



HAL
open science

Utopies rock : du “peace and love” au défi du trans-humanisme

Claude Chastagner, Laurent Sébastien Fournier, Catherine Bernié-Boissard,
Claude Chastagner, Dominique Crozat

► **To cite this version:**

Claude Chastagner, Laurent Sébastien Fournier, Catherine Bernié-Boissard, Claude Chastagner, Dominique Crozat. Utopies rock : du “peace and love” au défi du trans-humanisme. Les Presses Universitaires d’Aix-Marseille. Utopies culturelles contemporaines, 2019. hal-04389804

HAL Id: hal-04389804

<https://hal.science/hal-04389804>

Submitted on 17 Jan 2024

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.

Utopies rock : du « peace and love » au défi du trans-humanisme

Claude Chastagner

Université Paul-Valéry Montpellier III, EMMA

C'est au cours la seconde moitié des années soixante, période aussi riche en expérimentations artistiques qu'en conflits et bouleversements politiques et sociaux, que la musique rock¹ a gagné en maturité et qu'elle en est venue à représenter pour de nombreux jeunes Occidentaux, après n'avoir constitué en apparence qu'une distraction au potentiel subversif ténu, la forme artistique qui à la fois symbolisait et faisait advenir les utopies culturelles, sociales et politiques qu'une poignée d'entre eux œuvrait à mettre en place. Une charge bien lourde pour des artistes parfois dépassés par le rôle qu'on leur demandait d'endosser, ce qui a souvent amené la presse comme le public à réduire l'effervescence complexe de l'époque à quelques slogans, quelques images, quelques icônes faciles à ériger en mythes et à patrimonialiser, réductions qui continuent, aujourd'hui encore, à alimenter le quotidien des médias paresseux qui s'intéressent avec une régularité singulière à ces années.

Nous aborderons dans ce chapitre, avec la précaution qu'imposent ces fréquentes simplifications, la fonction symbolique dont le rock a été chargé et en particulier sa relation à l'utopie. Nous tenterons de répondre à quelques questions : comment en est-on venu à associer la musique rock au développement d'une pensée utopique et aux tentatives de concrétisation de projets utopiques ? Quelles sont les étapes de cette association et dans quelle mesure le rock a-t-il constitué un vecteur pertinent et approprié ? À quelles formes et à quelles conceptions de l'utopie son adoption par le rock renvoie-t-elle ? Nous concluons notre réflexion en envisageant de quelles utopies le rock est aujourd'hui porteur.

Commençons tout d'abord par considérer le discours qui lie la musique rock à l'utopie et les bases sur lesquelles il s'est développé. Les analyses les plus courantes² soulignent une contiguïté naturelle

¹ C'est précisément à cette époque que « rock » devient le terme de choix pour désigner de façon générique l'ensemble de la musique populaire électrique, de préférence à « rock & roll » ou « pop ».

² Voir par exemple Iain Chambers, *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, London, McMillan, 1985, 90 ; Alexander Bloom & Wini Breines (eds.), *"Takin' it to the Streets", A Sixties Reader*, Oxford, Oxford University Press, 1995, 276 ; Guillaume Ruffat, *Révolution Musicale. Les années 67, 68, 69 de Penny Lane à Altamont*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2008, 9 ; Ed Ward, Geoffrey Stokes & Ken Tucker, *Rock of Ages*,

entre rock et utopie : le rock serait la bande-son par excellence des utopies contre-culturelles de l'époque, des explorations artistiques tout autant que des expérimentations politiques et sociales qui ont mêlé les tentatives de démocratie participative au développement des *identity politics*, l'usage des psychotropes à la pratique d'un amour dit « libre », l'apparition des *intentional communities* (les communautés rurales ou urbaines) à la remise en question de la société de consommation³.

Dans les premiers temps, ces expérimentations font pourtant l'objet de commentaires contradictoires au sein même de la sphère rock : réactions moqueuses, voire agressives de ceux pour qui elles ne sont que l'expression d'un idéalisme béat et immature, d'un idéal inatteignable parce que constitué en « discours surplombant⁴ », hors temps et hors sol ; pour d'autres a contrario, elles constituent une exploration concrète, ici et maintenant, des possibles, dans l'esprit des *prefigurative politics* féministes. Au même titre que « mai 68 ne cherch[ait] pas à se donner un avenir⁵ », ces utopies n'attendent pas « des lendemains qui chantent » pour se développer dans la plénitude du présent. Le lien entre le rock et l'utopie n'est donc pas une évidence et sa mise en place doit être élucidée.

L'épicentre géographique et le point de départ d'un rock utopique sont communément situés en Californie, plus précisément dans la *Bay Area* autour de San Francisco. Comme le formule Todd Gitlin, « La Californie représentait la liberté (*deliverance*) sous toutes ses formes⁶ », ce que corrobore avec enthousiasme Richard Goldstein dans son article « San Francisco Bray⁷ ». Il y a trois raisons que l'on peut avancer au développement en Californie d'un projet utopiste et d'activités musicales associées. La première tient à la présence d'un courant utopiste ancien en Californie du nord. Il est réactivé au cours des années cinquante en raison des inquiétudes que suscite le développement de la recherche cybernétique dans la Baie et des risques d'homogénéisation et de renforcement du contrôle social qui s'y attachent (pourtant, ces nouvelles technologies seront très vite adoptées, voire

The Rolling Stone History of Rock and Roll, New York, Simon and Schuster, 1986, 388 ; Peter Wicke, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 103.

³ Voir par exemple Iain Boal, Janferie Stone, Michael Watts & Cal Winslow (eds.), *West of Eden: Communes and Utopia in Northern California*, Oakland, PM Press, 2012 ; Richard Fairfield (ed.), *The Modern Utopian: Alternative Communities of the '60s and '70s*, Port Townsend, Process Media, 2010 ; Rosabeth Moss Kanter, *Commitment and Community: Communes and Utopias in Sociological Perspectives*, Cambridge, Harvard University Press, 1972 ; Timothy Miller, *The 60s Communes, Hippies and Beyond*, Syracuse, Syracuse University Press, 1999.

⁴ Michel Lallement, *L'âge du faire. Hacking, travail, anarchie*. Paris, Seuil, 2015, 416.

⁵ Maurice Blanchot, *Écrits Politiques 1953-1993*, Paris, Gallimard, Cahiers de la NRF, 2008, 116.

⁶ Todd Gitlin, *The Sixties, Years of Hope, Days of Rage*, New York, Bantam Books, 1987, 249.

⁷ Richard Goldstein, « San Francisco Bray », in Alexander Bloom & Wini Breines (eds.), « *Takin' it to the Streets* », *A Sixties Reader*, Oxford, Oxford University Press, 1995, 294.

développées, par des chercheurs issus du milieu hippie). La seconde a trait à l'installation à San Francisco à la fin des années cinquante de grands noms de la poésie Beat new-yorkaise, en particulier Allen Ginsberg et Gregory Corso, intrigués par les expérimentations spirituelles et artistiques qui s'y développent. Avec les poètes de la San Francisco Renaissance, Gary Snyder, Lew Welch, Philip Whalen, Michael McClure et Lawrence Ferlinghetti, ils attirent une nouvelle génération de jeunes insatisfaits et impatientes, qui constituent dès le début des années soixante le noyau initial du futur mouvement hippie. Enfin, l'organisation urbanistique de la ville favorise aussi bien les expériences de vie en communauté dans les grandes maisons de type victorien du quartier Haight-Ashbury, au nord du parc Buena Vista, que la transformation en salles de concert rock de lieux précédemment dédiés à la danse ou au patinage, comme l'Avalon Ballroom, le Fillmore et le Winterland, respectivement construits en 1911, 1912 et 1928.

Par ailleurs, sur le plan historique, la Californie du nord occupe une place prépondérante dans le processus de rapprochement entre musique rock et expérimentations utopiques, période que Pirenne appelle précisément la « naissance des utopies⁸ ». Dès le 16 octobre 1965 après une manifestation contre le centre de recrutement d'Oakland, les manifestants, accompagnés d'Allen Ginsberg, se retrouvent à une soirée appelée « A Tribute to Dr. Strange ». Il s'agit d'un concert de deux groupes locaux qui mélangent folk et blues, les Charlatans et Jefferson Airplane, organisé par Family Dog, un collectif animé par Chet Helms. Toujours en 1965, le romancier Ken Kesey (auteur de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*) organise des soirées appelées *Acid Tests* pendant lesquelles il distribue du LSD (qui ne sera rendu illégal en Californie qu'à partir du 6 octobre 1966) aux participants ; un groupe de rock/blues balbutiant, les Warlocks, assure l'ambiance sonore. Le groupe deviendra très vite beaucoup plus célèbre sous le nom de The Grateful Dead. Les soirées *Acid Tests* trouvent leur apothéose dans les trois jours du *Trips Festival* organisé du 21 au 23 janvier 1966 par le même Ken Kesey aidé de Stewart Brand et d'Owsley Stanley. Lors de ce festival, comme au cours des soirées improvisées qui ponctuent les manifestations estudiantines contre la guerre du Vietnam ou encore à l'occasion du *Be-in* du 14 janvier 1967 organisé dans le Golden Gate Park de San Francisco, la musique rock est un ingrédient essentiel. D'autres groupes apparaissent, tels Big Brother and the Holding Company (dont Chet Helms est également le manager), avec lequel va bientôt chanter Janis Joplin ou Quick Silver Messenger Service. Ils se produisent lors de soirées multimédias, en parallèle de spectacles de danse, de représentations théâtrales et de lectures de poésie, accompagnés par des light-shows primitifs à base de lumières multicolores, d'éclairages stroboscopiques et d'extraits de films.

⁸ Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, 113.

Devant le succès que ces soirées rencontrent, les organisateurs décident d'en organiser de façon régulière, Chet Helms à l'Avalon Ballroom, Bill Graham, le manager de la San Francisco Mime Troupe, au Fillmore. Le rock est désormais un élément indispensable à tout événement politique ou artistique.

On voit donc que très tôt, pour les étudiants californiens les plus militants sur le plan politique et culturel et pour une fraction de la jeunesse locale puis nationale, le rock a constitué l'environnement sonore de leurs expérimentations. Mais au-delà de cette concomitance, la musique rock elle-même a revêtu une dimension utopique en proposant des alliances et des explorations inédites, dont la nature s'inscrivait dans un modèle social en rupture avec l'organisation traditionnelle de la société américaine. Certes, la musique de la contre-culture californienne n'était pas en soi révolutionnaire. Elle résulte avant tout des vagues de musique pop britannique qui avaient submergé les États-Unis à partir de 1963. Ces dernières entraînent d'une part une régénération électrique de la musique folk, avec des artistes comme The Lovin' Spoonful, The Mamas and the Papas, Simon and Garfunkel ou encore Crosby, Stills, Nash and Young, et d'autre part une redécouverte et une réappropriation du blues par les jeunes Américains via des groupes tels que Canned Heat, Spirit ou Moby Grape. Néanmoins, les musiciens de rock californiens ne se contentent pas de ces avancées relativement mineures. Ils explorent également des rapports interindividuels inédits qui jettent les bases d'une nouvelle organisation sociale : mixité des genres et des origines ethniques (Sly and the Family Stone, Santana, Jefferson Airplane) ; mélange des registres, les pratiques « *high brow* », celles des élites, se croisant avec celles, « *low brow* », des classes populaires (The Doors, The Byrds) ; expériences de vie et de création collectives ; refus (du moins dans les premiers temps) des rapports marchands traditionnels ; thématiques contre-culturelles (amour libre, drogue, politique), etc.

C'est ainsi que la musique rock s'impose non seulement comme la « bande-son » des expériences utopiques, mais comme une utopie à part entière, explorant dans son organisation esthétique, sociale et symbolique, des espaces encore peu défrichés. Pourtant, si le lien entre rock et utopie (dans sa déclinaison contre-culturelle) nous paraît aujourd'hui évident et naturel, rien ne laissait présager que le rock allait jouer un tel rôle. Dans l'ensemble, la musique populaire conservait un statut mineur ; la « pop » ne constituait qu'une distraction critiquée par les activistes pour sa fadeur et son manque de militantisme. Les poètes Beats avaient ainsi dans un premier temps adopté le folk ou le jazz d'avant-garde et ils ne s'intéressèrent à l'énergie créative du rock que tardivement.

Progressivement, grâce au rôle actif des médias de masse, le rock est néanmoins devenu, dans le discours populaire comme académique, la forme culturelle qui symbolise le mieux les utopies de la décennie et qui y contribue concrètement, bien plus que la musique expérimentale, la danse contemporaine ou même l'écriture, y compris dans leurs formes les plus radicales. Il représente, aujourd'hui encore, la musique qui symbolise le mieux les mondes alternatifs que proposait une certaine jeunesse californienne : un monde sans guerre, où la parole serait plus libre, où l'identité, les croyances et les pratiques de chacun seraient respectées, où l'amour constituerait la valeur dominante (la mise en pratique de ces idéaux en revanche a souvent laissé à désirer, en particulier sur le plan des relations entre hommes et femmes et entre groupes ethniques).

Les artistes de rock ont décliné ce rapport aux utopies sociales et politiques sur différents modes. Si ni la principale organisation estudiantine de gauche, le SDS (Students for a Democratic Society), ni les Black Panthers ne sont mentionnés explicitement dans la musique rock, la volonté de changement politique et social radical, traitée sur un ton protestataire et offensif, y occupe néanmoins une place notable : attaques *ad hominem* contre Nixon et les forces de l'ordre (« Ohio », Crosby, Stills, Nash & Young, 1970), critiques de la guerre du Viet Nam et revendications pacifistes (« The Unknown Soldier », The Doors, 1968), dénonciation de la consommation (« Mercedes Benz », Janis Joplin, 1970), soutien aux luttes féministes, écologiques ou à celles des Afro-Américains, etc. Curieusement, le combat des Chicanos trouve beaucoup moins d'écho, et même Jimi Hendrix, un des rares musiciens « noirs » à avoir adopté l'utopie contre-culturelle (qu'il paye par le désintéret relatif des Africains-Américains pour sa musique), « reçut quantité de critiques négatives, en particulier de la part de la presse rock émergente, qui jugeait que ses prestations cherchaient trop à plaire au public blanc pré-pubère⁹ ». Le refrain de « Volunteers » de Jefferson Airplane, en 1969, résume bien l'esprit de la période : « Got a revolution, got to revolution » (il y a une révolution, il faut faire la révolution). Le principe même d'un état d'esprit insurrectionnel permettant la mise en place, par la violence s'il le faut, d'une nouvelle société est donc bien assumé et revendiqué.

En parallèle, de nombreuses chansons célèbrent le mode de vie hippie, contrepartie utopique du militantisme politique : consommation de drogue (« White Rabbit », Jefferson Airplane, 1967), pratiques sexuelles décomplexées (« Triad », The Byrds, 1968), ou mode de vie communautaire

⁹ Lauren Onkey, « Voodoo Child: Jimi Hendrix and the Politics of Race in the Sixties », in Braunstein Peter & Michael William Doyle (eds.), *Imagine Nation: The American Countercultures of the 1960s and '70s*, New York, Routledge, 2002, 199.

fondé sur la spiritualité et le retour à la nature (« Woodstock », Joni Mitchell, 1970). Par ailleurs, plus encore que par son discours, c'est par la « rupture esthétique¹⁰ » qu'il propose que le rock se fait vecteur d'utopie, par la mise en avant de l'amateurisme, de l'expérimentation, du corps et de la saturation électrique, autant de d'éléments bannis par les styles musicaux traditionnels.

Enfin, le comportement de nombreux artistes de rock atteste concrètement, au quotidien, de leur engagement pour faire aboutir l'idéal utopique. Ainsi, The Grateful Dead s'installe en 1966 au 710 Ashbury Street dans le quartier de Haight-Ashbury, à San Francisco, et comme de nombreux autres groupes, il participe à la mise en place de contre-institutions telles que la Free Medical Clinic, donnent des concerts gratuits ou de soutien en faveur des prisonniers de San Quentin, des employés grévistes, du mouvement amérindien, des Black Panthers, etc. Les bénéfices de ces concerts servent par ailleurs à financer des expérimentations religieuses, artistiques ou sociales comme le Zen Center de San Francisco, des groupes soufi, la San Francisco Mime Troupe ou encore les expériences menées par les Diggers, groupe anarcho-utopiste qui apporte aux plus démunis nourriture, soins ou aide juridique, dans un esprit *free*, pris au double sens du terme, libre et gratuit¹¹.

Pourtant, il s'avère très vite que le rock a bien du mal à assumer cette dimension utopique. Une des premières traces d'un contre-discours rock, au sens d'une opposition à ces position utopistes, se développe à San Francisco même, avec des groupes comme les Flamin' Groovies, qui proposent avec *Supersnazz* (1969) un rock-blues cru et sauvage, sans les illusions et les rêveries psychédéliquies des groupes phares que nous avons évoqués et qui fait fi de tout discours utopique pour promouvoir sa musique.

Par ailleurs, des évolutions se dessinent dans d'autres régions de la Californie, qui avancent à la fois une conception du monde et une orientation musicale très éloignées de la vision utopique des groupes de la Bay Area. Ainsi, à Los Angeles, où il existe également une importante communauté hippie¹², quelques artistes majeurs commentent l'utopie rock avec plus d'ironie, de distance et de noirceur, avec des sons plus durs, plus dissonants : Captain Beefheart, The Doors et surtout Frank Zappa and the Mothers of Invention qui avec l'album *We're Only In It For The*

¹⁰ Marie Plassart, *La contre-culture américaine. Années 1960. Révoltes et utopies*. Paris, Atlande, 2011, 136.

¹¹ Peter Braunstein, *The Haight-Ashbury Diggers and the Cultural Politics of Utopia, 1965-1968*, Ph.D diss., Cornell University, 1997.

¹² Voir David McBride, *On the Fault Line of Mass Culture and Counterculture: A Social History of the Hippie Counterculture in 1960s Los Angeles*, Ph.D. diss., University of California, 1998.

Money (1968), dont la pochette parodie avec férocité celle de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) des Beatles, jettent un regard acerbe sur les contradictions et les rêves parfois plus opportunistes que naïfs de la contre-culture.

La distance avec l'idéal utopiste californien est encore plus sensible sur la côte Est, à Détroit, Ann Arbor ou New York. On y rencontre des groupes désabusés, au rock brutal, rugueux, violent, des groupes qui dénoncent l'idéalisme californien et la philosophie « *peace and love* ». Avec le MC5, Iggy Pop and the Stooges, The Fugs et surtout The Velvet Underground, l'ironie, le sarcasme et l'humour noir l'emportent, via une esthétique sombre et vénéneuse et une rhétorique de l'outrance, de la décadence et de la déchéance morale.

Si MC5 débute dans un esprit proche du *peace and love* hippie que vient renforcer la rencontre du groupe avec celui qui deviendra leur manager, John Sinclair et son collectif Trans-Love Energies, le groupe radicalise rapidement sa musique et son attitude, prônant dans le numéro de novembre 1968 du périodique *Fifth Estate* « a total assault on the culture by any means necessary, including rock'n'roll, dope & fucking in the streets », (un assaut global contre la culture par tous les moyens nécessaires, y compris le rock, la drogue et la baise dans la rue). Au même moment, John Sinclair crée le White Panthers Party et signe, en décembre, un article dont le titre indique sans ambiguïté : « Rock and Roll Is a Weapon of Cultural Revolution » (le rock est l'arme de la révolution culturelle). Il y affirme : « Rock is the revolution » et conseille aux enfants de mettre en pratique une forme d'utopie politique et culturelle peu conforme au positivisme californien, mais très concrète : quittez vos parents, n'allez plus à l'école et participez de façon totale à la révolution... John Cale, du Velvet Underground, confessera plus tard avoir nourri un rejet similaire de l'idéal utopique californien : « Notre attitude envers la côte Ouest était faite de haine et de dérision », ce que confirme Moe Tucker, qui tenait la batterie dans le groupe : « Je n'aimais pas cette connerie de *peace & love*¹³ ».

Ces deux types de rapport à l'idéal utopique, l'un le célébrant parfois avec sincérité et conviction, parfois avec un opportunisme nettement plus commercial, l'autre le tournant en dérision, cohabitent dans le rock des années soixante et sont à l'origine des deux évolutions majeures de la décennie suivante : d'une part, l'engagement social et humanitaire dont le coup d'envoi est le concert pour le Bangladesh organisé en 1971 par George Harrison et qui culmine avec Live Aid

¹³ Doyle Greene, *Rock, Counterculture and the Avant-Garde, 1966-1970: How the Beatles, Frank Zappa and the Velvet Underground Defined an Era*, New York, Mc Farland & Co., 2016, 149.

en 1985. D'autre part, le nihilisme créatif qui se met progressivement en place aux USA puis en Grande-Bretagne avec le mouvement punk.

Il existe bien entendu un autre obstacle majeur à la concrétisation de l'idéal utopique que véhicule le rock : ses liens étroits avec la société de consommation et avec l'organisation capitaliste des sociétés occidentales, liens qu'on peut observer dès les premiers temps du rock utopique dans l'orientation clairement commerciale du premier festival rock en juin 1967 à Monterey, en Californie ou dans les pratiques brutales de promoteurs comme Bill Graham, dont nous avons déjà parlé. Ces rapports ont été amplement commentés par ailleurs, je ne les mentionne donc que pour mémoire.

L'engagement utopique contre-culturel d'une partie du rock des années soixante s'est poursuivi avec plus ou moins de constance et de visibilité au cours des décennies suivantes. Cet ouvrage étant consacré aux utopies culturelles contemporaines, il convient à présent de s'intéresser au présent du rock. Qu'est-il advenu à l'espoir exprimé par certains artistes de construire un monde nouveau, plus libre, plus fraternel, plus créatif dont le rock était le porte-parole ? Qu'en est-il du désir central à toute utopie, celui de défaire pour refaire autrement ? Où s'observe aujourd'hui, s'il en subsiste, des aspects utopiques dans le rock contemporain ?

Malgré les positions optimistes de certains commentateurs, l'opinion dominante est qu'aujourd'hui, le rock n'a plus l'élan utopique, rebelle et contre-culturel de son âge d'or californien. S'est-il perdu dans la lutte armée des années de plomb, en Allemagne, en Italie et aux États-Unis, dévoyés par les violences terroristes de gauche comme de droite ? S'est-il perdu dans le marketing agressif et cynique pour des produits, ceux d'Apple par exemple, dont les créateurs pourtant eux-mêmes issus de l'utopie californienne n'hésitent pas à faire appel à des icônes du rock utopiste comme John Lennon pour promouvoir leurs marchandises ? S'est-il perdu dans la transformation de l'utopie totale écologique que célébrait Stewart Brand via son *Whole Earth Catalogue* en une simple affaire de panneaux solaires et de candidats « verts » aux élections ? S'est-il perdu dans la cupidité et la bêtise de stars du rock en quête de toujours plus de visibilité médiatique et de reconnaissance *mainstream*, toujours prêtes pour cela aux pires compromissions (voir par exemple les campagnes publicitaires pour Vuitton, Eleven Paris, Jaguar, les Galeries Lafayette, John Varvatos ou Victoria Secret auxquelles ont participé, avec les meilleurs arguments du monde, Bono, Bob Dylan, Keith Richards, Iggy Pop, Jimmy Page, Willie Nelson ou Sting) ?

Oui, le rock est partout, dans le *Figaro*, à France Inter, dans les spots publicitaires, dans les campagnes politiques, même celles de l'extrême-droite, dans les églises, même les plus fondamentalistes, dans les chars des guerres d'Irak ou d'Afghanistan. Est-ce à dire que le rock et ceux qui le portaient ont triomphé, qu'ils ont terrassé la culture officielle oppressive et dominante et ont imposé en position dominante ce qui n'était au mieux qu'une utopie plus ou moins marginale issue de la culture populaire ? Que l'utopie s'est concrétisée ? Ou serait-ce au contraire que cet excès de visibilité a dénaturé les propos du rock, n'en a gardé que l'enveloppe sonore agréable et les mythes plaisamment idéalistes auxquels nous faisons allusion en introduction de ce chapitre, et qu'en fait, ce qui a gagné, c'est précisément ce que les artistes de rock et leur public voulaient abolir : la consommation, le marché, le capitalisme ?

Alors, au-delà des constats d'échec, des commentaires moqueurs ou agressifs, qu'ont à offrir, aujourd'hui, le rock et ses stars en termes d'utopie ?

S'il est possible d'envisager le rock contemporain comme une force vive, proposant aujourd'hui encore des mondes alternatifs, des vies utopiques à construire ici et maintenant, ce n'est plus, en revanche, dans le militantisme rebelle et parfois naïf (Pirenne parle d'utopies « bon enfant¹⁴ »), dans l'opposition frontale, forcément stérile, ni dans les sermons trop souvent univoques et moralisateurs auxquelles nous avions habitués les stars californiennes et leurs successeurs qu'il faut le chercher. C'est dans les interstices, « l'espace d'intervention [...] qui donne son existence à l'invention créative¹⁵ », que le rock a gardé sa force utopique, là où on ne l'attend surtout pas.

À titre d'exemple, je choisirai l'interstice le plus spectaculaire en raison de son ambiguïté, de son caractère improbable, celui qu'offrent les stars des années soixante en jouant de façon décomplexée avec leur âge et leur corps, l'exposant sur scène et dans les magazines au mépris apparent de tout amour propre et de toute dignité. Je vois dans ces exhibitions une forme paradoxale, mais active d'utopie.

L'exhibition d'un corps vieilli constitue, dans nos sociétés, une remise en question des conventions, celles de la bienséance, de la décence et de la beauté. Oui, Iggy Pop, Paul McCartney, Bob Dylan, Keith Richards ou Mick Jagger sont vieux. Quoi qu'ils fassent, cela se

¹⁴ Pirenne, *op. cit.*, 175.

¹⁵ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1991, 84.

voit et de toute évidence, cette visibilité dérange¹⁶. Il faut donc, au-delà d'un ego surdimensionné, un certain courage et un mépris du ridicule pour exhiber ainsi son corps. En affichant sans vergogne leurs stigmates, en dévoilant la maigreur et la cicatrice, la « blessure » dont parle Foucault¹⁷, ces stars témoignent d'un refus insolent des impératifs esthétiques de notre époque, qui voudraient que l'on cache les dégâts les plus visibles, les outrages les plus infâmes. Aux puissances médiatiques qui exigent lifting et Photoshop, ils opposent leur indépendance qui passe, comme au temps de leur jeunesse, par l'affranchissement des codes sociaux et esthétiques en vigueur. Après avoir, au cours des années soixante, contribué à la fétichisation de la jeunesse, ces artistes imposent aujourd'hui leurs rides et leurs flétrissures comme un nouveau triomphe, une nouvelle victoire. Aux critiques goguenards, ils répondent par l'indifférence et le dédain et affirment leur mépris des lois qui régissent le comportement dans l'espace public. En s'affichant dans leur nudité dérangeante, ils modifient les codes de la représentation et posent les bases de nouvelles modalités d'être ; la représentation, proclament-ils, n'oblige pas le port d'un masque qui embellirait et maquillerait une réalité quotidienne d'ordre privé beaucoup moins *glamour*. En cela, ils s'affirment comme véritablement iconoclastes au sein d'une société obsédée, sous couvert de transparence et d'« authenticité », par l'apparence et la perfection formelle.

Leurs relations avec les femmes, jeunes souvent (Mick Jagger, arrière-grand-père depuis 2014, vient d'être père pour la huitième fois avec une jeune femme de 29 ans) en est une confirmation. Là où la morale traditionnelle ne voit que le triomphe de la concupiscence masculine et l'absence totale de sens moral que permettent la gloire et l'argent, il est aussi possible de lire l'affirmation d'une liberté absolue. Certes, on peut s'interroger sur la dimension proprement utopique d'une telle assurance, d'une telle présomption ; il s'agit peut-être avant tout de quêtes individuelles, mineures, voire mesquines, motivées plus par des égos tenaces et une testostérone inépuisable que par l'altruisme universel qui animait les artistes des années soixante ; des micro-utopies, à la mesure des micro-récits qui ont remplacé les grands récits collectifs des années soixante.

Pourtant, comme il y a cinquante ans, le comportement de ces artistes continuent de choquer et de scandaliser. La différence est qu'aujourd'hui, ceux qui sont choqués et scandalisés appartiennent à un *mainstream* nourri du rock contre-culturel des années soixante qui a restauré les conventions et les principes qu'il prétendait abolir et qui s'avère, en définitive, tout aussi conformiste et bien pensant que son prédécesseur. Un *mainstream* qui s'offusque désormais de ce

¹⁶ Voir par exemple Julien Bordier, « Mick Jagger a 70 ans : les papys du rock doivent-ils prendre leur retraite ? », *L'Express*, 15 août 2012.

¹⁷ Michel Foucault, *Les Hétérotopies, le corps utopique*, Fécamp, Lignes, 2009, 75.

qu'il dénonce comme le comportement indécent et méprisable d'icônes qu'il avait jadis adorées. En cela, ces artistes sont bien dans les interstices, disloquant les attentes et remettant en cause les stéréotypes et les codes, y compris, et surtout, ceux de la contre-culture rock.

Au bout du compte, l'utilisation radicale que ces rock stars font de leur corps évoque le refus des processus de contrôle et de surveillance que décrit Michel Foucault, qui passent précisément par le corps¹⁸. Le corps est ainsi, toujours, le lieu d'une lutte, qu'il s'agisse de la mise à distance du travail ou du refus de la discipline et de toute forme de contrôle, quête utopique certainement, probablement vouée à l'échec, mais toujours à recommencer, de la liberté.

Enfin, l'attitude de ces artistes rejoint une autre utopie culturelle très contemporaine, celle de pouvoir durer, jusqu'au bout de la vie et plus loin encore, malgré le corps, et au-delà du corps, que Foucault évoquait déjà : « L'utopie, [...] c'est un lieu où j'aurai un corps *sans* corps, un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré¹⁹ ». Mais, cette utopie-là, au lieu de la porter à la façon parfois inquiétante des théoriciens du post-humain et des adeptes des manipulations génétiques, les stars vieillissantes du rock utopique, par leur acceptation finalement humble et lucide des réalités physiques, lui confèrent une certaine humanité. Elles offrent, à contre-courant de l'insistance technologique contemporaine présentée comme la nouvelle frontière, une proposition qui remet au cœur du projet utopique l'acceptation de la fragilité et de la finitude de l'être humain que n'aurait pas renié Emmanuel Lévinas.

Bibliographie complémentaire

Ambrose, Joe, *Gimme Danger: The Story of Iggy Pop*. New York, Omnibus Press, 2004.

Diamond, Andrew J., Romain Huret et Caroline Rolland-Diamond, *Révoltes et utopies : la contre-culture américaine des années 1960*, Paris, Fahrenheit, 2012.

Chastagner, Claude. *Révoltes et utopies : militantisme et contre culture dans l'Amérique des années soixante*, Paris, PUF, 2011.

Duveau, Georges, *Sociologie de l'utopie et autres « essais »*, Paris, PUF, 1061.

Elias, Norbert, *L'Utopie*, Paris, La Découverte, 2014.

¹⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 5.

¹⁹ Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, *op. cit.*, 75

- Echols, Alice, *Shaky Ground. The '60s and Its Aftershocks*, New York, Columbia University Press, 2002.
- Gair, Christopher, *The American Counterculture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- Hine, Robert V., *Californian Utopianism: Contemplation of Eden*, San Francisco, Boyd & Fraser Publishing, 1981.
- Kurlansky, Mark, 1968, *The Year That Rocked the World*, New York, Vintage, 2005.
- Lacroix, Bernard, *L'Utopie communautaire. Histoire sociale d'une révolte*, Paris, PUF, 1981.
- Marwick, Arthur, *The Sixties, Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958-1974*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- McNally, Dennis, *A Long Strange Trip: The Inside Story of the Grateful Dead and the Making of Modern America*, London, Corgi, 2003.
- Miller, Timothy, *The Quest for Utopia in Twentieth-Century America: 1900-1960*, Syracuse, Syracuse University Press, 1998.
- Olin Wright, Eric, *Envisioning Real Utopias*, London, Verso, 2010.
- Roszak, Theodore, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* [1969], Berkeley, University of California Press, 1995.
- Ruyer, Taymond, *L'Utopie et les utopies*, Paris, PUF, 1950.
- Spann, Edward K., *Democracy's Children, The Young Rebels of the 1960s and the Power of Ideals*, Wilmington, SR Books, 2003.
- Trynka, Paul, *Iggy Pop: Open Up and Bleed*, London, Little, Brown Book Group, 2007.