des droits d'auteurs (les morceaux sont donnés gratuitement : nul besoin d'avoir recours à la copie illégale), même si ceux dudit CD sont sous copyright ; et un statut ouvert de chaque production, que tout le monde peut s'approprier et retransformer à son goût (statut en place depuis le début du mouvement notamment par l'acte de mixage des DJ qui trahissent nécessairement l'œuvre originale). En effet, les technologies numériques permettent aujourd'hui de prélever des éléments d'une pièce musicale et de les transformer très facilement par de nombreuses possibilités de traitements. Donner des morceaux déjà numérisés (mp3), c'est s'exposer immédiatement à ce risque (d'autant qu'aucun copyright ne figure sur le site, très vraisemblablement de façon volontaire). L'orientation est clairement celle des débuts du mouvement techno. Malgré le copyright (souvent imposé lorsque l'on souhaite passer par des filières de distribution grand public), on conserve l'esprit originel du mouvement *underground* qui refuse la taxation supplémentaire quelle

²⁵ Petit prospectus donné de la main à la main, souvent en fête, ou distribué chez les disquaires spécialisés, contenant la date d'une fête, une info-line (n° de téléphone ou de boîte vocale à appeler le jour dit pour avoir les informations), le nom du *sound-system* organisateur et parfois des noms d'artistes qui s'y produisent.

²⁶ Voir à ce sujet G. KOSMICKI, *op. cit.*, 2001.

²⁷ Format de compression pour l'audio qui permet de diviser par 10 le poids en mémoire de fichiers sonores afin d'en faciliter le partage sur internet.

²⁸ 44 100 Hz, 16 bits stéréo.

qu'elle soit (dont celle imposée par la SACEM)²⁹ ; et malgré la mise en vente du CD, on offre les morceaux sur internet, gardant l'aspect de gratuité et de bénévolat des artistes essentiel au mouvement. Les deux paradoxes sont assumés.

Plus que par la simple présence d'adresses de sites sur internet, on représente autrement le rapport particulier du mouvement techno *underground* à la technologie sur la jaquette. Les illustrations, de l'extérieur à l'intérieur, mêlent toutes organique et mécanique. La couverture représente une sorte de monstre préhistorique dont la queue se termine par une scie circulaire, tandis que sa peau a un aspect robotique. Le CD lui-même représente un entrelacs que l'on peut confondre selon les interprétations avec des câbles électriques ou avec des vaisseaux sanguins ou des nerfs. Pour entretenir le doute, on trouve deux yeux posés au milieu, qui accentuent, certes, le côté organique de l'illustration, mais qui pourraient aussi s'apparenter à des pièces détachées. On voit aussi un humain à tête de micro passant son clavier d'ordinateur sur une scie circulaire. Ce jeu homme/machine, ou organique/mécanique est omniprésent dans la techno et fait partie intégrante du sens véhiculé par cette musique, sorte d'exorcisme de l'image de la machine écrasante et avilissante issue du XIX^e siècle. La techno utilise l'outil technologique pour le détourner³⁰. Nous verrons plus loin que cette idée se retrouve largement au niveau musical dans la production que nous analysons. C'est un des messages les plus importants de la musique techno. Une phrase sur le disque vient encore appuyer cette idée d'un rapport homme/machine omniprésent dans la techno : *Use your computer before it uses you* (« Utilise ton ordinateur avant qu'il ne t'utilise »). Ce type de phrase, directement adressée à l'auditeur, renforce encore la volonté dont nous parlions plus haut de voir tout le monde « acteur » au sein du mouvement techno *underground*. On y retrouve aussi une des idées-clefs du mouvement : avec ce type de musique, le message a été immédiatement d'affirmer que tout le monde peut s'improviser musicien. Plus d'élitisme, plus d'académisme, chacun pouvant se servir d'un ordinateur.

Enfin, on ne trouve pas facilement le titre du CD, tant la jaquette est couverte d'inscriptions, de graphiques. J'ai penché pour le titre *U 238* (pour uranium 238) car on le trouve en gros sur le devant de la pochette, mais le site internet donne *Recycle 21* (titre qui ne figure d'ailleurs nulle part). Cela aussi correspond tout à fait aux façons de faire du mouvement techno *underground* qui, dans le même esprit que son refus des stars, rejette aussi les étiquettes et les normes, et en crée pour cela un nombre considérable pour en noyer l'importance. La *Spiral Tribe* a par exemple fait après sa séparation des fêtes sous les noms de *Facom Unit*, *Sound Conspiracy*, *Total Resistance*, *Network 23*, etc. (noms de *sound-systems* dans lesquels se sont ensuite retrouvés ses membres). *U 238* peut être bien entendu interprété comme un message anti-nucléaire lorsque l'on connaît les valeurs du mouvement, et aussi comme une attitude provocatrice.

Au premier regard sur la jaquette du CD, le décor est donc posé : on y retrouve les valeurs fortes du mouvement techno *underground*, même si elles amènent un paradoxe pourtant flagrant avec l'objet inévitablement marchand que l'on tient entre les mains.

²⁹ Par exemple refus de payer les taxes sur les ventes d'alcool, celles sur les droits d'auteur, refus de se soumettre au contrôle (payant) sur la mise en conformité du matériel utilisé.

³⁰ Voir à ce sujet G. KOSMICKI, *op. cit.*, 2001.

Analyse interne de « Let's play »

Le tempo de « Let's play » (11^e morceau du CD), nommé BPM en techno (pour *Beats Per Minute* ou Battements Par Minute) est à peu près de 170. Cette rapidité, mais aussi les sonorités dures qui caractérisent cette production, la rattacheraient plutôt au style *hardcore* (frange dure et extrême de la techno, caractérisée par ses tempi rapides et ses sons distordus et agressifs), mais la norme en *free party* n'est pas la même que dans l'univers de la techno dite « commerciale ». On pourrait donc aisément qualifier cette techno d'*hardtek* au sein de ce mouvement, le *hardcore* y atteignant des extrêmes³¹. Cette différence de classification est très révélatrice d'une volonté forte de différenciation par rapport à la norme commerciale dominante que les acteurs du mouvement techno *underground* refusent de se voir imposer, même si cette différenciation passe par la mise en place de nouvelles normes d'identification. Le côté « bruyant » en est une, très forte, comme nous l'indique Emmanuel Grynszpan décrivant la musique des *free parties* comme la « frange dure du mouvement (...) la plus éloignée des systèmes de production et de diffusion traditionnels de la musique commerciale »³². Là se pose encore un paradoxe : cette norme du bruit, de la musique à caractère violent, a été mise en place pour s'opposer radicalement aux normes commerciales dominantes en musique, mais se retrouve par le biais de ce CD vendu aux côtés d'autres productions non *underground*. Il ne traduit que trop bien la progressive perte d'un caractère « extrême » de la techno *underground*, et sa popularité croissante qui va de pair avec l'affaiblissement de ses revendications alternatives. Un jour, le son de la guitare distordu dans le rock a cessé d'être considéré comme du bruit, désagréable aux parents, agréable aux jeunes, pour faire l'unanimité. On commence probablement à voir les prémices de ce type de phénomène pour la techno *underground* avec ce CD.

« Let's play » correspond dans sa structure générale quasiment point par point à une structure idéale qui m'avait été donnée lors d'un entretien effectué avec un artiste issu d'un des premiers *sound-systems* français³³. Ce dernier avait beaucoup travaillé dès le début avec les *sound-systems* anglais dont les *Spiral Tribe*. Il me parlait alors du fait de penser généralement ses productions destinées au mix en trois parties. Tout d'abord une introduction qui situe rapidement le style, peu fournie mais déjà entraînante. Ensuite, un premier *break*, une cassure conséquente qui introduit un premier climax suivi d'un passage fort qui caractérisera la production auprès des DJ comme des danseurs. C'est ce passage qui sera le plus élaboré puisque partie centrale et caractéristique de la production. On peut ensuite imaginer un nouveau *break* qui introduise une troisième partie, que le DJ gardera au choix ou fera disparaître en introduisant un autre disque auparavant. Il faut aussi signaler que des petits *breaks* moins conséquents peuvent s'ajouter çà et là au sein des différentes parties, respectant généralement les carrures dont je parle plus bas.

Le but de cette structure de base est avant tout de servir le travail du DJ, qui recomposera lors de son mix un continuum sonore en prélevant les parties qui l'intéressent sur les différents disques qu'il utilisera. Le disque se doit alors généralement aussi de respecter des carrures que le DJ pourra aisément reconnaître pour pouvoir caler un autre disque

³¹ Dans le versant dit « commercial », la *hardtek* est relativement plus douce. Elle désigne, dans les deux aspects du mouvement, *underground* et commercial, une techno plus dure et plus minimaliste que le style techno.

³² E. GRYNSZPAN, *Bruyante techno*, Nantes, Mélanie Sèteun, 1999, p. 33.

³³ Interview de Jack (membre du *sound-system* Infrabass), 27 décembre 1998. Enregistrement personnel effectué à Blois.

précisément par dessus le premier. Elles sont quasiment toujours de huit mesures et de multiples de huit, comme dans le cas présent. L'artiste doit aussi évidemment insérer dans sa production des manières de faire propres à la musique techno : la musique doit y être ludique et notamment chercher à tromper l'auditeur et le danseur. J'ai en d'autres occasions décrit ce principe du jeu fondamental dans la techno comme l'expression d'une utopie qui va à l'encontre d'une idéologie dominante dans notre société occidentale de la science et de la technologie comme omnipotentes³⁴. C'est ici que l'on rejoint pleinement le sens des illustrations de la pochette du CD décrit plus haut. En effet, la techno est une musique qui base largement ses effets sur sa ressemblance avec les bruits de l'industrie ou de la machine en action, mais qui cherche toujours à montrer une machine imparfaite, notamment par des brisures dans son rythme, des suspensions, ou par des aspects organiques qui viennent troubler son apparente perfection mécanique. Le *beat* (battement), c'est-à-dire le pied de grosse caisse synthétique qui martèle tous les temps, est l'expression même de cette symbolique, passant d'une régularité implacable à des brisures soudaines (suspensions, brisures rythmiques, changements de timbre, etc.), comme nous allons le voir.

Le principe ludique de la présente production repose largement sur ces ruptures du *beat*, brisures (*breaks*) dans le flux sonore. Examinons la structure générale du morceau. Dans le plan structurel joint, chaque partie musicale distincte, décrite par une légende succincte, est représentée par une ligne horizontale. Les ajouts d'effets sont représentés par des pointillés horizontaux. On perçoit ainsi directement la construction de base d'une production techno par empilement de différentes parties. Certains pourront remettre en cause les découpages en trois grandes parties (I, II et III), la 3^e partie reprenant des éléments de la seconde, mais ce type de construction continue empêche justement souvent une segmentation pour privilégier un continuum sonore uniquement ponctué par les différents *breaks*, continuum que ne feront que prolonger les DJ. Les barres verticales séparent des carrures dont la différence est forte, les autres étant séparées par des barres en pointillés.

C'est effectivement le *beat* qui est l'élément le plus travaillé de cette production, comme souvent dans la techno *underground*, cet élément marquant déjà à lui seul le caractère *underground* de la techno par son caractère violent et sa rapidité. Crystal Distortion alterne des timbres doux avec des timbres plus incisifs (par exemple en renforçant les graves sur la deuxième carrure de I a, ou en amenant l'entrée d'un *beat* plus aigu, plus violent sur I b), il alterne des battements réguliers avec ce que l'on nomme des *breakbeats*³⁵ (par exemple dès le début de la partie II, qui sera justement caractérisée par des superpositions de *breakbeats* et de *beats* réguliers). Le *beat* disparaît parfois pour revenir avec une autre sonorité (exemple du premier *break* qui précède I b). Chacun des différents *breaks*, par ailleurs, est subordonné à la disparition et à la réapparition du *beat*, qui permet des variations de tension (avant I b et III b, par exemple, avec le même principe : disparition progressive d'un *beat* au profit d'un nouveau), des suspensions temporelles (c'est le cas dans les deux exemples précédents au moment précis où le premier *beat* ou *breakbeat* a complètement disparu : on

³⁴ Voir G. KOSMICKI, *op. cit.*, et « La musique techno : une relecture utopique de l'urbanité », à paraître en 2003 dans *Proceedings of the 7th Doctoral and Postdoctoral Seminar on Semiotics of Music*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana ; Imatra International Semiotics Institute, Imatra.

³⁵ Littéralement « rythme cassé », rythmique empruntée au courant hip-hop (rap, électro, raggamuffin') qui s'oppose aux battements réguliers omniprésents dans la techno et qui a donné des styles propres tels que la *jungle*, le *breakbeat* ou le *breakcore*. Le *breakbeat*, souvent échantillonné, contient la plupart du temps non seulement un pied de grosse caisse synthétique mais aussi une caisse claire et un charleston.

perd un court instant le repère temporel pour le reprendre de plus belle avec une intensité redoublée), des relances (comme dans son interruption de 2 temps à la fin de la 3^e carrure de I a) ou des brisures (on en entend dans les mesures qui précèdent les parties II a, II c, II d et III a). Ces effets sont obtenus en grande partie par le traitement du *beat* car cet élément est primordial et omniprésent dans la musique techno, son absence, même extrêmement courte, entraînant nécessairement des *climax* et des forts passages de tension.

J'ai longuement exposé dans d'autres travaux³⁶ l'importance primordiale de ce paramètre du *beat* du fait de sa double symbolique forte : celle de la mécanique à la régularité implacable de la machine en même temps que celle du battement du cœur humain. On retrouve ici ce double aspect mécanique-organique que l'on avait dès la pochette du CD au travers de ce paramètre fondamental de la musique techno. Il ne faut dès lors pas s'étonner que la plupart des moments de tension rencontrés dans ces musiques soient en rapport avec cet élément.

Le but de ces jeux d'expérimentation sonore, dans le cadre d'une prestation *live* de cette production, est la surstimulation sensorielle afin d'induire un état modifié de conscience chez les danseurs pouvant mener à certaines formes de transe. Le musical en est un inducteur, mais pas le seul, de nombreux ingrédients de la fête techno concourant à cette induction³⁷. L'utopie du mouvement techno *underground* est de transmettre des valeurs au travers de cette expérimentation sonore au cœur de la fête.

Crystal Distortion perturbe aussi la temporalité métronomique par des non-respects des carrures dans les *breaks*. Ainsi, à part le premier et le dernier, chacun d'entre eux ajoute une à deux mesures à la carrure, déstabilisant complètement une structure extrêmement simple à la base, ce qui renforce leur impact et leur côté « accidentel ». Cette technique va à l'opposé du principe de base des carrures de la techno, et surprend ainsi d'autant plus.

Nous avons vu là des jeux sur la temporalité, mais la spatialité du musical est aussi très largement exploitée. Ainsi, l'utilisation d'effets tel le *flanger* qui provoque des impressions de vagues sur le son déstabilise l'espace sonore, le rendant incertain, mobile (partie II b, 2^e carrure de la partie II d). Cette déstabilisation se trouve renforcée par la régularité métronomique du *beat* qui assure au contraire une stabilité inébranlable, sauf dans ses moments de *breaks*. Le choix de certains sons en *portamento* produit aussi une telle déstabilisation spatiale (un *portamento* du bas vers le haut se répète dans les deux dernières carrures de la partie II a, on en entend deux autres dans les deux premières de la partie III a, l'un ascendant, l'autre descendant). Il faut bien entendu comprendre qu'il s'agit principalement d'une musique de danse pour évaluer l'impact de ces choix sur l'auditeur. La danse techno, quoique peu codée, va souvent se caractériser par un mouvement des jambes qui suivra le *beat*, et des mouvements des bras qui dessineront dans l'espace les différents sons, tels ces sons en *portamento*. Chacun de ces sons agira donc directement sur la danse, retranscription de la musique dans l'espace par le corps, et prendra d'autant plus d'impact.

³⁶ Voir G. KOSMICKI, *op. cit.*, 2002 et 2003.

³⁷ Sur ce sujet, voir notamment G. KOSMICKI, *Théorie et pratique de la transe dans la musique techno. Le cas des raves des Bouches-du-Rhône*, mémoire de maîtrise de musique sous la direction de Jean-Marie Jacono (Aix-en-Provence : Département de musique), 1996 ; A. FONTAINE et C. FONTANA, *Raver*, Paris, Anthropos, 1996 ; et G. KOSMICKI, « Les raves : l'apologie de la transe », *Écouter Voir* 70 (1997), p. 14-16.

Le morceau peut aussi se découper en une succession de différentes tensions progressives, que l'on nomme « montées » dans la techno, et de moments plus calmes, moins tendus. Généralement, on ne marque pas de baisses de tensions dans la techno, mais simplement des suspensions, pour donner l'impression d'une montée continue qui va toujours plus loin, plus fort. Chacune des montées est représentée sur le plan par des flèches ascendantes. Il est de règle de donner l'impression à l'auditeur de dépasser des limites, d'aller toujours plus loin dans le bruit, dans le dérangent, dans l'expérience sonore. Ces « montées » s'obtiennent généralement au fur et à mesure de l'empilement progressif de différentes parties, mais aussi par l'intensification de certains effets. Par exemple un effet de *delay* – ou écho – se fait entendre sur le *beat* à la fin des deux premières carrures de I a, brouillant le sonore et augmentant un effet d'attente d'un nouvel élément. Le même principe d'ajout d'effets se retrouve sur la partie III b. Ce sont souvent ces brouillages, rendant la musique volontairement plus bruyante et agressive, donc encore plus proche de l'esprit qu'elle revendique, qui caractérisent ces passages. Les différents « sons d'ambiances » relevés sur le schéma (II a, II c, III a, etc.) sont passés dans des effets comme la réverbération ou l'écho, ce qui les rend bruyants et renforce aussi la tension. On obtient aussi ces « montées » par le fait de rendre un élément plus puissant, plus incisif. C'est le cas du *beat*, par exemple, dans la partie I b, qui sonne plus fort que celui de la partie I a par son changement de timbre, mais aussi par un nouveau procédé : avant certains des battements on entend le même son joué à l'envers, ce qui donne une impression d'aspiration et rend chacun des coups plus incisifs.

Conclusion : un sens affaibli

Sachant que « Let's play » est sorti auparavant en vinyle et qu'il a été mixé et apprécié dans de nombreuses soirées, toutes ces analyses de type phénoménologique que nous avons réalisées s'avèrent intéressantes et non dénuées de sens, mais qu'en est-il dans le cas du tirage sur CD dont il est question dans le présent article ? Les caractères de musique vivante et de musique de danse propres à la techno sont balayés par le support de vente choisi³⁸. Ce que l'on peut pourtant remarquer est le grand soin accordé à l'illustration sur le CD des valeurs du mouvement techno *underground*, en plein accord avec le sens musical analysé sur le morceau « Let's play », mais que l'on aurait tout aussi bien pu relever sur la plupart des productions de ce CD. Quelle est alors la stratégie de l'artiste et du label producteur, outre l'aspect lucratif indéniable ?

On peut arguer qu'ils souhaitent offrir aux auditeurs la possibilité de retrouver chez eux des sensations qu'ils ont connues en *teuf*. On peut aussi penser au fait que de nombreux amateurs de techno ne sont pas eux-mêmes DJ et ne possèdent pas de platines vinyles chez eux, ne pouvant ainsi écouter la musique qu'ils aiment que sur cassette ou CD. Toutefois, nous l'avons vu, le fait de sortir cette production sur ce type de support lui fait perdre une grande part de ses fonctions originelles, ainsi que des valeurs du mouvement auquel elle se rattache. Nous sommes loin de la logique de *donation*³⁹, de la logique de remboursement

³⁸ Sauf si l'on prend en considération la pratique marginale du *mix* sur CD, ou si l'on imagine le cas d'une soirée dans laquelle les gens danseraient sur ce CD.

³⁹ Sur les *flyers* (petits prospectus) annonçant les *free parties*, on trouve quasiment toujours la mention « *on donation* » ou « sur donation », qui indique aux participants qu'ils devront contribuer librement aux frais engagés pour la fête.

ou de partage et de la gratuité qui sous-tendaient d'ordinaire les rapports des *sound-systems* avec leur public. Ici, la sédentarisation a fait émerger d'autres formes de pratiques bien plus communes fondées sur des rapports typiquement marchands qui affaiblissent considérablement le sens des productions ainsi exploitées.

On peut aussi imaginer que Simon et tous ceux qui suivent actuellement cette nouvelle voie (on peut penser par exemple à 69 db ou Seb, un autre membre de la *Spiral Tribe*, qui sort des productions CD sur le même label, mais à bien d'autres encore) ont pour stratégie de toucher d'autres publics pour répandre leur message et les valeurs de la contre-culture à laquelle ils appartiennent. Cela expliquerait aussi le fait qu'ils jouent depuis ces dernières années dans des endroits tels que des *clubs* ou des grandes *raves* officielles (autorisées) et payantes (« commerciales », au contraire de la *free party* qui fonctionne sur un système de *donation* à l'entrée). Mais en revenant sur des propos plus anciens de Simon, on perçoit une forte incohérence qui fait plutôt pencher pour évaluer ce geste dans une logique d'institutionnalisation progressive du mouvement et de perte de son caractère de révolte :

Les clubs vous vendent une bonne nuit : votre seule action est de vous y rendre et de payer. (...) Le gouvernement sait cela, qu'il est dangereux qu'un nombre important de personnes en harmonie les unes avec les autres se réunissent autour de quelque chose en complet désaccord avec leur système de valeur. Ce système de valeur, c'est l'argent, et le nôtre n'a rien en commun avec l'argent, c'est gratuit. On ne peut pas faire plus antinomique⁴⁰.

On peut aussi interpréter la vente du CD et le fait de jouer en *club* comme une nécessité vitale pour l'artiste, mais qui réserve aux initiés la possibilité d'avoir ses titres sans acheter le CD via le net, ou de le voir joué en *free party* gratuitement par leur connaissance des réseaux techno *underground* et des annonces de telles soirées, toujours assez secrètes malgré un engouement de plus en plus fort pour ce type de fête. Cette interprétation semble toutefois quelque peu osée. Pourquoi d'ailleurs avoir choisi pour cette compilation des titres qui ont bien marché en *free party* si ce n'est pour les vendre à un public de *teufeurs*, même si le cadre de vente est un grand magasin ?

Toutefois, il faut aussi préciser que rencontrer l'artiste, Simon, en *free party* est loin d'être exceptionnel, et que l'on peut discuter avec lui très facilement, ce qui est plus rare dans les autres milieux musicaux. Le musicologue Philip Tagg donnait en 1994 une interprétation de la construction des productions techno en superpositions de bandes d'importance égale (construction que nous avons pu examiner dans l'exemple choisi), en opposition totale avec le système de la mélodie-accompagnement qui soumet des parties à une autre, comme reflet du sentiment d'égalité qui règne entre les participants à une fête techno⁴¹. Il y voyait l'expression dans la musique populaire de la fin d'une période débutée au XVII^e siècle et marquée par la montée des classes bourgeoises et leur prise de pouvoir. Le présent lui donne toujours raison pour cet aspect des choses, quoique l'utopie techno s'étiole progressivement.

Enfin, je situerais donc la sortie de cette production sur CD au carrefour d'une institutionnalisation progressive du mouvement qui va aller en s'accélégrant et en affaiblissant continuellement ses valeurs, comme nombre de courants de musique populaire

⁴⁰ Propos de Simon in M COLLIN, *Altered state, the story of ecstasy culture and acid house*, Londres, Serpent's Tail, 1997, p. 209.

⁴¹ P. TAGG, « From refrain to rave : the decline of figure and the rise of ground », *Popular Music* 13/2, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 209-222.

ou de partage et de la gratuité qui sous-tendaient d'ordinaire les rapports des *sound-systems* avec leur public. Ici, la sédentarisation a fait émerger d'autres formes de pratiques bien plus communes fondées sur des rapports typiquement marchands qui affaiblissent considérablement le sens des productions ainsi exploitées.

On peut aussi imaginer que Simon et tous ceux qui suivent actuellement cette nouvelle voie (on peut penser par exemple à 69 db ou Seb, un autre membre de la *Spiral Tribe*, qui sort des productions CD sur le même label, mais à bien d'autres encore) ont pour stratégie de toucher d'autres publics pour répandre leur message et les valeurs de la contre-culture à laquelle ils appartiennent. Cela expliquerait aussi le fait qu'ils jouent depuis ces dernières années dans des endroits tels que des *clubs* ou des grandes *raves* officielles (autorisées) et payantes (« commerciales », au contraire de la *free party* qui fonctionne sur un système de *donation* à l'entrée). Mais en revenant sur des propos plus anciens de Simon, on perçoit une forte incohérence qui fait plutôt pencher pour évaluer ce geste dans une logique d'institutionnalisation progressive du mouvement et de perte de son caractère de révolte :

Les clubs vous vendent une bonne nuit : votre seule action est de vous y rendre et de payer. (...) Le gouvernement sait cela, qu'il est dangereux qu'un nombre important de personnes en harmonie les unes avec les autres se réunissent autour de quelque chose en complet désaccord avec leur système de valeur. Ce système de valeur, c'est l'argent, et le nôtre n'a rien en commun avec l'argent, c'est gratuit. On ne peut pas faire plus antinomique⁴⁰.

On peut aussi interpréter la vente du CD et le fait de jouer en *club* comme une nécessité vitale pour l'artiste, mais qui réserve aux initiés la possibilité d'avoir ses titres sans acheter le CD via le net, ou de le voir joué en *free party* gratuitement par leur connaissance des réseaux techno *underground* et des annonces de telles soirées, toujours assez secrètes malgré un engouement de plus en plus fort pour ce type de fête. Cette interprétation semble toutefois quelque peu osée. Pourquoi d'ailleurs avoir choisi pour cette compilation des titres qui ont bien marché en *free party* si ce n'est pour les vendre à un public de *teufeurs*, même si le cadre de vente est un grand magasin ?

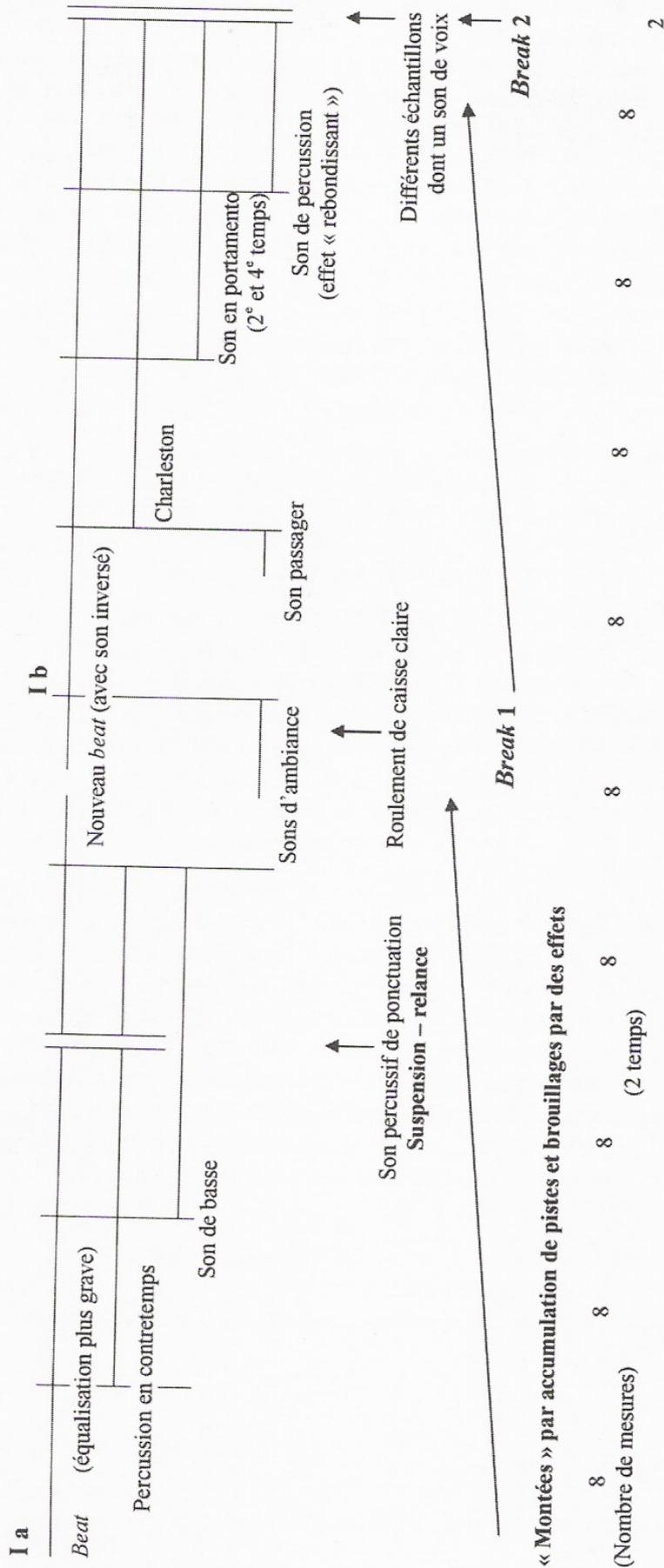
Toutefois, il faut aussi préciser que rencontrer l'artiste, Simon, en *free party* est loin d'être exceptionnel, et que l'on peut discuter avec lui très facilement, ce qui est plus rare dans les autres milieux musicaux. Le musicologue Philip Tagg donnait en 1994 une interprétation de la construction des productions techno en superpositions de bandes d'importance égale (construction que nous avons pu examiner dans l'exemple choisi), en opposition totale avec le système de la mélodie-accompagnement qui soumet des parties à une autre, comme reflet du sentiment d'égalité qui règne entre les participants à une fête techno⁴¹. Il y voyait l'expression dans la musique populaire de la fin d'une période débutée au XVII^e siècle et marquée par la montée des classes bourgeoises et leur prise de pouvoir. Le présent lui donne toujours raison pour cet aspect des choses, quoique l'utopie techno s'étiole progressivement.

Enfin, je situerais donc la sortie de cette production sur CD au carrefour d'une institutionnalisation progressive du mouvement qui va aller en s'accélégrant et en affaiblissant continuellement ses valeurs, comme nombre de courants de musique populaire

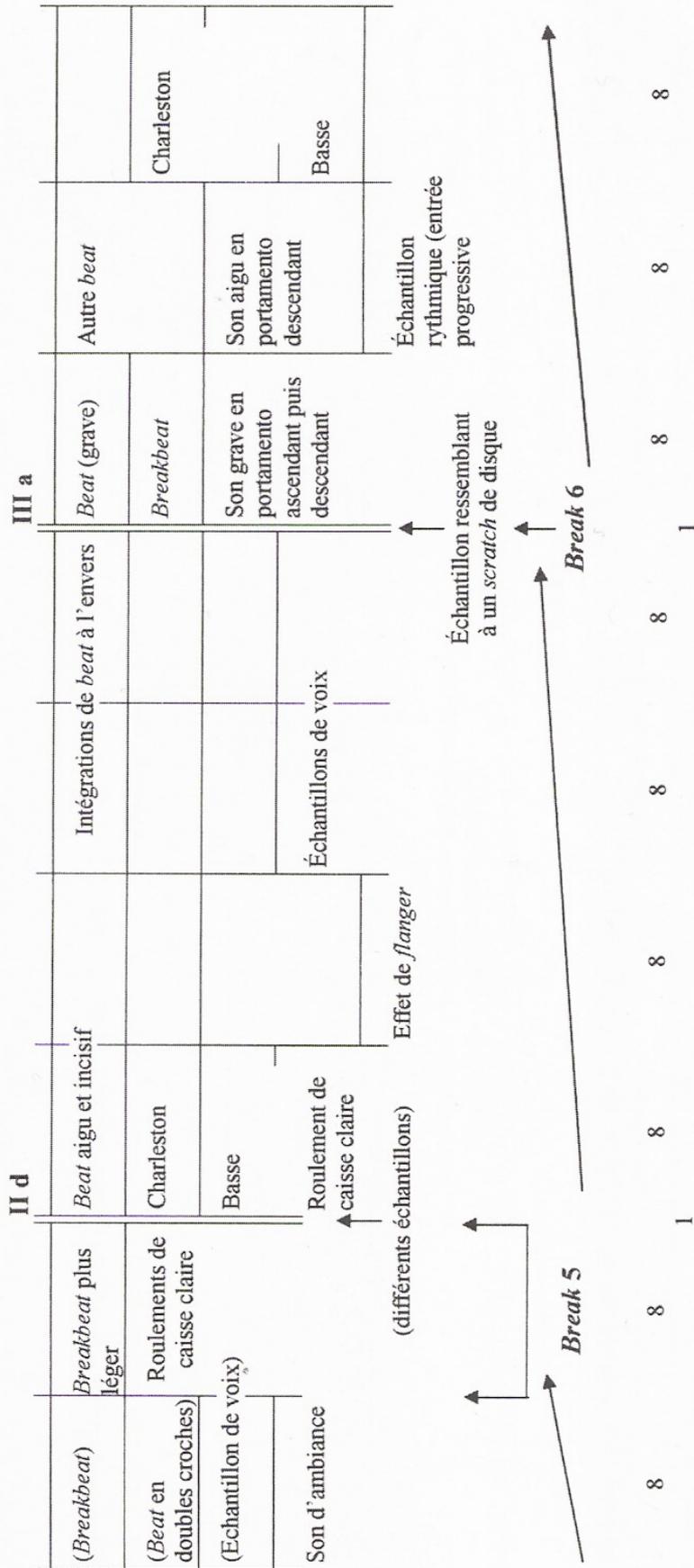
⁴⁰ Propos de Simon in M COLLIN, *Altered state, the story of ecstasy culture and acid house*, Londres, Serpent's Tail, 1997, p. 209.

⁴¹ P. TAGG, « From refrain to rave : the decline of figure and the rise of ground », *Popular Music* 13/2, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 209-222.

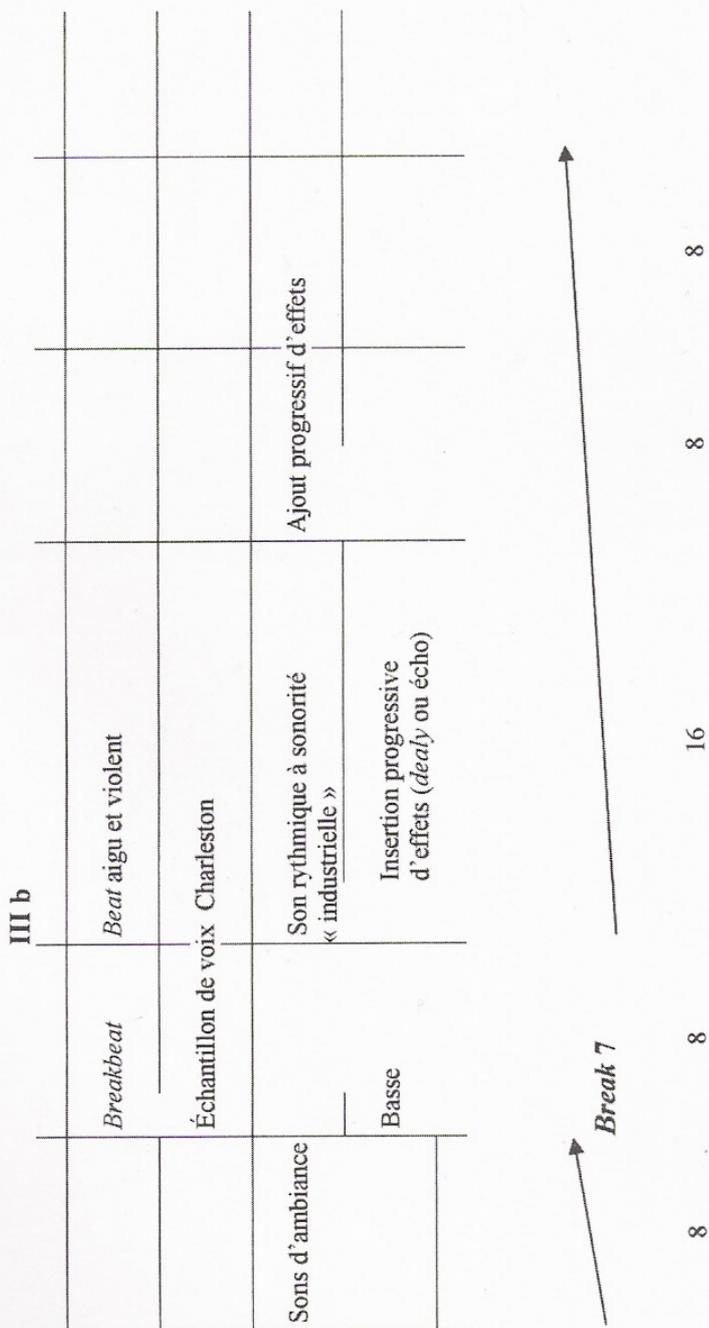
l'ont traversée auparavant (rock, reggae, punk, etc.). Certains éléments sont gardés, savamment entretenus (valeurs, message, violence relative de la musique, etc.), mais on pourrait aussi les interpréter comme faisant partie d'une stratégie marchande, car l'essentiel du processus est tout de même finalement la mise en conformité avec un système marchand dominant (même si le système alternatif est toujours conservé en parallèle : on achète toujours des cassettes de Simon en *free party*).



Plan structurel de « Let's play » de *Crystal Distortion*.



Plan structurel de « Let's play » de Crystal Distortion (suite).



Plan structurel de « Let's play » de *Crystal Distortion* (suite et fin).

Musurgia

2002 – Volume IX – n° 2

Publié avec le concours de la Société Française d'Analyse Musicale
et du Centre National du Livre

Musiques populaires modernes

Christophe PIRENNE, Entre analyse historiciste et interdisciplinarité : *Pet Sounds* des Beach Boys.

Serge LACASSE, Vers une poétique de la phonographie : la fonction narrative de la mise en scène vocale dans « Front Row » (1998) d'Alanis Morissette.

Catherine RUDENT, Comprendre les musiques à succès : *Tostaky* de Noir Désir.

Bruno JOUBREL, Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone.

Olivier JULIEN, La technologie de la French Touch : Les Paul ou Pierre Schaeffer ?

Guillaume KOSMICKI, Analyse de « Let's play » de Crystal Distortion : les paradoxes d'un « tube » de la *free party*.

Les auteurs

Christophe Pirene est Collaborateur scientifique FNRS attaché à l'Université de Liège (Belgique), chercheur à la Fondation Von Humboldt attachée à la Von Humboldt Universität (Allemagne).

Serge Lacasse est Professeur adjoint à la Faculté de Musique de l'Université Laval, Québec, Canada.

Catherine Rudent est Maître de Conférence à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

Bruno Joubrel est Docteur en musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) et auteur-compositeur-interprète.

Olivier Julien est journaliste, musicien de studio, chargé de cours à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).

Guillaume Kosmicki est Chargé de cours, Département de Musique, Université de Provence (Aix-Marseille I), compositeur techno.



**Editions
ESKA**

Prix : 22,86 € (150 F)

12, rue du Quatre-Septembre, 75002 PARIS

Tél. : 01 42 86 56 00 – Fax : 01 42 60 45 35

ISSN : 1257-7537
ISBN : 2-7472-0435-9



9 782747 204354