



Contre-cultures n° 2 : utopies, dystopies, anarchie. Introduction

Sheila Whiteley, Jedediah Sklower

► To cite this version:

| Sheila Whiteley, Jedediah Sklower. Contre-cultures n° 2 : utopies, dystopies, anarchie. Introduction.
| 2012, 10.4000/volume.3418 . hal-02189298

HAL Id: hal-02189298

<https://hal.science/hal-02189298>

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.

intro^{duction}

Contre-cultures II utopies, dystopies, anarchie

par

Sheila Whiteley

Traduit de l'anglais par Jedediah Sklower

Ce second volet de notre dossier dédié aux contre-cultures migre des aspects théoriques et des scènes contre-culturelles à un ensemble d'articles qui explorent les concepts d'utopie, de dystopie et d'anarchie. Nous renvoyons le lecteur à la précédente livraison de la revue *Volume!* (9-1) pour les éléments théoriques qui demeureront ici implicites. Nous avons divisé les articles en deux sections : une première qui explore les élans modernistes et utopiques de la contre-culture, mais également ses facettes dystopiques et apocalyptiques, avec l'ombre de Charles Manson et le Jesus Movement; une seconde qui examine le

pendant expérimental de l'époque, à travers des analyses de l'anarchie sonore des « *freaks* », des improvisations des Grateful Dead et de la voix de Yoko Ono.

Utopies et dystopies

Dans son article « La Culture rock entre utopie moderniste et pratique méta-industrielle », Christophe den Tandt affirme qu'il faut « réfléchir au processus par lequel les gestes centrifuges du rock parviennent à laisser des traces dans le champ culturel – des résidus qui prennent la forme non seule-

ment d'œuvres, mais aussi de pratiques, de lieux et d'institutions spécifiques » (p. 17). Pour ce faire, il examine les paradoxes inhérents au rock. Comme il l'écrit, il n'y a pas de consensus sur la vocation esthétique ou la fonction sociale de la révolte qu'on lui suppose, malgré ses interprétations fréquentes comme une « résistance par les rituels » (Hall & Jefferson, 1976) ou les critiques d'inspiration adornienne face à l'échec de son projet politique. À partir des théories de Jameson (1992) et Hassan (1987) sur l'utopie, Den Tanndt voit dans le rock « l'aspiration de dépasser une condition vécue comme aliénée, et donc d'ouvrir une perspective littéralement utopienne » (p. 17) – perspective qui est également apocalyptique « dans le sens religieux du terme : atteindre la révélation présuppose l'anéantissement du présent » (p. 18). Pour les universitaires, cette dimension permet une historicisation du rock élargie à l'ensemble des courants du xx^e siècle. Hassan, par exemple, analyse le désir de se libérer d'un univers social perçu comme inauthentique comme l'un des traits fondamentaux de l'art moderne du début du xx^e siècle. À partir de la fin des années 1950, la disqualification esthétique du monde social perd de sa virulence. Avec le mouvement beat, John Cage, le pop art et le psychédéisme, la vie quotidienne n'est plus rejetée : elle devient au contraire une source d'expérimentation artistique. La violence du rock exprime ainsi le désir de maîtriser à la fois l'environnement industriel et sa propre violence. Pourtant, comme le note Den Tanndt, « il est de l'essence de l'utopie de ne se réaliser que partiellement » et « l'intégrité de son projet doit s'évaluer sur la base des résidus qu'elle laisse dans son sillage – les pratiques, œuvres, et

changements sociaux que son moment libérateur rend possibles » (p. 20). Ainsi, les « résidus de l'utopie artistique les plus tangibles, dans cette perspective, ne sont pas les œuvres. Ce sont plutôt les gestes libérateurs qui redessinent le champ social et culturel — des gestes rendus possibles par la capacité d'évaluer l'« espace des possibles » ouvert par le champ et la dynamique de son histoire » (p. 24). L'auteur se demande alors comment un modèle utopique peut être appliqué à une culture de masse lucrative, prenant pour exemple le rock 'n' roll et la façon dont l'émancipation y était synonyme à la fois de la sensualité rhythm'n'blues et de plaisirs consuméristes, ou la satire de l'ostentation typique du mouvement hippie (la « Cadillac Coupe » de Chuck Berry contre la « Mercedes Benz » de Janis Joplin). Il cite également la virtuosité musicale à la fois comme marqueur d'autonomie (The Beatles, « Eleanor Rigby ») et comme repoussoir aux yeux du punk. Il se concentre ensuite sur les structures de production et de diffusion du rock, discutant alors de questions d'authenticité en rapport au marché, certains petits labels indépendants tentant de faire du profit là où les expérimentations commerciales des majors peuvent permettre l'émergence de figures comme Bob Dylan. Den Tanndt conclut en analysant la culture professionnelle du rock, qui vise une intégration sociale caractérisée par le travail non aliéné et perpétue ainsi la dimension méta-industrielle de la culture de masse. Ses comparaisons avec la littérature (les romans à suspense) et le cinéma (les westerns) suggèrent que les héros du rock préservent leur autonomie existentielle et économique en luttant contre les structures d'autorité, tout en proposant

des modèles conservateurs d'agressivité masculine, d'homophobie, de racisme et de misogynie.

Les analyses de Christophe den Tandt constituent une toile de fond idéale pour l'enquête de Gerald Carlin et Mark Jones sur l'héritage du morceau « Helter Skelter » des Beatles, et son association au tueur psychotique Charles Manson. Critiques et fans eurent quelques difficultés à catégoriser « Helter Skelter » lors de sa sortie – elle participa de fait à la naissance du hard rock et devint un classique du genre, souvent reprise par des groupes de metal. Mais c'est son association ultérieure avec les turpitudes de la famille Manson qui lui donna une notoriété imprévue. De fait, le côté sombre des *sixties* – les films gore, les bad trips et le satanisme¹ – ne fut jamais totalement refoulé par les idéaux éclairés de la contre-culture. Celui-ci allait bien au contraire s'épanouir dans le mélange de paranoïa et de *camp* des années 1970. Manson, une figure récurrente de cette facette sinistre des années 1960, est ainsi devenu « un croque-mitaine de papier glacé et [le] sujet de nombreux traitements sensationnels dans différents médias » (p. 42) comme dans de nombreux genres musicaux : « les chansons heavy metal se servent de lui pour invoquer le diable ou annoncer l'apocalypse », notamment (p. 43). Plus tard, la panoplie de versions de la chanson en firent une critique

du projet contre-culturel des années 1960 et de son héritage. Alors que les versions live de U2 ou celle de Paul McCartney sur l'album *Good Evening New York City* tentèrent de l'exorciser de ses connotations macabres, « Helter Skelter » n'en demeure pas moins l'un des « rares objets culturels encore capables d'invoquer son spectre révolutionnaire ». Et pourtant, comme l'écrivent Carlin et Jones, « 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 » (p. 46).

L'Apocalypse est également au cœur de l'article de Shawn Young, « Musique apocalyptique : les "Jesus Freaks" et la contre-culture chrétienne ». Nuançant le tableau habituel que l'on fait du rapport de la contre-culture au christianisme, Young démontre que le « Jesus Movement » devint « une frange critique de la décennie plutôt qu'une aberration » (Luhr, 2009 : 74), ce qui permit à la contre-culture d'être « réintégrée dans le consensus américain durable » (*ibid.* : 68). La conversion de figures aussi emblématiques que Bob Dylan, Eric Clapton, Barry McGuire, Johnny Cash et Jeremy Spencer de Fleetwood Mac² et des chansons telles que « Jesus is Just Alright With Me » des Byrds, « Put Your Hand in the Hand » d'Ocean,

1. Concernant les développements de côté « sombre », voire sataniste de la contre-culture, le numéro de *Volume!* propose un second sous-dossier consacré aux « metal studies », avec l'article de Béranger Hainaut et la vingtaine de recensions d'ouvrages récents sur le metal présentées par G r me Guibert.

2. Ce dernier à la communauté rigoureuse et controversée des Enfants de Dieu, une secte chrétienne apocalyptique créée en 1968 en Californie, dissoute en 1978, et ayant existé par la suite sous différents noms (notamment « La Famille Internationale »). De nombreux de ses premiers membres étaient d'anciens hippies.

« Bad Moon Rising » de Creedence Clearwater Revival ou « Spirit in the Sky » de Norman Greenbaum, indiquent que la contre-culture était en train de changer d'objectif. L'angoisse apocalyptique grandit avec l'insertion de références au Jour du Jugement Dernier dans les paroles de chanson par ceux que Young appelle les « ménéstrels de l'apocalypse » (p. 58). Les catastrophes naturelles furent interprétées comme des présages de l'Armageddon, notamment par des groupes de heavy metal qui puisaient leur inspiration dans la rhétorique du chaos enracinée dans la culture judéo-chrétienne. Pendant ce temps, des comédies musicales telles que *Jesus Christ Superstar* et *Godspell* portèrent à son comble l'atmosphère de spiritualité qui régnait au sein de la chrétienté contre-culturelle. Dans une certaine mesure, une trace de pensée chrétienne fut ainsi infusée dans chaque sphère de la contre-culture. « Une cosmologie qui était à la fois triomphaliste/postmillénariste (le royaume de Dieu peut être accompli sur terre grâce à l'influence croissante du christianisme à l'échelle mondiale) et prémillénariste (Jésus reviendra pour l'enlèvement de l'Église, afin d'escorter les croyants au Paradis) » (p. 58).

Freaks et anarchie sonore

Les trois articles qui suivent proposent des analyses approfondies de groupes phares associés avec ce que Jay Keister appelle la « culture freak ». Ils tissent de nombreux liens avec d'autres articles de ces deux dossiers de *Volume!* : Stanley J. Spector et Shelina Brown confirment les rapports entre anarchie, chaos et bruit évoqués dans ma première

introduction, la folie et l'expérimentation *freak* résonnent avec les différents concepts élaborés dans la section précédente et viennent illustrer certaines des exégèses universitaires citées par Bennett et Moore (Whiteley, 2012).

Avec « *The Long Freak Out* » : musique inachevée et folie contre-culturelle dans le rock d'avant-garde des années 1960 et 1970 », Jay Keister définit trois critères pour caractériser l'esthétique *freak* : « l'anarchie, l'absurdité et l'amateurisme » (p. 71). Il décrypte la signification de cette esthétique au sein du discours de rébellion rock. *The Exploding Plastic Inevitable* d'Andy Warhol et le « Final Son » « noyé dans le Larsen » des Velvet Underground (p. 72), *Anthem of the Sun* des Grateful Dead et *Two Virgins* de Yoko Ono et John Lennon ainsi que *Freak Out!* de Frank Zappa and The Mothers of Invention sont tous des exemples de techniques avant-gardistes, souvent même dans leur affectation d'amateurisme. Les groupes de post-punk, d'indus' et de post-indus' qui recouraient à l'amateurisme et à l'absurdité conceptuelle pour détruire la forme-chanson, démontrent la séduction durable du *freak out* (p. 83-85).

L'approche improvisée des Grateful Dead, « groupe de rock psychédélique par essence », est emblématique de ce potentiel créatif de la folie hallucinatoire, selon Stanley J. Spector. « The Grateful Dead : transformation de la musique, transformation de la conscience » est une introduction féconde au rock psychédélique de ce groupe phare de la contre-culture. Son analyse met l'accent sur le « larsen chaotique, déchirant » (p. 96), un abandon de la structure et de la forme, et l'espace d'exploration qui caractérisa leurs improvisations

sous acide en 1968-1969. Les Grateful Dead illustrent en effet deux modes d'improvisation : associatif lors d'explorations musicales et hiérarchique à l'apogée de ces explorations. Cette dichotomie jette une nouvelle lumière sur les techniques musicales du groupe qui culminent avec le mode « transformationnel » défini par David Malvini, qui prend sa source dans « l'espace et la tension » entre ces deux aspects de leur pratique improvisée (Malvini, 2007 : 5).

Alors que Keister inclut Yoko Ono dans le mouvement *freak*, Shelina Brown quant à elle inscrit ses œuvres musicales expérimentales dans le champ d'une politique féministe révolutionnaire, et les analyse à partir des écrits de Julia Kristeva sur l'abjection. Les cris de Ono viennent des tréfonds de son corps, sa voix se pare d'une dimension subversive qui menace non seulement la stabilité des frontières entre musique et bruit, mais aussi les codes sonores genrés et racialisés qui délimitent les modes acceptables d'expression musicale de la voix. À l'aune de cette interprétation politique, les vocalisations turbulentes de Ono renvoient aux limites les plus profondes de son propre corps qui, tout en étant unique, n'en est pas moins genré et racialisé. L'analyse de Shelina Brown définit le cri comme abjection sonore, qui en l'occurrence nous « force à prendre conscience de l'existence bien réelle de Yoko » (Levitz, 2005 : 223), cette « intériorité fragmentée du corps » (p. 112) qui s'exprime par exemple dans « Don't Worry Kyoko (Mommy's Only Looking for Her Hand in the Snow) », une longue plainte hantée par sa fille. C'est néanmoins son travail avec John Lennon (*Unfinished Music No.1: Two Virgins*,

1968) – une composition avant-gardiste sur bande magnétique, montée au cours d'une longue nuit passée sous acide – qui attira l'attention sur ses expérimentations d'artiste d'avant-garde et son influence au sein de la contre-culture. Comme Brown l'observe : « Le milieu politique tumultueux de la fin des années 1960 fut un moment de rupture historique. Les limites tendues entre le soi et l'autre, le centre et la périphérie, le noir et le blanc, l'homme et la femme étaient désormais remises en cause [...] [et] ce n'est pas un hasard si Yoko Ono, une femme japonaise, devint précisément à ce moment-là une figure publique puissante aux États-Unis. » (p. 115)

Ce second temps du dossier portant presque exclusivement sur le versant américain de la contre-culture, nous avons souhaité avoir un point de vue français sur la période, avec l'entretien que Philippe Gonin a réalisé avec Klaus Blasquiz, premier chanteur d'un groupe phare des expérimentations contre-culturelles en France, Magma.

Comme pour le premier numéro, nous avons inclus un dossier de recensions d'ouvrages traitant de thèmes et de groupes emblématiques de la période. Nous l'ouvrons avec l'analyse par Tom Perchard de la question de l'héritage musical de mai 1968 en France, à propos de *Music and the Elusive Revolution: Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981* d'Eric Drott. Le terrain est élargi avec *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest* (Ian Peddie, dir.), recensé par Dave Laing, qui nous permet d'ouvrir la question de l'engagement des musiques populaires

non seulement au-delà de la période inaugurale des années 1960, mais aussi dans une multiplicité d'environnements musicaux et politiques, de Harry Belafonte à Bono, de la Jamaïque à l'Australie, du heavy metal au rap. Suivent des recensions dédiées à deux figures clés du rock des années 1960 : Sarah Etlinger, qui avait analysé dans les colonnes de *Volume!* la couverture de *Sgt. Pepper* des Beatles (Etlinger, 2011), continue sur sa lancée avec l'ouvrage de Russell Reising sur *Revolver*, puis celui dirigé par Olivier Julien sur *Sgt. Pepper*. Enfin, Thomas Attah se replonge dans

le seul ouvrage collectif dédié à ce jour à Jimi Hendrix, *The Jimi Hendrix Companion: Three Decades of Commentary*.

La transition est faite avec ma contribution hors dossier à ce numéro de *Volume!*, sur la signification musicale et sexuelle de l'album *Electric Ladyland* du Jimi Hendrix Experience. Les délires électriques de cette influence majeure du hard rock naissant trouvent un écho dans le sous-dossier « metal studies » qui vient conclure ce beau numéro de *Volume!*

Note de la rédaction : En plus du dossier assemblé par Sheila Whiteley, la rédaction de *Volume!* propose une réédition en fac similé d'un article de Stuart Hall (p. 133-148) paru en français en mai 1970 dans la revue *Politique aujourd'hui*.

Bibliographie

- Etlinger Sarah (2011), « Beyond the Music: Rethinking *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* », *Volume! la revue des musiques populaires*, n° 8-1, Éditions Mélanie Seteun, p. 253-273.
- Hall Stuart et Jefferson Tony (1976), *Resistance through Rituals*, Londres, Routledge.
- Hassan Ihab (1987) *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio University Press, 267 p.
- Jameson Fredric (1992), « Reification and Utopia in Mass Culture », *Signatures of the Visible*, New York, Routledge, p. 9-34.

- Luhr Eileen (2009). *Witnessing Suburbia: Conservative and Christian Youth Culture*. University of California Press.
- Malvini David (2007), « 'Now Is the Time Past Believing': Concealment, Ritual, and Death in the Grateful Dead's Approach to Improvisation », in Meriwether Nicholas (dir.), *All Graceful Instruments: The Contexts of the Grateful Dead Phenomenon*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 1-18.
- Whiteley Sheila (dir.) (2012), dossier « Contre-Culture 1 : Théories et Scènes », *Volume! la revue des musiques populaires*, n° 9-1, Éditions Mélanie Seteun.