



HAL
open science

“Helter Skelter” et l’héritage polémique des années 1960

Gerald Carlin, Mark Jones, Jedediah Sklower

► **To cite this version:**

Gerald Carlin, Mark Jones, Jedediah Sklower. “Helter Skelter” et l’héritage polémique des années 1960: Volume! la revue des musiques populaires, vol. 9, no 2, 2013, p. 33-49. 2012, 10.4000/volume.3403 . hal-02189259

HAL Id: hal-02189259

<https://hal.science/hal-02189259>

Submitted on 21 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Helter Skelter » et l'héritage polémique des années 1960

par

Gerald Carlin & Mark Jones¹

University of Southampton

Traduit de l'anglais par Jedediah Sklower²

Résumé : À la fin des années 1960, le rock était considéré comme un aspect important de la contre-culture révolutionnaire. Mais le *White Album* des Beatles fut reçu de façon ambivalente – on l'accusa notamment de nostalgie réactionnaire. La chanson « Helter Skelter » était difficile à catégoriser à l'époque ; le fait qu'on l'associe par la suite avec les meurtres commis par la famille Manson la rendit tristement célèbre. Les premières reprises du morceau en firent un canon du hard rock naissant, avant que le heavy metal ne prenne la relève. Plus tard, des versions plus éclectiques la détournèrent pour en faire une critique du projet culturel des années 1960, en invoquant la figure menaçante de Charles Manson. D'autres tentèrent plus tard d'exorciser ce spectre maudit, pour la réinscrire dans la grande tradition du rock. Analyser « Helter Skelter » par le prisme ses innombrables reprises, c'est faire l'histoire de l'héritage polémique des années 1960.

Mots-clés : *contre-culture – reprises – Charles Manson – The Beatles – années 1960*

Abstract : In the late sixties rock music was typically seen as an important aspect of the revolutionary counterculture; but the Beatles' 'White Album' was ambivalently received, amidst allegations of reactionary nostalgia. The song 'Helter Skelter' was difficult to classify at the time; its subsequent associations with cult murderers the Manson Family made it notorious. Largely overlooked for several years, the few early covers usually rendered it as hard rock. Later, more generically diverse and deviant renditions would reinspect the song as a critique of the sixties' countercultural project. Patterns of reclamation and contestation have made covers of the song a telling index of revisionist attitudes to the nineteen sixties and their legacies.

Keywords : *counterculture – covers – Charles Manson – The Beatles – sixties*

En l'espace de quelques jours à la fin du mois d'août 1968, The Beatles et The Rolling Stones, les deux plus grands groupes de rock au monde, sortirent chacun un nouveau single. « Street Fighting Man » des Stones et « Revolution » des Fab Four réagissaient tous deux aux troubles politiques du printemps et de l'été 1968. On commenta beaucoup leur rapport évident à l'actualité, bien que « Revolution » ne fût que la face B de « Hey Jude » et que « Street Fighting Man » ne sortît qu'aux États-Unis. À l'époque, le fort climat d'anxiété qui régnait au sein de la culture dominante comme de la contre-culture polarisa l'analyse des postures politiques des deux chansons : il s'agissait pour la presse de brûlots d'agit-prop et non d'énigmes démonstrations narcissiques typiques du rock. Le magazine *Time* opposa l'appel au « changement, à la sauvagerie, à la révolte contre l'autorité civile » du titre des Stones à la quiétude pacifique de celui des Beatles (Anon., 1969). Le journal underground de San Francisco le *Berkeley Barb* vit dans « Revolution » un « appel sans ambiguïté à la contre-révolution », là où « Street Fighting Man » se révélait « à la hauteur de son titre » (Anon., 1968a). Le *Black Dwarf*, le plus radical des journaux de la presse underground britannique, brandit la bannière des Stones :

« Il semble que ce qui n'était par le passé qu'une préférence esthétique pour les Stones fait désormais partie d'une lutte pour conquérir les cœurs et les esprits de la jeunesse... Si j'ai longtemps apprécié les Beatles, j'espère maintenant que leur soif d'argent les foutra en l'air et les renverra aux oubliettes comme Cliff Richards [sic]³, et que de leurs décombres on verra émerger un nouveau groupe de pop – un groupe de “combattants de rue” dédiés au mouvement. » (Muldoon, 1968)

Ce que l'*establishment* craignait et que les révolutionnaires anticipèrent à la fin de l'année 1968, c'était que le rock allait bien vite devenir l'avant-garde culturelle de la révolution politique. Les frontières entre discours et pratiques politiques et la contre-culture pop devaient s'effacer dans un imaginaire utopique où « le rock est la poésie de la politique » (Gleason, 1972 : 146).

La presse musicale proclamait avec enthousiasme que *Beggars Banquet* (décembre 1968) « tire son motif central et son humeur du thème de la “révolution” [...] [et] devrait tous nous convaincre que les Stones ont raison » (Landau, 1972 : 331). Elle restait ainsi aveugle à ce que la sexualité promue dans l'album avait de problématique d'un point de vue politique. En revanche, *The Beatles* (alias le *White Album*), son aîné de quelques semaines, reçut un traitement plus ambivalent. Les critiques s'accordèrent pour considérer que l'album faisait fondamentalement appel à l'hommage, au pastiche et à la parodie. Pour certains d'entre eux, c'était le signe de sa maturité musicale. Tony Palmer, dans *The Observer*, affirma que le « tissage de références ou de citations d'Elvis Presley, Donovan, Little Richard, the Beach Boys, Blind Lemon Jefferson en font la Tapisserie de Bayeux des musiques populaires » (Palmer, 1968). D'autres virent dans le fait qu'il n'affrontât pas les problèmes du moment un signe de désengagement politique : Jon Landau écrivit dans une dépêche du *Liberation News Service* que « Les Beatles ont eu recours dans cet album à la parodie précisément parce qu'ils ont peur d'affronter la réalité. Elle devient un masque derrière lequel ils peuvent se dérober aux urgences du moment » (Wiener, 1995 : 65). Les quelques morceaux ostensiblement engagés de l'album furent

« Helter Skelter » et l'héritage polémique des années 1960

passés sous silence. « Revolution » fut rejeté lors de sa sortie, et « Revolution 1 », pourtant plus ambigu politiquement, fut à peine remarqué par d'autres critiques. Enfin, le titre le plus expérimental de l'album, « Revolution 9 », qui sera considéré plus tard comme « l'artefact d'avant-garde le plus diffusé à l'échelle mondiale » (MacDonald, 1995 : 230), fut l'objet d'un opprobre quasi unanime.

« Helter Skelter » et le crépuscule de la contre-culture

Parmi ces multiples alliages de styles et de genres musicaux éclectiques, un morceau sembla suffisamment original pour ne pas être ravalé au rang de tube lambda. Placé vers la fin de la troisième face, pris en étau entre le mélodieux « Sexy Sadie » et le sobre « Long, Long, Long » de George Harrison, « Helter Skelter » surprit la critique par la fusion qu'il proposait d'un solide élan rock et d'une énergie tourbillonnante et chaotique. *The Times* reconnut que le titre était « merveilleusement épuisant » (Mann, 1987 : 154). D'après le *New Musical Express*, il progressait « à un tempo si rapide que les musiciens arrivent à peine à se suivre ». L'énergie « frénétiquement sexuelle » (Smith 1968, 5) de la chanson s'imposa comme une évidence. Les critiques peinèrent à le catégoriser ; ils l'évaluèrent à partir d'un nouveau discours basé sur la distinction entre musiques pop et underground. Dans le *New York Times*, Nik Cohn forgea le néologisme « *hardrock* » (Cohn, 1968 : 8), et Barry Miles, dans le magazine underground *IT*, l'appela « probablement la chanson rock la plus lourde [*heaviest rocker*] aujourd'hui

gravée sur plastique » (Miles, 1968 : 10). Là où « *hard* » place clairement le morceau dans la lignée d'innovateurs rock contemporains tels que Cream et le Jimi Hendrix Experience, le terme « *heavy* » a une signification plus large, qui connote une profondeur et une pertinence contre-culturelles (Landy 1971, 101), tout en commençant à désigner une forme musicale naissante. « Helter Skelter » était un élément clé de l'analyse que le critique Jann Wenner de *Rolling Stone* faisait des Beatles, des jeunes « sensibles comme tous les autres habitants de McLuhanopolis », dont la musique « reflète et est insérée dans ce qui se passe autour d'eux, notamment leurs expériences musicales récentes » (Wenner, 1968 : 13). Avec ses paroles ambiguës, frivoles et menaçantes à la fois (« *I'm coming down fast* » : « j'arrive à toute allure »), « Helter Skelter », qui sort au moment où le heavy metal émerge, représente peut-être mieux encore que d'autres morceaux plus explicitement politiques de l'époque le glissement de l'optimisme révolutionnaire à la désillusion et la crise.

La tension discordante du morceau était bien intentionnelle. Paul McCartney dit qu'il avait été inspiré par la lecture d'une

« chronique d'un disque qui disait que le groupe se déchaîne avec les effets d'écho et les hurlements et tout, et je me suis dit : "C'est dommage, j'aurais bien aimé faire un truc pareil." Puis je l'ai écouté, et ça ne ressemblait à rien d'autre, c'était direct et sophistiqué. Alors on a fait ça. J'aime le bruit⁴. » (Anon., 1968b)

Afin d'atteindre cet objectif apparemment simple, « Helter Skelter » a recours à tout un ensemble de stratégies musicales et techniques. La chanson est en 4/4, et après un riff de guitare descendant en introduction, en mouvement contraire par rapport à la

ligne vocale ascendante, le rythme de base du couplet se déploie sur l'accord de tonique de *mi* majeur. Cependant, la force de l'attaque sur la corde à vide de *mi* grave au début de chaque mesure module le son de presque un demi-ton jusqu'à lui faire atteindre une position dissonante, entre le *mi* et le *fa*. Le bourdon de ce *power chord* tenu est un élément clé dans la sensation de démesure du morceau, qui se déploie en tension avec l'accord de tonique de *mi*, qui de son côté, sonne plutôt blues. La grille d'accords du couplet progresse vers le troisième degré abaissé (*sol*, dans la tonalité de *mi* majeur) pour enfin aller vers le quatrième degré (*la*), suivant une gamme pentatonique ascendante. Ceci crée une tension supplémentaire entre une structure hard rock et une structure blues, étant donné l'absence de résolution sur le cinquième degré (le *si*), pourtant habituelle dans le blues et le rock 'n' roll. Dans le refrain, la guitare, a un son et une attaque rock bien plus « propres » que dans les couplets. Elle suit, pendant une mesure, un enchaînement boogie-rock 'n' roll majeur, avec une descente de la gamme de *la7* dans la deuxième mesure puis répète cette montée et descente rapide en *mi* avant revenir en *la*, et de se conclure par l'accord de *mi* majeur. En utilisant un riff boogie, le refrain fait davantage allusion au rock 'n' roll (notamment à Chuck Berry) qu'au blues ou au hard rock, mais, encore une fois, on ne retrouve pas l'accord du cinquième degré qui pourrait venir « résoudre » une stylisation typiquement blues ou rock 'n' roll. Malgré l'accord de tonique majeur et les clins d'œil rock 'n' roll du refrain, la chanson se cantonne au mode pentatonique et sous-entend des tonalités mineures, ce qui induit une sensation de frustration contenue ou un caractère primitif. Ce procédé est

intensifié par la basse, qui sort du lot et tire véritablement « Helter Skelter » vers l'avant. Sa piste est mise en avant par le mixage, elle est traitée par un effet de distorsion, et son jeu est caractérisé par de fréquentes attaques percussives dans les aigus – effet probablement produit en attaquant puissamment les cordes avec un médiator et en les forçant parfois à claquer sur les frettes. La ligne de basse est jouée rapidement (presque plus de notes que de temps dans une mesure) et joue ainsi le rôle d'une seconde (ou troisième) guitare rythmique, voire d'un instrument mélodique. Elle descend souvent au *ré*, afin de remonter au *mi* fondamental par des *slides* ou des *hammer-on*⁵, et joue sur les sauts d'octave vers la fin du morceau. Le chant est puissant et imprévisible et, encore une fois, entre en tension avec le son pop doux et précis des chœurs. Stylistiquement, la chanson est hybride, s'aventurant simultanément dans plusieurs genres. Son statut d'OVNI musical se manifeste particulièrement vers la fin du morceau, dissonante et en fondu sonore [*fade out*]. Le morceau s'éloigne alors des constructions habituelles du format-chanson, redémarrant à plusieurs reprises avant de s'épuiser totalement. Malgré l'énergie frénétique qui soutient le corps de la chanson, près de la moitié de sa durée est consacrée au crescendo chaotique de cette fin qui n'en termine pas.

La « lourdeur » et le déséquilibre abrasifs de « Helter Skelter » contribuèrent probablement à le rendre d'abord impopulaire auprès des fans. Dans un sondage du *Village Voice* de 1971, elle était la quatrième chanson des Beatles la moins aimée – « Revolution 9 » arrivant en première position (Schaffner, 1978 : 217). Son association étrange à une série de meurtres violents, en août 1969, a pro-

« Helter Skelter » et l'héritage polémique des années 1960

bablement alimenté ce rejet. Sharon Tate (la femme alors enceinte du réalisateur Roman Polanski) et six autres personnes furent assassinées dans les collines d'Hollywood par Charles Manson et sa « Famille » de disciples, composée surtout de jeunes femmes. En 1971, l'assistant du procureur Vincent Bugliosi réussit à convaincre le jury que les meurtres faisaient partie d'un plan pour déclencher une guerre raciale apocalyptique, accomplissant une prophétie tirée de l'exégèse que Manson avait faite de l'Apocalypse et du *White Album* des Beatles. « Helter Skelter » était semble-t-il le terme utilisé par Manson pour faire référence à une période imminente d'anarchie et de désagrégation sociale, similaire au temps des tribulations dans le millénarisme chrétien⁶. Sur l'une des scènes de crime, « Helter [sic] Skelter » fut tracé avec le sang de l'une des victimes, et l'on trouva la même inscription sur une porte du ranch Spahn près de Los Angeles, lieu de résidence de la Famille à l'époque des faits. Ce lien fut un élément crucial de l'accusation, et « Helter Skelter » fut ainsi inextricablement associé aux meurtres de la Famille Manson. Le rapprochement fut renforcé par la publication en 1974 de l'ouvrage de Vincent Bugliosi, *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders* – souvent mentionné comme l'œuvre la plus vendue dans le genre « true crime » – et son adaptation télévisuelle en 1976. Avec le succès de celle-ci, le morceau fut ressorti en single. Il devait d'abord apparaître sur la face A d'un 45 tours pour tirer profit de la diffusion de la mini-série, mais fut finalement relégué sur la face B, par scrupule (Stannard, 1983 : 150).

Les meurtres de la Famille Manson sont devenus des marqueurs emblématiques de la « fin des sixties », un des événements – avec la violence à l'Altamont

Free Concert en décembre 1969 (Russell, 2009) et la séparation des Beatles en 1970 (Gitlin, 1993 : 429) – d'une série, généralement considérée comme marquant le terme de la décennie (*Witness*, 1994). Là où les historiens l'expliquent par une variété de phénomènes politiques et économiques⁷, dans le souvenir commun de cette période de révolution culturelle et de médiatisation de masse, c'est la culture populaire qui sert de répertoire historiographique. Pourtant, la relation entre ces événements et la fin des *sixties* est également marquée par la séparation qu'ils établirent entre la culture populaire majoritaire et la contre-culture politique. Après les crimes et la violence à Altamont, le projet communautaire qui était censé unir l'aristocratie pop, l'underground et la gauche radicale se dissipa aussitôt. Les interprétations divergentes de l'épisode Manson divisèrent fatalement la contre-culture. En 1969, les Weathermen, groupuscule extrémiste issu de l'organisation *Students for a Democratic Society*⁸, firent de Manson une victime du système et un héros révolutionnaire (Barber 2008, 209-211). Cette célébration du personnage choqua une grande part du mouvement contre-culturel. Si les historiens rechignent à y voir une contribution à la fin des « sixties », il n'en reste pas moins indéniable qu'il accéléra la fragmentation de la coalition contre-culturelle.

Hard rock classique et *Urtext heavy metal*

La dispersion et l'épuisement des énergies radicales des années 1960 étaient déjà manifestes dans le paysage musical divergent du début des années 1970. Le

rock, considéré jusqu'alors comme la bande-son des luttes pour l'émancipation, « se révéla n'être qu'une petite étincelle dans l'histoire des musiques populaires au xx^e siècle, et non, comme on le pensait à l'époque, une révolution culturelle de masse » (Frith, 1988 : 1). La diversité de styles et de genres présents sur le *White Album* des Beatles fut un indicateur prophétique de la multiplicité des trajectoires que ces musiques allaient prendre dans les années 1970. Les Rolling Stones continuèrent à développer un hard rock de plus en plus lucratif, entraînant dans leur sillage une pléthore de novices qui exploitèrent, avec les mêmes recettes et les mêmes postures, le potentiel commercial de l'image rebelle du rock. L'un des groupes qui exploita le mieux ce filon fut Aerosmith, l'héritier américain de la *British Invasion* (Campbell, 2008 : 33). Au début de leur carrière, ses membres ont en effet repris des chansons des Beatles, des Kinks et des Yardbirds, et furent taxés de n'être que des clones des Rolling Stones. Ces reprises, dont la première fut justement celle de « Helter Skelter », régulièrement jouée *live* par le groupe à partir de 1976, marquent une continuité musicale et culturelle avec la scène rock des années 1960. La version d'Aerosmith est rythmiquement proche de l'originale, et elle développe un solo de guitare et des fioritures qui en sont des imitations presque parfaites. Il y a quelques différences mineures, dont l'attaque rock plus régulière et rapide de la guitare rythmique, une simplification du rythme boogie rock 'n' roll du refrain et deux ponctuations basse-batterie-guitare théâtralisées sur les premier et troisième temps du refrain final, lorsque le titre de la chanson est chanté. Avec le chant aigu typique du « stadium rock » et l'absence des chœurs mélodiques si déconcertants dans la version des Beatles, ces

quelques nuances transforment subtilement « Helter Skelter » en standard rock. La fameuse attitude scénique des débuts d'Aerosmith, dérivée de celle des Rolling Stones, leur son qui rappelle le groupe Status Quo (Charone, 1976), signalent une tentative de fusionner diverses facettes du paysage musical du début des années 1970. Interpréter « Helter Skelter » à la manière des Stones, associer symboliquement les deux groupes qui s'opposaient en 1968, c'est combler le gouffre qui a scindé la contre-culture en deux, en remplaçant efficacement la question de l'engagement politique par l'affirmation de l'héritage rock.

L'enregistrement de « Helter Skelter » par Aerosmith, lors des sessions de l'album *Toys in the Attic* en 1975, est la première reprise enregistrée que nous ayons pu retracer – mais elle ne fut commercialisée qu'en 1991. La première version à sortir fut celle de Diamond Reo, un groupe hard rock de Pittsburgh, sur leur album *Dirty Diamonds* en 1976. En l'occurrence, la chanson sert de cadre pour l'ostentation de la guitare solo, avec des ponctuations gémissantes et un solo extensif, accomplissant ainsi le potentiel hard rock de la chanson. La recension de *Dirty Diamonds* par le magazine *Billboard* identifie l'album comme du « hard rock sans compromis, dans la lignée de Led Zeppelin ou Bad Company » (Anon. 1976). La reprise suivante de Don Harrison sur *Not Far From Free* (1977) est typiquement du « bon rock lourd proto-punk » (Field 1978) ; il avait travaillé avec des membres de Creedence Clearwater Revival dans le Don Harrison Band. Cette association de « Helter Skelter » à plusieurs variantes de hard rock, prédominante dans l'industrie du disque américaine dans les années 1970, fut renforcée par une autre reprise nord-américaine : celle de la chanteuse

« Helter Skelter » et l'héritage polémique des années 1960

canadienne Dianne Heatherington, enregistrée en 1978 et sortie en 1980, sur l'album *Heatherington Rocks*. Heatherington avait auparavant travaillé avec des membres de The Guess Who, un groupe qui avait par la suite enfanté Bachman-Turner Overdrive. Sans surprise, à l'aune de leurs associations musicales, les versions de Harrison et de Heatherington peuvent être grossièrement considérées comme du « rock pour adultes » [“AOR”, “Adult Oriented Rock” ou “Album Oriented Radio”], avec un souffle épique à la manière de Led Zeppelin. Les deux reprises sont plus blues que celles d'Aerosmith et de Diamond Reo, ralentissant le rythme de la chanson et transformant l'accord de dominante en accord mineur de *mi*. Dans la version de Harrison, les couplets contiennent un battement régulier entre le *mi* grave et le *mi* à l'octave supérieure (deux par mesure), jusqu'à la mesure finale de chaque vers, avec son double *hammer-on* de *ré* à *mi* sur les deux derniers temps. Ces techniques donnent une progression puissante à la chanson ; combinées aux instruments à cordes qui accompagnent la pulsation rythmique et son arrangement expansif, ces versions rappellent le morceau « Kashmir » de Led Zeppelin, sorti peu avant (*Physical Graffiti*, 1975). S'inspirant aussi grandement des formules blues rock de ce groupe, le « Helter Skelter » de Dianne Heatherington met au premier plan l'allure ralentie de la guitare rythmique, qui est ponctuée, sur les deux derniers temps de la dernière mesure de chaque couplet, par un *bend*⁹ strident vers le *mi* aigu. Le rythme est rendu régulier, mais la voix est traînante, improvisée et hautement érotisée. Heatherington se permet même de modifier les paroles, demandant avec insistance « *Give me helter skelter, baby* » pendant la longue conclusion orgiaque de la chanson, qu'elle

rend explicitement sexuelle. Bien que chantée par une femme, cette version s'inscrit dans la tradition du rock phallique [*cock rock*] de la fin des années 1970, l'héritier hédoniste de la permissivité sexuelle des *sixties*, une fois celles-ci délestées de leurs prétentions politiques (Frith, 1983 : 240-243).

The Ramrods, des punks de Détroit à la carrière relativement courte, sont les seuls autres Américains à avoir repris le morceau dans les années 1970. Figurant dans un medley live de 1977 avec « My Generation » des Who et « Search and Destroy » des Stooges, « Helter Skelter » est insérée rétrospectivement dans une généalogie de la révolte juvénile et de l'attitude punk (*Gimme Some Action* 2004). Là où le punk américain puisait son inspiration dans les « productions enfouies de quelques prophètes cultes » des années 1960 (Marcus, 1997 : 39) et reconnaissait ses racines généalogiques (McNeil, 1997 : 3-104), son cousin britannique était plus nihiliste d'un point de vue musical. Le set du premier concert de Siouxsie and the Banshees en 1976 ne fut constitué que de reprises, parmi lesquelles « The Lord's Prayer ». Selon leurs propres mots, ils ont extrait « la pisse de tout ce qu'['ils] détest[aient] », se demandant : « Qu'est-ce qu'on aimerait balancer pour choquer ? Qu'est-ce qu'on peut mutiler et détruire ? » (Savage, 1991 : 220). « Helter Skelter » fut la seule reprise figurant sur leur premier album *The Scream* (1978). Cette version détruit et reconstruit radicalement la chanson, que le groupe dépouille de ses éléments blues et rock 'n' roll. Il la transforme ainsi en morceau punk garage basique, avec une longue introduction, à l'atmosphère goth menaçante. Elle commence avec une note grave en *la*, régulière mais très lente, qui est ensuite accompagnée d'un riff de guitare aigu et

dissonant. Lorsque la voix se manifeste enfin, elle est tout aussi lente et impassible, soutenue par des riffs de guitare dissonants, qui vont s'accéléralant sur l'enchaînement d'accords tous majeurs : *la* majeur / *si* majeur / *do* majeur / *ré* majeur. Le corps de la chanson évolue sur un tempo plus rapide que celui de la version originale. Des riffs de guitare dans les tons majeurs tournant autour de l'accord principal du couplet (*la* majeur) viennent colorer ce matériau. Alors que la version d'origine glisse vers la tierce mineure, les Banshees font évoluer la grille vers un accord de *mi* majeur sur le troisième vers du couplet. La résolution sur le cinquième degré, qui s'étend sur quatre mesures et descend ensuite vers un accord de *ré*, via un accord de *mi* bémol, avant de revenir à l'accord tonique de *la*, fait ouvertement référence à une stylisation I-IV-V plus franchement rock. Le refrain est introduit par une montée depuis *la* jusqu'à *ré*, le boogie rock 'n' roll est remplacé par des accords simples et l'accompagnement qui suit une gamme majeure descendante, est vocalisé « la-la-la-la-la-la » sur un *sol* unique ; le refrain « Helter Skelter » est psalmodié plus qu'il n'est chanté, et évolue encore une fois vers un accord de dominante pour les dernières phrases.

Les Banshees évacuent les allusions subtiles à la structure rock qui caractérisent l'original soigneusement élaboré des Beatles, et révèlent la nudité banale de l'architecture musicale qui sous-tend la chanson. Leur « Helter Skelter » ressemble au genre de morceaux rock désinvoltes que les Beatles jouaient et que McCartney écrivait parfois en 1963. Leur refus des prétentions du rock reflète les désillusions punks sur la politique contre-culturelle. Selon la formule classique : « Never trust a hippie » (Reid 1987, 103).

L'énergie sombre de la version des Banshees, et sa fin abrupte et méprisante avec le vers « then I stop » [« puis je m'arrête »], contraste fortement avec la coda astucieusement phasée de l'original. Elle est l'antithèse parodique des orgasmes narcissiques des versions hard rock américaines des années 1970. Le cynisme sec que les Banshees exposent en interrompant tout simplement la chanson, là où la version d'origine n'en finissait jamais, présente un contrepoint asymétrique à leur introduction discordante, qui s'éternise avec menace. Les cinquante premières secondes instrumentales évoquent un cauchemar gothique, une manière d'avaliser les développements meurtriers de la chanson. En effet, lors d'interprétations scéniques, Siouxsie avait pour habitude de dédier la chanson à Roman Polanski (Baddeley, 1999 : 178). Par cette référence à la conclusion lugubre des *sixties*, les Banshees révélaient l'émergence d'une fascination pour la figure de Manson au sein d'éléments de l'avant-garde underground transatlantique, qu'illustrent notamment Throbbing Gristle (Ford, 1999 : 6.30-6.33) et Boyd Rice (Schreck, 1988 : 125). L'obsession ambivalente pour la Famille Manson, qu'il s'agisse de punks, de poseurs ou de provocateurs chics – qui se délectant de l'extrême, qui se servant de Manson pour critiquer le projet contre-culturel dans son ensemble – est mise en évidence dans la version des Banshees, qui combine menace existentielle et rejet parodique du rock des *sixties*.

Aux États-Unis, le monde du rock dans sa majorité n'avait pas divorcé de son héritage des années 1960. Tandis que le groupe Black Flag exploitait l'iconographie de Manson pour choquer et baptisait sa tournée de 1981 « Creepy Crawl » en référence aux cambriolages de la Famille (Tonooka, 2011 : 75-76), les

« Helter Skelter » et l'héritage polémique des années 1960

reprises américaines mainstream semblaient incapables ou peu désireuses de suivre l'exemple des Banshees. Celle de Pat Benatar en 1981, sur *Precious Time*, est tellement fidèle qu'elle va même jusqu'à affecter à sa section rythmique le *bend* saturé sur le demi-ton *mi-fa*, reproduit les mêmes chœurs et reprend à l'identique le court solo de guitare. La chanson arrange quelque peu la conclusion chaotique des Beatles, avec des riffs de guitare descendants, clairs et précisément exécutés, qui renforce ainsi les qualités lisses et efficaces de cette version pop. Ignorant délibérément aussi bien le contexte contre-culturel que la sédimentation sémantique de la chanson, le « Helter Skelter » de Pat Benatar est rendu acceptable – un cas d'école de marchandisation des *sixties* par la culture entrepreneuriale des *eighties*. Il s'agit de la première version rock ayant eu un succès commercial ; Benatar jouait régulièrement la chanson à l'époque où elle l'enregistra, et elle est apparue depuis sur plusieurs des ses « best of ». Les Mötley Crüe eurent encore plus de succès avec leur appropriation de la chanson. Ils en firent un single promotionnel puis l'intégrèrent à leur album *Shout at the Devil* en 1983. Ils intégrèrent la chanson à de nombreux live et compilations du groupe, elle fut re-reprise sur un album hommage et la partition de leur version fut publiée dans un recueil de glam metal (Anon. 2001). Refondant la chanson dans un moule heavy metal, Mötley Crüe fut avec les Banshees le seul groupe à avoir arraché la chanson aux Beatles avec succès.

Même s'il y a peu d'écarts vis-à-vis de la structure d'origine dans la version de Mötley Crüe, elles sont suffisamment importantes pour que la chanson évolue vers le heavy metal, via le hard rock. Cette refonte est évidente dès l'introduction : au milieu de celle-ci, la guitare, à laquelle est appliqué un effet

chorus, est accompagnée par une lourde pulsation unique à la basse et la batterie, sur les temps impairs. La chanson est basée sur la rythmique rapide d'un *power chord* de *mi* mais un *bend* perçant vers le *si* aigu est introduit au premier couplet, et revient de façon intermittente pendant toute la chanson. Le dernier temps de chaque deuxième mesure du couplet est occupé par un *power chord* abrupt et précis de la tierce diminuée (*sol*). Ces caractéristiques produisent un rythme et une structure machiniques et serrés, élaguant toute sensation blues de l'original et des versions rock classiques. L'accord du troisième degré (*sol*) contient un riff explosif soutenu sur quatre mesures, contrairement aux deux de la version d'origine. Le degré IV (*la*) est étouffé afin de mettre en avant les voix et la batterie, avant un retour à l'accord de tonique *mi* et le crissement de la guitare solo sur *si* aigu. Le refrain suit le même boogie et la même descente que l'original, mais sur la dernière note, le riff rapide initial est réintroduit sans crier gare pendant deux mesures, effaçant le « yeah » final. Le couplet suivant démarre juste après – cette éruption du riff introductif devient une caractéristique du refrain pendant l'ensemble de la chanson, même dans les répétitions finales, et s'impose au détriment de tout autre développement. Le break de guitare est précédé de quatre mesures de batterie et de chant qui mènent vers un solo de dix mesures, fait de *shredding*¹⁰, de *hammer-ons*, de *pull-offs*¹¹, de *bends* et de *runs*¹² qui s'enchaînent avec la répétition à la guitare et à la batterie du riff introductif. Ce qui, chez les Beatles, était la dernière occurrence du refrain avant la conclusion étendue du morceau devient ici la première de trois répétitions nettement circonscrites. Seul le Larsen bref de l'accord conclusif fait allusion à la conclu-

sion de la version des Beatles. Juste avant le dernier accord, Vince Neil crie « *comin' down on you* », avant de chuchoter « *it's helter skelter* » d'un air menaçant, sur un fond de Larsen.

Dans la version de Ian Gillan – l'ex-chanteur de Deep Purple – enregistrée à peu près au même moment que celle de Mötley Crüe, c'est l'usage de sons inquiétants de fête foraine qui produit un effet troublant. Les deux versions partagent un certain nombre de caractéristiques structurelles, notamment le mouvement vers la tierce diminuée à l'occasion du couplet, bien que dans celle de Gillan, les accords soient joués au clavier, avec un effet de *delay*. Ces méthodes pour resserrer et clarifier la chanson, typiques des approches heavy metal de « Helter Skelter » en termes d'interprétation comme de production, sont légion dans les reprises du morceau : c'est le cas notamment des reprises de Vow Wow, Trouble, Bon Jovi, Soundgarden, Joe Lynn Turner, Dimension Zero, Celtic Frost, Carnivor, Spite Extreme Wing, Sunday Fury et Caliban. La chanson est ainsi devenue une sorte de marque de fabrique du heavy metal, chaque nouvelle interprétation réaffirmant le statut d'*Urtext* metal de la version d'origine (Blake, 1997 : 143). Les reprises parviennent à ce résultat en donnant un nouveau rôle à la chanson, par l'utilisation de techniques spécifiques au genre, mettant en avant son énergie et son attaque et effaçant ainsi les références nuancées l'original à ses racines. C'est là une attitude caractéristique du heavy metal, qui semble vouloir éradiquer sa propre préhistoire musicale – ses racines blues et rock 'n' roll. Ce genre adopte une politique de la terre brûlée vis-à-vis de cette histoire, faisant de 1969 ou 1970 l'année zéro (Weinstein 1998, 143).

Invoquer Charles Manson, exorciser « Helter Skelter »

Cette rupture musicale est un écho de l'éclatement contemporain du projet contre-culturel. Le heavy metal se caractérise typiquement par une réponse nihiliste aux échecs et à l'élitisme foncier des gauchistes des années 1960 (Weinstein, 2000 : 18). Ozzy Osbourne se rappelait ainsi les débuts de Black Sabbath à la fin des années 1960 : « nous vivions dans une ville morne, polluée et lugubre et cela nous enrageait. Pour nous, tout le trip hippie, c'était des conneries. La seule fleur à Aston ornait une tombe. Alors on s'est dit qu'on allait foutre les boules au monde entier avec de la musique » (Cope, 2010 : 30). Cependant, alors que l'atmosphère menaçante qui plane sur le heavy metal dérive de son esthétique dissonante et agressive – l'annihilation de la promesse transcendante du rock des *sixties* – son théâtre d'horreurs, qui combine la violence, la folie et l'occulte, est enraciné dans la culture populaire de la décennie précédente. Les « *dark sixties* » – les films gore, les bad trips et le satanisme – ne furent jamais complètement refoulées par les idéaux éclairés de la contre-culture, et ces éléments allaient fleurir dans le mélange de paranoïa et de *camp*¹³ des années 1970 (Lachman 2001). Une figure persistante et centrale dans cette résurgence du pendant plus sinistre des années 1960 fut la figure de Manson, croque-mitaine de papier glacé et sujet de nombreux traitements sensationnels dans différents médias. Manson est une référence habituelle dans des chansons de nombreux genres populaires : dans le rap, il incarne le passage à l'acte homicide ; dans la musique alternative et indus', on livre les détails minutieux de la saga de la

« Helter Skelter » et l'héritage polémique des années 1960

Famille ; les chansons heavy metal se servent de lui pour invoquer le diable ou annoncer l'apocalypse.

La fin de la version de Mötley Crüe (le chuchotement menaçant) participe de cette invocation, renvoyant implicitement la chanson aux meurtres commis en son nom. Le spectre culturel de Manson continua à s'étendre dans les années 1980, avec son lot de chansons prenant la Famille et ses meurtres pour sujet, et une série d'interviews télévisées qui offrirent un matériau sonore pour de nombreux samples (Bugliosi, 1994 : 651). Avec l'aura croissante de Manson, de nouvelles conjugaisons de « Helter Skelter » proliférèrent. La structure de la version « alternative » de Hüsker Dü de 1986 est fidèle à l'originale, mais ses vocalisations maniaques et son instrumentation frénétique lui donnent des allures de scène de crime, qui la relie à « Death Valley '69 » de Sonic Youth, qui lui est contemporaine. La même année, le groupe de deathrock Mighty Sphincter sort sa version à l'atmosphère d'épouvante soulignée par un martèlement rythmique. Le fait qu'elle apparaisse sur l'album *New Manson Family*, une collection de morceaux punk hardcore aux accents meurtriers recyclant tous les clichés du film d'horreur, rend sa signification parfaitement transparente. Toujours en 1986, la version synth-goth de Secession se termine par un sample tiré du refrain de « I'll Never Say Never to Always », tiré de l'album *Lie* de Charles Manson. Il devenait impossible de faire une reprise de « Helter Skelter » sans que le spectre de Manson ne hantât son interprétation ou sa réception ; dans la lutte avec l'héritage du projet contre-culturel des *sixties*, « Helter Skelter » était devenu une arme au service des sceptiques.

C'est ce détournement culturel de la chanson qui a dû pousser les membres de U2 à intervenir, à l'ouverture de *Rattle and Hum* en 1988, lorsque Bono introduisit leur reprise live du morceau avec ces paroles : « C'est une chanson que Charles Manson a volée aux Beatles. On la lui reprend. » Suit une imitation plutôt insipide, dénuée de tout trait stylistique propre au groupe – qu'il s'agisse de son exubérance atmosphérique ou des harmoniques et de la superposition d'échos de la guitare de The Edge. *Rattle and Hum*, apparemment un *road trip* parcourant les racines de la musique américaine, est en fait plutôt obsédé par la fin des années 1960, cette courte période où rock et révolution semblèrent fondre l'un en l'autre. Des citations des Rolling Stones, des Them de Van Morrison, de Jimi Hendrix à Woodstock, s'ajoutent aux deux reprises de l'album, « Helter Skelter » et une version de « All Along the Watchtower » qui reprend les arrangements par Hendrix de la chanson de Dylan, mais en perd les signatures guitaristiques. Ces deux chansons sont devenues des emblèmes du côté sombre des années 1960. En servant de bande-son de clips vidéos faits d'extraits d'événements et d'images emblématiques de l'époque (comme c'est souvent le cas), elles les assombrissent en évoquant la violence et la dégénérescence plutôt que la révolution et la libération. Avec ces reprises des deux chansons, U2 tente d'éliminer ces associations, en les réinsérant dans le lexique et le canon du « rock classique ». En reprenant « Helter Skelter », le groupe cherche à nier son appropriation par Manson et ceux qui en avaient perpétué le sombre héritage. Pour ce groupe, la chanson s'inscrit dans une utopie rock dépolitisée de la fin des années 1960.

Suivant immédiatement l'entreprise de U2, le morceau des Beatles fut samplé par Negativland à l'occasion de « Helter Stupid », et ainsi intégré dans le borbier médiatique de la fin des années 1980. Le long montage de samples, d'une durée de 18 minutes et qui évoque (et sample) « Revolution 9 », colle ces éléments et une interview de Manson avec de nombreux fragments sensationnalistes tirés du paysage médiatique contemporain. « Helter Stupid » participe à l'assaut du groupe contre une culture crédule asservie au fondamentalisme religieux et à la presse à sensation. Moins analytique et plus exhibitionniste, « Worlock » de Skinny Puppy sample Manson qui chante « Helter Skelter » par-dessus l'introduction des Beatles à la guitare. Charles Manson exerçait une fascination inhabituelle sur la scène musicale indus' des années 1980-1990. Le groupe post-punk Cabaret Voltaire se servit de nombreux samples d'interviews de Manson sur son album *The Covenant, the Sword and the Arm of the Lord* (1985). My Life with the Thrill Kill Kult a samplé la membre de la Famille Lynette « Squeaky »¹⁴ Fromme sur « After the Flesh ». Mais le groupe d'électro-indus' le plus obsédé par la figure de Manson fut Electric Hellfire Club, dont la production éclectique et macabre prenait souvent pour thèmes la Famille et ses meurtres. Plus proche du heavy metal, *The Downward Spiral* de Nine Inch Nails, enregistré dans la maison sur Cielo Drive où Sharon Tate et ses invités furent tués, inclut plusieurs références indirectes aux meurtres et au *White Album* (Udo, 2002 : 209-210). Le clip de « Gave Up », un titre antérieur à l'album, fut tourné dans cette maison, et fit également obscurément référence à l'empreinte criminelle du lieu. Le nouveau poulain de Trent Reznor, Marilyn Manson, y figure. Alors que

son nom de scène est une critique sardonique de l'obsession des médias américains pour les célébrités et la violence meurtrière, les allusions cryptées de Reznor à la Famille Manson, filtrées par le biais de références voilées à des titres significatifs du *White Album*, œuvrent à renforcer l'aura mystique de Manson. La chaîne métonymique qui mène à la fin des *sixties*, via « Helter Skelter », Cielo Drive et Manson, est ici utilisée pour signifier le psychodrame du protagoniste de *The Downward Spiral*. Bien que Manson ne soit pas explicitement mentionné pour évoquer la conclusion morbide de la contre-culture, l'album consolide de fait l'identification entre « Helter Skelter » et les assassinats. Il fait ainsi de cette période complexe et fortement politisée le parfait symbole du traumatisme subi par la victime individuelle.

Par contraste avec cette invocation cryptée, les membres du groupe de metal indus' White Zombie et leur meneur Rob Zombie ont constamment fait étalage de leur passion pour Manson, qu'ils expriment dans des titres de chansons, des samples et toute une iconographie (Udo, 2002 : 163). La jonction entre « Helter Skelter » et les meurtres de la Famille Manson attinrent leur apogée avec leurs interprétations live de la chanson au début des années 1990. La reprise de White Zombie semble faire appel aux signatures heavy metal inaugurées par Mötley Crüe, avec le rythme lourd de la batterie dans la longue introduction et un passage abrupt à la tierce mineure sur le dernier temps de chaque seconde mesure du couplet. L'historiographie musicale de la version d'origine est effacée, comme ce fut le cas avec les autres reprises heavy metal ; mais les White Zombie vont plus loin en ancrant fermement « Helter Skelter » dans une mythographie mansonienne. Cette

« Helter Skelter » et l'héritage polémique des années 1960

reprise incarne certains traits grand-guignolesques du heavy metal qui, joints à la fascination de *Zombie* pour le cinéma de Série Z, détourne les meurtres en matériau pour films d'horreur amateurs. L'héritage de la contre-culture des *sixties* est ainsi reconsidéré non pas à l'aune de son agenda politique radical, mais de son image déracinée.

Dans les années 1990, « Helter Skelter » subit d'autres mutations et ses reprises prolifèrent. Des dizaines de groupes semblaient vouloir contredire U2 et sa tentative d'imposer une interprétation rassurante de la chanson. Alors que White Zombie voulait exploiter et intensifier son aura sinistre, pour une pléthore d'autres groupes, la chanson et ses associations symboliques servirent de matériau pour un remodelage emblématique. La chanson fut adaptée à d'autres genres musicaux : il y eut des versions instrumentales jazz et rock (Heavy Tuba, Mika Yoshida, Gamalon, Alice Donut), swing (Honk, Wail and Moan), psycho/roca-billy (Mad Mongols, The Ubangis), punk international (Idora, SexA, Mamá Ladila) indie et goth (That Petrol Emotion, Rosetta Stone), bluegrass (Armchair Radicals), funk (Hoo Doo Soul Band), rap/metal (Urban Dance Squad), lounge (Necro Tonz), pop de chambre (Lamé Gold) et stoner comique (David Peel and the Lower East Side). Les reprises rock classiques sont les seules à faire défaut dans ce torrent exponentiel. Mis à part les enregistrements pirates de versions live par Trouble et Bon Jovi ou quelques versions par des groupes de reprises, il n'y a guère que l'enregistrement de Skrew (1997) qui s'approche d'une interprétation fidèle à ses origines rock ; et pourtant, plusieurs faux départs et un accompagnement incongru au piano jouent ironiquement avec la chanson. Le lien avec le moment rock de la fin

des années 1960 ayant été rompu, « Helter Skelter » n'est plus irrémédiablement condamnée à signifier son contexte d'origine et les conflits de la contre-culture.

« Helter Skelter » est un hybride musical inhabituel, qui lui a permis d'être ajusté à de nombreux genres différents. En 2009, il y eut au moins vingt reprises officielles, et une recherche rapide sur YouTube en offre de nombreuses versions amateurs, sans compter les live, les émissions de jeunes talents et les *mash-ups*. Maintenant que le morceau est libre de ses associations malheureuses, qu'il n'est plus assigné au sommet de la contre-culture rock, seul un acte de provocation délibérée peut en ressusciter la puissance auratique. La version de Bonemachine (2003) – un morceau d'indus' ambient de dix-huit minutes, avec une courte boucle de guitare échantillonnée de l'original – dissipe toute ambiguïté en la sous-titrant : « Un Hommage à C. Manson » [« A Tribute to C. Manson »]. Lorsqu'on la compare à d'autres titres de Bonemachine, comme ceux de l'album hommage au philosophe néo-nazi chilien Miguel Serrano, on comprend l'attrait que Manson conserve auprès d'idéologues extrémistes. On peut également y lire un indice des racines trop souvent ignorées du nationalisme blanc au sein du libéralisme des années 1960. Manson continue également à exercer une fascination morbide sur ceux qui explorent les profondeurs violentes de la société urbaine contemporaine. Le titre « Karma » du rappeur underground MF Grimm mentionne Manson, aux côtés du tueur à gages mafieux Roy Demeo, avec pour fond sonore une boucle échantillonnée de la piste de guitare de « Helter Skelter ». Ce n'est que lorsque le morceau est mêlé à la puissance du nom de Manson qu'il peut encore signifier la paranoïa authentique des *sixties* millénaristes.

La version de Paul McCartney, pourtant, a eu un sort différent vis-à-vis de cette figure maléfique. McCartney se remit à jouer « Helter Skelter » en concert pour la première fois à Glastonbury en 2004, puis au Live 8 l'année suivante. Le morceau fait encore partie de son set live. En 2009, son interprétation enregistrée pour l'album live *Good Evening New York City* (2011) obtint le Grammy pour Meilleur Solo Vocal Rock. La chanson semble désormais libérée de sa teinte historique, exorcisée de ses démons grâce à sa réappropriation par McCartney, marquée du sceau de sa crédibilité

rock. Ses interprétations sont des actes d'oubli radical, bien que le frisson déviant de la chanson puisse encore titiller de nombreux auditeurs. Après plus de quarante ans passés à signifier l'échec des *sixties*, un héritage hard rock, des origines métalliques, les films d'horreur de série Z et la guerre raciale apocalyptique, la chanson véhicule désormais un radical chic respectable. Tandis que les *sixties* passent du registre du souvenir à celui de l'histoire, « Helter Skelter » reste l'un des rares objets culturels encore capables d'invoquer son spectre révolutionnaire.

Bibliographie

- ANONYME. 1968a. Dim View of Beatles Newest Disc. *Berkeley Barb*, 7(8), 30 August–5 September, 6.
- ANONYME. 1968b. Paul, a Raccoon, Top Hats and Noise! *New Musical Express*, 30 November, 3. Reprinted in *The Beatles 1960–1970: NME Originals*, edited by S. Sutherland, 1(1), 2002, 126.
- ANONYME. 1969. Rock: The Revolutionary Hype. *Time*, 3 January. Cf. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,900514,00.html>.
- ANONYME. 1976. Billboard's Recommended LPs. *Billboard*, 27 November, 78.
- ANONYME. 2001. *Hair Metal*, Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- BADDELEY, G. 1999. *Lucifer Rising*. London: Plexus.
- BARBER, D. 2008. *A Hard Rain Fell: The SDS and Why it Failed*. Jackson, MI: University Press of Mississippi.
- BLAKE, A. 1997. *The Land Without Music: Music, Culture and Society in Twentieth-century Britain*. Manchester: Manchester University Press.
- BUGLIOSI, V. with Gentry, C. 1994. *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*. Second edition. New York: Norton.

« Helter Skelter » et l'héritage polémique des années 1960

- BURNER, D. 1996. *Making Peace with the 60s*. New Jersey: Princeton University Press.
- CAIRNCROSS, A. and CAIRNCROSS, F., eds. 1992. *The Legacy of the Golden Age: The 1960s and Their Economic Consequences*. London: Routledge.
- CAMPBELL, M. with BRODY, J. 2008. *Rock'n'roll: An Introduction*. Second edition. Belmont: CA, Thomson Schirmer.
- CHARONE, B. 1976. Aerosmith: Hammersmith Odeon, London. *Sounds*, 23 October. Cf. <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=10002>.
- COHN, N. 1968. A Briton Blasts The Beatles. *The New York Times*, 15 December, 7–8.
- COPE, A. L. 2010. *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- FIELD, P. 1978. Rock Albums. *Gramophone*, March, 114.
- FORD, S. 1999. *Wreckers of Civilisation: The Story of COUM Transmissions and Throbbing Gristle*. London: Black Dog.
- FRITH, S. 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. London: Constable.
- FRITH, S. 1988. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Oxford: Polity Press.
- GITLIN, T. 1993. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*. New York: Bantam Books.
- GLEASON, R. J. 1972. A Cultural Revolution, in *The Sounds of Social Change*, edited by R. S. Denisoff and R. A. Peterson. Chicago: Rand McNally, 1972, 137–46 [version d'origine : 1969].
- Helter Skelter* (dir. Tom Gries, 1976).
- KAISER, C. 1988. *1968 in America: Music, Politics, Chaos, Counterculture and the Shaping of a Generation*, New York: Grove Press.
- LACHMAN, G. 2001. *Turn Off Your Mind: The Mystic Sixties and the Dark Side of the Age of Aquarius*. London: Sidgwick & Jackson.
- LANDAU, J. 1972. Beggars' Banquet, in *Rolling Stones*, edited by D. Dalton. New York: Amsco Music Publishing, 328–31 [version d'origine: 1969].
- LANDY, E. E. 1971. *The Underground Dictionary*. London: MacGibbon & Kee.
- MACDONALD, I. 1995. *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. London: Pimlico.
- MANN, W. 1987. The New Beatles' Album, in *The Lennon Companion: Twenty-Five Years of Comment*, edited by E. Thompson and D. Gutman. Basingstoke and London: Macmillan, 152–4 [version d'origine : *The Times*, 22 November 1968].
- MARCUS, G. 1997. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. London: Picador.
- MCNEIL, L. and MCCAIN, G. 1997. *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*. London: Abacus.
- MILES. 1968. Multi-Purpose Beatle Music. *IT*, 45, 29 November–12 December, 10.
- MILES, B. 1997. *Paul McCartney: Many Years From Now*. London: Secker & Warburg.
- MULDOON, R. 1968. Subculture: The street-fighting Pop group. *Black Dwarf*, 13(6), 15 October, 8.
- PALMER, T. 1968. The Beatles' bulls-eye. Sleeve notes for The Beatles, *Yellow Submarine* LP.

- REID, J. 1987. *Up They Rise: The Incomplete Works of Jamie Reid*. London: Faber and Faber.
- RUSSELL, E. A. with VAN DER LEUN, G. 2009. *Let it Bleed: The Rolling Stones, Altamont, and the End of the Sixties*. New York: Springboard Press.
- SANDBROOK, D. 2006. *White Heat: A History of Britain in the Swinging Sixties*, London: Little Brown.
- SAVAGE, J. 1991. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London: Faber and Faber.
- SCHAFFNER, N. 1978. *The Beatles Forever*. New York: McGraw-Hill.
- SCHRECK, N., ed. 1988. *The Manson File*. New York: Amok Press.
- SMITH, A. 1968. God Bless You Beatles. *New Musical Express*, 9 November, 3 and 5. Reprinted in *The Beatles 1960–1970: NME Originals*, edited by S. Sutherland, 1(1), 2002, 124–5.
- STANNARD, N. 1983. *The Long and Winding Road: A History of The Beatles on Record*, London: Virgin Books.
- TONOOKA, T. Black Flag: Interview in *Ripper*, in *White Riot: Punk Rock and the Politics of Race*, edited by S. Duncombe and M. Tremblay. London: Verso, 2011, 75–7 [version d'origine : *Ripper*, no. 6, 1981].
- UDO, T. 2002. *Charles Manson: Music, Mayhem, Murder*. London: Sanctuary.
- WEINSTEIN, D. 1998. The History of Rock's Pasts Through Rock Covers, *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, edited by T. Swiss, J. Sloop and A. Herman. Oxford: Blackwell, 137–51.
- WEINSTEIN, D. 2000. *Heavy Metal: The Music and its Culture*. Revised edition. Cambridge, MA: Da Capo Press.
- WENNER, J. 1968. Beatles. *Rolling Stone*, 24, 21 December, 10–13.
- WIENER, J. 1995. *Come Together: John Lennon in His Time*. London: Faber and Faber.
- Witness: Manson – The Man Who Killed the Sixties* (dir. Peter Bate, 1994).

Discographie

Une discographie complète des reprises de « Helter Skelter » a été réalisée par les auteurs. Elle se trouve en ligne : <http://helterskeltercovers.wordpress.com/>

« Helter Skelter » et l'héritage polémique des années 1960

Notes

1. Les auteurs souhaitent remercier leur collègue Alan Apperley pour son aide précieuse dans la finition de cet article.
2. Jedediah Sklower souhaite remercier Grégoire Tosser, Emmanuel Parent et Dario Rudy pour leur aide précieuse dans la traduction de cet article.
3. Cliff Richard était le leader des Shadows, groupe pionnier du rock 'n' roll britannique avant l'ère de la *British Invasion*. Sa carrière évolua dans les années 1960 vers une pop mainstream, et il revendiqua de plus en plus ouvertement sa foi chrétienne [NdT].
4. Plus tard, McCartney affirma que l'intertexte d'origine de « Helter Skelter » était « I Can See For Miles » des Who (Miles 1997, 187).
5. Technique de guitare : la note est frappée [« *to hammer* », « marteler »] par la main active sur le manche après l'avoir jouée et fait entrer en vibration, afin de lier deux notes (la seconde étant plus aiguë, contrairement à la technique du *pull-off*, cf. *infra*) [NdT].
6. Période de troubles et de catastrophes qui doit précéder la parousie, le retour du Christ [NdT].
7. Notamment la répression de la dissidence (Gitlin 1993, 407-419), les développements de la guerre du Vietnam (Burner 1996, 217-224), les changements politiques (Kaiser 1998, 245-253, Sandbrook 2006, 741-747) et la crise pétrolière (Cairncross 1992).
8. Grand mouvement étudiant d'extrême-gauche des années 1960, l'un des représentants de la *New Left* [NdT].
9. Dans le jeu de guitare (ou d'autres instruments à cordes), technique par laquelle les doigts frettant « tordent » [*to bend*] les cordes latéralement sur le manche, produisant une altération de la tonalité [NdT].
10. De « *to shred* », « déchiqueter ». Style de jeu à la guitare, très prisé dans le hard rock et le heavy metal, qui consiste surtout en la démonstration d'une grande virtuosité technique (vélocité, solos en *tapping* – taper une corde plutôt que de la gratter ou de la pincer –, usage d'effets...) [NdT].
11. Technique de guitare (et plus généralement d'instruments à cordes) : la main active sur le manche ôte rapidement un doigt frettant une corde, afin d'obtenir une note plus basse (cf. son inverse, le *hammer-on*, *supra*). Pour réaliser l'effet, la corde est légèrement tirée [*to pull*] avec le doigt [NdT].
12. Série de notes d'une gamme ascendante ou descendante jouées rapidement (de « *run* », « course ») [NdT].
13. Sur l'esthétique *camp*, cf. Susan Sontag (1966), « Notes on Camp », in *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux [NdT].
14. Se dit notamment d'une voix haut perchée, grinçante [NdT].