

Words and music. Rock criticism as Literature (1966-1975).

Maud Berthomier

A Thesis
In the Department
of
Humanities

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements
For the Degree of
Doctor of Philosophy (Humanities) at
Concordia University
Montreal, Quebec, Canada

June 2012

© Maud Berthomier, 2012

De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature
(1966-1975).

Maud Berthomier

Thèse
présentée
au
Secteur de Recherche Arts

comme exigence partielle au grade de
Docteur Philosophie et Arts
Université de Poitiers
Poitiers, France
(thèse en cotutelle)

Juin 2012

© Maud Berthomier, 2012

**CONCORDIA UNIVERSITY
SCHOOL OF GRADUATE STUDIES**

This is to certify that the thesis prepared

By: **Maud Berthomier**

Entitled: **De la Musique et des Mots. La Critique Rock à l'Aune de la Littérature**

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY (Humanities)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

_____ Chair
Dr. C. Chastagner

_____ External Examiner
Dr. C. Chastagner

_____ External Examiner
Dr. D. Buxton

_____ External to Program
Dr. M. Frank

_____ Examiner
Dr. C. Acland

_____ Examiner
Dr. D. Mellier

_____ Thesis Supervisor
Dr. M. Lefebvre

Approved by _____
Dr. E. Manning, Graduate Program Director

June 26, 2012 _____
Dr. B. Lewis, Dean, Faculty of Arts and Science

ABSTRACT

De la musique et des mots. La critique rock à l'aune de la littérature (1966-1975).

**Maud Berthomier, Ph.D.
Concordia University, 2012**

In the second half of the sixties, rock music and rock criticism emerge in the United States. The protagonists of the two spheres gather to create a sense of camaraderie, but a third field also arises from that encounter. It is first and foremost a literary one, neither really musical, nor completely criticism-oriented. As a result, it challenges us to discuss rock criticism in order to better understand literature rather than music.

Lester Bangs in particular dwells within that apparent paradox. As the figurehead of this little group of authors formed in early rock fanzines and magazines, he not only describes the rock myths but also discusses the way they are written. The portrait of the “aspiring writer” originating from the tradition of “literary journalism” also appears in his texts. This links the conditions of writing in the press to the situation of the fresh writer-to-be in literature. Similarly, auguries and echoes of such discourses can be found during the same period in American “direct cinema” and French rock criticism. For instance Donn Alan Pennebaker already underlines in 1965 the need for a non-journalistic criticism on rock in his documentary *Dont Look Back*. Later, Yves Adrien follows Lester Bangs works. Finally, forty years on, Nick Tosches, Peter Guralnick, Greil Marcus and Lenny Kaye continue today to reshape verbally this initial experience of writing and publishing. This thesis studies the unexpected birth of a new literary field through mythography. Though short-lived, it was nonetheless fecund.

Remerciements

Je souhaite en premier lieu remercier tout particulièrement Denis Mellier, mon directeur de thèse en France, pour avoir dirigé mes recherches depuis la première heure. Cette thèse n'aurait pas pu exister sans sa curiosité insatiable, son exigence minutieuse et son attention aussi rassurante que stimulante. Je tiens à rendre hommage à son audace intellectuelle et dire combien je lui sais gré de la confiance qu'il m'a m'accordée.

Je tiens à remercier tout aussi chaleureusement Martin Lefebvre, mon principal directeur de thèse au Canada, pour m'avoir guidée et suivie en permettant d'enrichir ce travail d'une formation nord-américaine. Les bienfaits de cette expérience professionnelle et de vie sont innombrables. Je lui suis redevable, entre d'autres choses, de m'avoir donné la chance d'être son élève à l'école *Mel Hoppenheim* de cinéma. Y suivre des cours dans le département de « *film studies* » et être son assistante m'ont ouvert la voie à une nouvelle façon de penser le cinéma et la langue anglaise, mais aussi le monde de la recherche.

Charles Acland, mon autre directeur de thèse au Canada, doit être tout autant cité et loué pour sa rigueur scientifique et sa bienveillance. Je lui dois de m'avoir formée aux « *communication studies* » et de m'avoir ainsi donné une assise théorique anglo-saxonne indispensable pour étayer mes recherches. Ses connaissances mais aussi ses conseils justes en tous instants m'ont permis d'avancer dans ce domaine qui m'était au départ étranger. Je lui adresse ici mes plus sincères remerciements.

De même, je tiens à remercier mes trois directeurs de thèse pour l'émulation collective qu'ils ont su créer en travaillant ensemble sur ma recherche. Ils ont fait preuve d'un sens aigu de l'écoute, de l'échange et du débat en croisant et nourrissant leurs exigences respectives. Leur brillance intellectuelle m'a fortement inspirée et continuera à m'accompagner au-delà.

Je remercie aussi les membres du jury pour l'intérêt qu'ils accordent à ce travail, et pour avoir accepté de l'évaluer.

Je voudrais, pareillement exprimer toute ma gratitude au laboratoire FoReLL de l'Université de Poitiers et au département de « Ph.D. in Humanities » de l'université Concordia à Montréal pour l'effort conjoint qu'ils ont manifesté afin que soit signée, dès la première année de ce doctorat, une convention de cotutelle. Ce cadrage inédit entre deux universités francophone et anglophone a rendu possible la codirection de thèse tout en révélant très tôt la richesse de cet échange international et interdisciplinaire. De cette initiative commune aux deux universités, je suis extrêmement reconnaissante. Mes remerciements vont également au directeur de l'Institut d'Études Acadiennes et Québécoises de l'Université de Poitiers, André Magord, qui à maintes reprises a soutenu mes demandes de financement pour mes billets d'avion entre la France et le Canada.

Je remercie aussi la City University of New York (CUNY) de m'avoir accueillie durant une année en tant que « visiting research student » au Graduate Center du Ph.D. Program in French. En m'offrant l'opportunité unique de séjourner sur le territoire américain, ce visa étudiant a indéniablement facilité mes recherches bibliographiques et concrétisé le travail d'enquête auprès des auteurs de mon corpus. Parallèlement, je souhaite remercier Dana Polan de la New York University (NYU), par l'intermédiaire duquel j'ai pu obtenir un passe d'accès de deux mois à la bibliothèque de NYU. Cette aide fut précieuse car elle fut l'occasion non négligeable de parachever le spectre de mes données bibliographiques.

En outre, je veux saluer chacun des auteurs dont j'ai recueilli la parole au cours d'entretiens : Nick Tosches, Lenny Kaye, Peter Guralnick, Greil Marcus, Jaan Uhelszki, Dave Marsh, Richard Meltzer, Jim DeRogatis, Robert Christgau, Jon Landau, Bernard Gendron, Ed Ward, Nik Cohn et Yves Adrien. Je ne saurais trouver les mots pour leur exprimer ma profonde reconnaissance. Le temps qu'ils m'ont accordé et les encouragements qu'ils m'ont adressés ont été parmi les plus belles surprises de cette thèse. De plus, la somme de leurs remarques a alimenté ce travail mais elle l'a aussi rendu plus dynamique, plus vivant. Je veux ici faire l'éloge de leur générosité et de leur enthousiasme.

Enfin, que soient assurés de toute mon affection mes amis en France, au Canada et aux États-Unis qui ont suivi de près ou de loin ce travail. Certains ont contribué au long travail de relecture de ces pages. Que soient donc remerciés tout particulièrement Laurence, Clothilde et Jérémie. Sans oublier mes parents, ma sœur et Nicolas qui, par leur passions littéraires et musicales, et par leur seule présence, ont nourri cette thèse.

SOMMAIRE

ABRÉVIATIONS UTILISÉES	xii
NOTE SUR L'USAGE DU MLA	xiv
INTRODUCTION	1
I. De la musique et des mots	1
II. La critique rock à l'aune de la littérature	9
III. Des articles de presse et des extraits d'interviews	14
IV. Du mythe à la fiction	20
V. Un groupe d'auteurs, une figure tutélaire et des transpositions littéraires et cinématographiques	30
VI. La musique rock	38
CHAPITRE 1 Constitution du corpus et méthode d'analyse.....	42
I. Présentation des sources : état des lieux.....	42
I.1. Sources primaires : des conditions d'accès difficiles	44
I.2. Sources secondaires : le manque flagrant d'études sur le sujet.....	49
I.3. Sources additionnelles : la citation d'interviews inédites.....	53
II. Présentation du corpus : la liste des ouvrages à référencer	58
II.1. Des compilations par magazine et par auteur : incomplètes et insuffisantes	58
II.2. Deux disciplines à conjuguer : cultural studies / literary journalism	68
II.3. La reconstitution d'un âge d'or : une parole mythographique	86
CHAPITRE 2 Du fanzine au magazine : la genèse de la critique rock américaine....	91
I. Des conditions idéales pour devenir un jeune auteur publié	100
I.1. Une liberté totale quant au choix du sujet et d'expression	100

I.2. La libre circulation des écrits	105
I.3. L'accès facile à la publication	107
II. Des conditions rêvées pour devenir un jeune auteur publié.....	111
II.1. La faible rétribution de l'écriture	113
II.2. Les activités rémunératrices parallèles à l'écriture	116
II.3. L'éloge d'un idéalisme absolu	118
III. Des conditions perdues pour devenir un jeune auteur publié ?	120
III.1. Le partage des rôles entre auteurs et éditeurs	120
III.2. Des fanzines aux magazines : un point de rupture ou de repère ?	128
IV. Des conditions retrouvées pour devenir un jeune auteur publié.....	135
IV.1. Les paiements en nature : premier paradoxe	136
IV.2. La publicité gratuite : deuxième paradoxe	152
IV.3. L'écriture à la commande : troisième paradoxe	164
CHAPITRE 3 De la figure du critique à celle de l'auteur : l'apparition de l'écrivain	
.....	169
I. Une aspiration naissante à l'écriture : redéfinir le genre de la chronique	172
I.1. Un genre respecté : l'actualité, la participation du lecteur, les signatures en duo	172
I.2. Des règles du genre rediscutées : de l'inactualité à l'absence d'analyse critique	178
I.3. De nouvelles formes : le hors-sujet, la métonymie, la littérature	191
I.4. Vers le déni du lecteur et la pseudonymie littéraire	199
II. Le jeu sur la persona : intérioriser sa condition d'auteur	202
II.1. La naissance d'un champ littéraire : publications, éditoriaux et humour..	202

II.2. La naissance d'un parcours personnel : des postures esthétiques différentes	211
II.3. L'écrivain-critique : une compilation de métaphores	223
II.4. Le critique-écrivain : une schizophrénie énonciative	230
CHAPITRE 4 De la musique au texte : les analyses (non-)musicales de Bangs	240
I. Maintenir un sens des origines	244
I.1. À la recherche de l'innocence perdue contre la Culture Jeune	244
I.2. Un retour à l'état de nature et le cri punk	250
I.3. Le Rêve Américain contre l'émiettement du rock	257
I.4. Être un fan pour maintenir un sens des origines	263
II. Naître au monde	267
II.1. La régénération par la violence et la Mort Insectoïde	267
II.2. Le vertige du continent et la nouvelle Nouvelle Frontière	271
II.3. The American Way of Life contre le nouveau public	277
II.4. Vivre par procuration pour naître au monde	282
III. Être un enfant du Verbe	287
III.1. La Terre vierge et promise, ou le rêve rock	287
III.2. De la musique au Verbe, de l'écoute à la page blanche	290
IV. Un pacte de lecture : Réécrire l'histoire	293
IV.1. Le pacte d'une assertion feinte	294
IV.2. L'écho d'une réalité perdue	296
IV.3. L'historiographie au conditionnel	298
CHAPITRE 5 De la musique à la littérature fin de siècle : Yves Adrien	305
I. Ignorer la réalité française (musicale et critique)	308
I.1. Une langue et un espace-temps	308

I.2. Suivre Bangs.....	314
I.3. S’inspirer de Glenn O’Brien.....	321
I.4. Un Paris supérieur à New York City.....	329
II. Le style français fin de siècle	336
II.1. Deux voyages autour de ma chambre	336
II.2. NovöVision : les confessions d’un cobaye du siècle	345
II.3. F. pour Fantomisation : l’apparition d’une conscience d’écrivain.....	357
CHAPITRE 6 Avant et après la critique rock : <i>Dont Look Back</i> et <i>Untitled</i>	364
I. La parole	366
II. La musique	377
III. Le silence	388
IV. Le bruit.....	406
V. Un contre-exemple.....	417
V.1. Un écart d’âge important	418
V.2. Des conditions nouvelles pour devenir un jeune auteur publié	422
V.3. Faire de la critique rock une profession.....	425
V.4. Ce qui ressemble à une camaraderie.....	428
V.5. Le commerce destructeur de la musique et de la critique	433
V.6. La construction d’un double fantasmé de l’auteur.....	438
V.7. Bangs versus Crowe.....	441
V.8. L’interview ou le déclin du Nouveau Journalisme rock	445
CONCLUSION.....	447
FIGURES.....	457
BIBLIOGRAPHIE.....	468
FILMOGRAPHIE.....	494

DISCOGRAPHIE	495
WEBOGRAPHIE	496

ABRÉVIATIONS UTILISÉES

DJGM: *Des jeunes gens modernes : Post-punk, cold wave et culture novö en France 1978-1983*. Catalogue de l'exposition « Des Jeunes Gens Modernes » du 3 avril au 17 mai 2008 à la galerie du jour d'Agnès B à Paris. Paris : Naïve, 2008.

DOD : Dylan, Bob. *Dylan On Dylan: The Essential Interviews*. Sous la direction de Jonathan Cott. New York : Wenner Books, 2006.

DVDI : *DVD Interview*

FPF: Adrien, Yves. *F. Pour Fantomisation*. Paris : Flammarion, 2004.

JK : Smith, Patti. *Just Kids*. London : Bloomsbury Publisher, 2010.

LIB : DeRogatis, Jim. *Let It Blurt: The Life & Times of Lester Bangs: America's Greatest Rock Critic*. New York : Broadway Books, 2000.

LR&P : Verlant, Gilles (dir.). *Le Rock et la plume : Le rock raconté par les meilleurs journalistes, 1960-1975*. Paris : Hors Collection, 2000.

M : Bangs, Lester. *Mainlines, Blood Feasts, and Bad Taste: A Lester Bangs Reader*. Sous la direction de John Morthland. New York : Anchor Books, 2003.

NV : Adrien, Yves. *NovöVision : Les confessions d'un cobaye du siècle*. Paris : Denoël, 2002.

PI : Personal Interview.

PR : Bangs, Lester. *Psychotic Reactions and Carburetor Dung: The Work of a
Legendary Critic: Rock'n'Roll as Literature and Literature as Rock'n'Roll.*

Sous la direction de Greil Marcus. 1987. New York : Anchor Books, 2003.

TCB : Williams, Paul. *The Crowdaddy! Book: Writings (And Images) from the
Magazine of Rock.* Milwaukee, WI : Hal Leonard Corp., 2002.

WI : Web Interview.

NOTE SUR L'USAGE DU MLA

Parmi la liste des styles de formatage autorisés par l'université Concordia, nous avons choisi le MLA. Cet usage nord-américain, contrairement aux normes françaises, a pour logique de procéder au plus petit nombre possible de notes de bas de page en renvoyant directement à une bibliographie générale en fin de thèse. De plus, il invite à un interlignage double. Enfin, la marge gauche attendue est de 3,81 cm ; et les autres (droite, haut et bas) de 2,54 cm.

INTRODUCTION

I. De la musique et des mots

« Le terme de rock'n'roll désigne à l'origine une famille de rythmes venus d'un rhythm'n'blues aux racines noires américaines, » lit-on dans le *Dictionnaire du rock* paru en 2000 aux éditions Laffont sous la direction de Michka Assayas (1602)¹. Mais cette seule description musicale du rock est-elle valable ? N'y a-t-il pas autant de discours qui définissent le rock que de musiques qui le composent ? Et quelle légitimité donne-t-on habituellement au fait même de discourir sur lui, de dire ce qu'il est, n'est pas, doit être ou ne pas être ? Le rock, à vrai dire, ne semble pas fixe, immuable et pleinement saisissable. Selon qui parle, son sens évolue, se déplace : il s'incline vers un trait qui toujours le définit mais jamais totalement. Aussi, faut-il croiser plusieurs de ses acceptions pour mieux le comprendre. Nécessaires mais non suffisantes, celles-ci permettent au moins de clarifier en premier lieu les différentes strates de discours qui le composent.

Il y a d'abord le discours du « rocker anti-intellectuel » (17), comme Roger Pouivet le définit dans son livre *Philosophie du rock : Une ontologie des artefacts et des enregistrements* en 2010. Ce discours n'est ni technique ni savant mais de l'ordre du ressenti, de l'anecdote et de l'immédiat :

Le rocker n'a que faire [des] discours prétendant révéler ce qui se cache derrière les choses. Il peut apprécier l'histoire du rock, et surtout les anecdotes sur les

¹ Pour connaître le détail sur la publication des ouvrages cités dans la thèse, nous invitons le lecteur à se référer, selon l'usage du style MLA, à la bibliographie en fin de volume. Entre parenthèses, dans le corps de la thèse, sont donnés les numéros de page.

chanteurs et les groupes. Il se tient bien sûr au courant de ce qui sort. À la rigueur, une forme de sociologie du rock peut aussi l'intéresser. [...] [Mais pour lui, le rock est surtout] une contestation primaire, qui « prend aux tripes ». C'est pourquoi les discours philosophiques, académiques et ampoulés, passeraient [selon lui] à côté... (17)

Ce discours qui veut faire passer l'expérience esthétique devant le statut ontologique des œuvres achoppe néanmoins en bien des points. Selon Roger Pouivet, en effet, « le rocker anti-intellectuel a tort », puisqu'en vérité, il est possible d'étudier l'expérience esthétique du rock *à partir* de l'enregistrement. Ce mode d'existence des œuvres rock, qui aujourd'hui se manifeste par les supports numériques comme l'*iPod*, a développé une relation esthétique nouvelle. Il a changé nos « us et coutumes » et fait naître « des nouveaux modes d'être » (107), en permettant que la musique « fourni[sse] un accompagnement sonore à nos activités quotidiennes » (45). Et ce point de vue auquel Roger Pouivet adhère dans son livre ne se différencie pas seulement de celui du « rocker anti-intellectuel » (de « l'effet sur le bas-ventre » (15)).

Il s'oppose aussi à d'autres courants de pensée :

Je ne crois pas que le rock soit essentiellement un style musical, une façon de vivre, une forme de protestation sociale, une philosophie de la vie, un effet sur le bas-ventre, ni qu'il ait un rapport nécessaire avec les jeans. En revanche, essayez d'imaginer le rock sans l'enregistrement, sans la possibilité d'écouter les morceaux de musique sur un tourne-disque ou un magnétophone à cassette autrefois, et plus récemment sur un lecteur de CD, un *ipod* ou par tout moyen informatique. Je veux montrer que le rock n'est pas simplement diffusé par ces instruments techniques, mais qu'il n'existe que sous la forme d'artefacts-enregistrements. Le rock serait la musique devenue enregistrement dans le cadre des arts de masse. (15)

Roger Pouivet est conscient que la thèse qu'il défend reste une lecture très spécifique du rock, qu'elle occulte par exemple sa dimension scénique, sa qualité de musique « *live* », autrement dit le fait qu'il puisse être un spectacle vivant (un « *performing art* ») et engager lors de concerts à la fois le corps et la voix des musiciens ainsi que la présence d'un public². Il sait aussi qu'elle rejette les points de vue développés par la critique musicale³ et la sociologie de l'art. C'est ce qu'il dit implicitement au début de la citation plus haut. Mais quelles sont alors précisément ces deux autres conceptions du rock ?

La première, qui fait du rock un « style musical » (Pouivet 15), renvoie d'abord à des interprétations musicologiques. On pense notamment au guitariste américain Bob Brozman, aussi ethnomusicologue et professeur à l'université Macquarie de Sydney dans le département de « *contemporary music studies* ». Bluesman et spécialiste du blues, il s'intéresse en partie à la description théorique et esthétique du rock. Mais en vérité, comme si le rythme, l'harmonie et les qualités sonores du rock faisaient défaut ou du moins posaient question, cette approche musicologique semble rester minoritaire en regard par exemple de la somme considérable de textes qui ont pu être écrits sur le jazz⁴. De façon plus courante, en revanche, le rock est défini comme « une façon de vivre » ou une « philosophie de la vie » (Pouivet 15). C'est ce qui est communément entendu par « culture rock » et renvoie plus largement à une sociologie de l'art.

Claude Chastagner, en France, a publié en 2011 un livre sur le sujet s'intitulant *De la culture rock*. Il y parle, en effet, de l'« esprit rock » (90) et de la

² David Davies a beaucoup écrit sur la théorie de l'art comme performance. Citons deux de ses ouvrages : *Art As Performance* et *Philosophy of the Performing Arts*.

³ Il faut entendre ici par « critique musicale » celle écrite par les musicologues (non celle écrite par les journalistes ou les professionnels de la musique).

⁴ Le musicologue américain Robert Walser par exemple a écrit sur le jazz dans *Keeping Time: Readings in Jazz History* et l'ouvrage collectif *The Cambridge Companion to Jazz*.

« *rebel attitude* » (85). Par ce biais-là, la question du rock se déplace du côté du mythe, de son imaginaire, de sa symbolique. Et cette analyse de l'*image* du rock, c'est-à-dire de « ce qui se cache derrière » (pour reprendre ce qui, aux dires de Pouivet, excède le « rocker » dans les discours académiques) procède à un déchiffrement du mécanisme de construction des croyances sur le rock. Le « Centre for Contemporary Cultural Studies », surnommé « école de Birmingham », créé en 1964 et dont Stuart Hall et Dick Hebdige ont fait partie, a produit de nombreux textes d'analyse du rock par le prisme de cette lecture « mythocritique ». Mais il nous faut être très claire sur l'emploi que nous faisons de ce dernier mot. L'acception de ce terme est communément littéraire. Pierre Brunel par exemple, dans son livre *Mythocritique*, a défini ce qu'était la « version littéraire du mythe » (34), c'est-à-dire ses phénomènes de récurrence au sein de la littérature. De même, Gilbert Durand, dans son ouvrage *Figures mythiques et visages de l'œuvre : De la mythocritique à la mythoanalyse*, avait parlé avant lui d'une « méthode de critique littéraire » (307) pour désigner des récits mythiques au sein d'œuvres littéraires. En un mot, l'approche dominante veut que le terme se réfère à des lectures non-« culturalistes ». Or, il faut suspendre momentanément cette acception (avant d'y revenir plus tard) afin de s'arrêter d'abord sur la grille de lecture sociologique.

L'un des principaux mythes auxquels les sociologues se sont intéressés est celui de la « *blackness* ». Celui-ci trace un lien imaginaire entre l'idéologie rock et l'histoire des Noirs en Amérique. C'est un sujet de recherche qu'on retrouve encore récemment au sein des « *American studies* », puisque George Lipsitz par exemple en 1990 a prolongé la question en forgeant le concept de « *counter-memories* » dans son livre *Time Passages : Collective Memory and American Popular Culture*. L'exemple parfait pour lui est la chanson « Good Golly Miss Molly » de Little Richard. « *The*

Africanisms in Little Richard's 'Good Golly Miss Molly' contain traces of America's slavery » (110). Or George Lipsitz montre que les Blancs raffolent paradoxalement de cette mémoire qui leur est au départ étrangère. « *Music with retentions of African culture have long held enormous appeal for American whites* » (111). Aussi, par le biais du mythe de la « *blackness* », la musique rock crée-t-elle des croisements symboliques avec l'histoire des Afro-Américains, dans un processus de « contre-mémoire » vis-à-vis de l'histoire officielle. Mais comme Claude Chastagner l'explique par ailleurs dans son livre, la production de ce type de discours érudit sur le rock a donné lieu parfois à des positions ambiguës de la part d'universitaires « fans » de rock :

Les universitaires qui s'intéressent au rock sont pour la plupart autant observateurs que participants. Plus qu'un simple objet d'étude, le rock est également leur musique de prédilection, ce qui peut influencer sur l'analyse qu'ils proposent. Ainsi ils attribuent au consommateur, dont ils célèbrent les capacités de résistance, le pouvoir de transformer chaque geste d'achat, chaque pratique de loisir, chaque moment de plaisir en un acte d'opposition. [...] Comme l'affirme Simon Frith (en nous demandant de le croire sur parole), « le public rock n'est pas passif, il ne consomme pas les disques comme des cornflakes, c'est une communauté active » (1978, 198). En corroborant ainsi l'aura de révolte qui entoure leur musique préférée, les chercheurs en recueillent quelques valorisantes miettes pour eux-mêmes. L'universitaire, au prestige quelque peu entaché d'une fâcheuse réputation conservatrice, peut alors se prévaloir d'un anti-conformisme rebelle bien plus flatteur. Lui aussi entre en résistance. (41-42)

Cette lecture du rock n'emprunte qu'en apparence la rhétorique « anti-intellectuelle » du « rocker » comme l'appelle Roger Pouivet (17). Le problème qu'elle soulève en vérité n'est pas tant la partialité dont peut faire preuve le « fan » de rock caché en

l'universitaire que le point de vue partisan, idéologique, que certains universitaires ont défendu à une époque. Pendant très longtemps en effet, la mythocritique a été marquée du sceau du marxisme. La part de subjectivité qui s'y laissait entendre relevait donc d'un discours collectif : il s'agissait, au sein d'une communauté intellectuelle, de faire du rock « une forme de protestation sociale » (Pouviat 15). Ainsi, il devenait possible aux premiers universitaires de légitimer le rock en tant qu'objet sérieux de discours et de légitimer en retour leur position personnelle de commentateur et de consommateur de rock. « Entre[r] en résistance » était, de fait, tout l'enjeu (Chastagner 42). C'était un combat intellectuel et politique dont les sources étaient très claires.

Il fallait défendre notamment la reprise du concept d'« hégémonie ». Ce concept tel qu'Antonio Gramsci le définit dans ses *Cahiers de prison* à la fin de sa vie pendant la seconde Guerre mondiale renvoie à l'idée d'une « domination idéologique » : l'État (la bourgeoisie capitaliste) domine la classe ouvrière et selon Gramsci, cette hégémonie doit être dissoute. C'est une lecture du monde d'inspiration léniniste qui substitue à la notion de « dictature du prolétariat » celle d'une « hégémonie du prolétariat ». Mais elle renvoie aussi au parcours personnel de Gramsci. Toute sa vie, ce dernier a suivi de près les épisodes révolutionnaires de son époque : les luttes ouvrières de Turin, la Révolution d'Octobre en Russie, la fondation du Parti communiste italien, le Front Populaire en France, la guerre civile espagnole, etc. Ses idées sont donc au moins autant une théorie qu'une pratique. Elles appellent à une révolution contre le capital à la fois socioculturelle, morale et intellectuelle.

Si le rock a donc été perçu lui aussi comme « contre-hégémonique », c'est parce qu'il était reçu comme le vecteur d'une contestation possible, comme une musique rebelle et le symbole d'une lutte contre le pouvoir. En d'autres termes, la

lecture mythocritique du rock participait elle-même au mythe et s'en aveuglait. C'était le début des « *popular music studies* » au sein des « *cultural studies* ». Les idées de la « *subcultural theory* » y étaient dominantes⁵. La démarcation qu'elles créaient entre culture et sous-cultures colorait les discours universitaires d'une rhétorique belliqueuse. Il fallait être subversif, révolutionnaire, à l'image du rock « contre-culturel ». Mais ces revendications, bien que l'expression particulière d'une époque, ont porté leurs fruits : depuis lors, il est devenu possible de s'intéresser à des objets de la culture de masse. Ces nouveaux objets d'étude, certes toujours en marge de la culture dite officielle ou canonique, existent désormais dans le discours universitaire. Ils ont été identifiés et le rock est reconnu comme l'un d'eux. De plus, ces revendications ont paradoxalement ouvert la voie à d'autres théories tout à fait différentes. Non pas celles qui défendraient « un rapport nécessaire [du rock] avec les jeans », comme Roger Pouviet s'amuse à le dire (15)⁶, mais celles qui ont déconstruit la part de mythe dans cette première lecture mythocritique du rock. Lawrence Grossberg⁷ fut l'un des piliers de cette nouvelle critique, la critique postmoderne.

Comme l'explique Claude Chastagner, ces deux conceptions du rock s'opposent toujours aujourd'hui : d'un côté, il y a celle qui croit encore à l'idée d'une « résistance », « à la nécessité de la colère et aux vertus de la rage » (18), c'est-à-dire aux « possibilités de changement » et au « progrès social » (19) ; et à l'exact opposé, on a vu se développer toute une théorie de « la récupération commerciale et [de] la

⁵ Ainsi, l'un des livres fondateurs de la lecture sociologique du rock par le prisme de la « *subcultural theory* » s'intitule : *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain* (écrit par Stuart Hall et de Tony Jefferson, publié à l'Université de Birmingham en 1975). Cela souligne bien la notion centrale de « résistance ».

⁶ Nous lisons là une boutade de la part de Roger Pouviet.

⁷ Lawrence Grossberg tend dans ses ouvrages à redéfinir les « *cultural studies* » par une approche postmoderne. Ce qui en ressort sont des thèmes tels que la standardisation et l'homogénéisation du rock, mais aussi l'idée d'une réception de la musique (elle aussi) de plus en plus désengagée et passive. Le rock pour Grossberg incarne la culture de masse. Le marketing, la publicité, en somme l'argent y a annihilé tout sentiment authentique de rébellion. Le rock serait même devenu conservateur.

futilité de toute révolte » (18). Cette nouvelle conception qui fait l'impasse sur la dimension marxiste du rock domine aujourd'hui. Le rock dorénavant est dit « récupéré », « vendu » et « coopté ». Si son étude porte encore sur la question d'une « résistance », c'est quand celle-ci est fabriquée. En somme, la résistance serait devenue un « vulgaire argument commercial » (157) des maisons de disques. Claude Chastagner, sans souscrire aux thèses plus anciennes, déplore le nihilisme d'une telle approche. Nous-mêmes, nous souhaitons en faire la critique. Cette perspective a indéniablement permis de sortir d'une lecture partisane du rock, mais en retour qu'apporte-t-elle de nouveau ? N'a-t-elle pas uniquement procédé à une banale inversion des idées ? Et n'est-elle pas la négation absurde d'une autre voie possible, plus constructive, positive et créatrice ?

Pour répondre à cette alternance théorique, on propose ici de faire glisser la question vers une lecture mythographique du rock. Plusieurs raisons l'expliquent. D'abord, la mythographie ne tend plus à une lecture purement sociologique du rock. Elle est davantage l'étude du processus d'écriture du mythe que son unique description. De plus, si elle échappe ainsi au prisme des perspectives culturalistes (marxistes et postmodernes), elle se différencie aussi de l'acception littéraire du terme « mythocritique ». En un mot, la question de la « littérature » les oppose. Cela fait d'ailleurs de la mythographie un objet particulièrement réflexif : si elle étudie (comme la mythocritique littéraire) l'écriture du mythe (c'est-à-dire les récits littéraires qui de manière récurrente composent les mythes rock), elle étudie aussi comment cette écriture se conçoit à l'aune de la littérature. En fin de compte, elle permettrait d'aller plus loin que la mythocritique en invitant presque à sortir des questions sociologiques pour débattre seulement de questions littéraires.

Mais cela n'est vrai que d'un type de discours sur le rock : celui des pères fondateurs de la critique rock. Paul Williams, Nick Tosches, Peter Guralnick, Greil Marcus, Lenny Kaye, Lester Bangs, Richard Meltzer, Dave Marsh, Jon Landau ont écrit dans des fanzines et magazines les premiers discours sur le rock, mais leurs discours surtout ont très tôt fait preuve d'une revendication littéraire. Aussi leurs textes nous interrogent-ils sur la paternité des mythes rock : fut-elle littéraire ou sociologique ? La critique rock n'a-t-elle pas préparé l'arrivée des premières lectures sociologiques sur le rock ? Celles-ci n'étaient-elles pas qu'un niveau de lecture possible (second) ? Et pour mieux les comprendre, ne faut-il pas lire d'abord les textes de la presse rock parce qu'ils conduisent déjà à l'essence du mythe, à son écriture et à sa compréhension ?

II. La critique rock à l'aune de la littérature

Pour défendre cette thèse d'une lecture nécessairement mythographique de la première critique rock, il faut s'arrêter sur un dernier type de discours. Celui-ci ne ferait pas du rock « un style musical, une façon de vivre, une forme de protestation sociale, une philosophie de la vie, un effet sur le bas-ventre, [...] un rapport nécessaire avec les jeans » (Pouivet 15), ni le vecteur d'une « récupération commerciale » (Chastagner 18), mais procéderait à une étude comparative des arts. À notre connaissance, aucune étude n'a procédé de la sorte mais poser l'hypothèse et comprendre pourquoi elle n'est pas tenable permettra en retour d'éclairer notre propos.

Les théories d'une hiérarchisation entre les arts ont fait leur temps. *Le Paragone ou parallèle des arts* de Leonard de Vinci puis le *Laocoon* de Lessing en

étaient des exemples parmi d'autres⁸. Après eux, de nouveaux textes sont apparus et ont centré l'analyse sur le problème inverse d'une perméabilité entre les arts, faisant ainsi voler en éclats toute notion de classification. « Forcener le subjectile » était le titre de l'un d'eux⁹. De même, beaucoup d'auteurs ont réfléchi sur le rapport entre musique et mots. Ainsi par exemple, le poète et philosophe italien Giacomo Leopardi disait que « les autres arts imitent et expriment la nature d'où naît le sentiment, mais [que] la musique n'imité et n'exprime que le sentiment même en personne, qu'elle tire d'elle-même et non de la nature ; et l'auditeur semblablement » (16). De fait, au sens large, un texte poétique, aussi proche soit-il de la musique, est un exemple de cette « nature ». Son système de signes reste la parole, le langage. Il a beau être doté d'une force mélodique et inviter à toute sorte d'interprétations, il ne donne jamais à voir (ou à entendre) directement le monde et oblige le poète à trouver des pendants mimétiques qui conduisent à des correspondances lointaines, insatisfaisantes. L'imperfection du langage, l'équivoque des mots, en somme l'incomplétude de l'écriture, l'y condamnent.

Reste que la question devient plus spécifique quand elle se réfère à une littérature *sur* la musique. La critique musicale en l'occurrence soulève de front la

⁸ Dans ces problématiques spécifiques à la Renaissance et aux théories du « beau » au 18^{ème} siècle, Lessing a discuté des limites respectives entre les arts plastiques et la poésie ; De Vinci a avancé avant lui la peinture comme l'art suprême, devant la musique, la poésie et la sculpture.

⁹ Le « subjectile », explique Jacques Derrida, renvoie dans l'œuvre d'Antonin Artaud à la réunion sur une même page de textes, dessins et peintures. Cette technique s'appelle aussi « pictographie ». Le terme est explicite. Il souligne à la fois l'alliance des différents procédés utilisés par Artaud dans une partie de son œuvre et leur mise en conflit. Le « subjectile » ou la « pictographie » en effet est la mise en contact de formes opposées. De là découle une série de questions. Notamment : l'écriture, le dessin et la peinture peuvent-ils, sur une même page, dialoguer ? Le mot introduit-il une temporalité, sorte de musique, que le dessin ou la peinture ne peuvent réussir à créer, plus enclins à produire de l'espace ? Une fois le mot vidé de son sens, sous la forme d'une glossolalie, parvient-il à atteindre l'abstraction dont le dessin et la peinture font preuve ? Brûler, couper, écorner les angles des pages où reposent ces mots, dessins et peintures, est-ce, par ailleurs, mettre à mal les principes de base des beaux-arts, faire sortir l'œuvre du cadre du visuel et du textuel pour aborder celui de la matière, du palpable et du tactile ? Artaud travaille toutes ces questions quand il prend, à la main, à la fois la plume, le crayon et le pinceau.

question. Si l'écrit ne peut rivaliser avec le musical, qu'en est-il alors de textes dont l'objet premier serait pourtant de décrire la musique ? Comme la musique et la littérature, la critique et la littérature peuvent être rapprochées pour être mieux questionnées. Aussi est-il légitime de se demander si la critique rock est une forme de littérature, ou pour le formuler autrement, si écrire sur le rock est d'abord écrire. À cette question deux réponses mythographiques. La première est que si la musique rock dans la critique rock échappe au dicible, c'est parce que ce qui intéresse au départ les premiers critiques rock n'est pas tant la musique que son aura. En somme, la réponse tient en un mot : le mythe. L'enjeu que se donnent les critiques rock n'est pas de décrire la musique (contenir la musique par des mots) mais au contraire, d'écrire la musique, la recréer entièrement (en plaquant sur elle des mythes qu'elle ne peut engendrer toute seule).

Vaste tâche, puisqu'en ce cas, les critiques rock s'émancipent entièrement du sous-texte historique qui traitait du rapport entre les arts : ils balayent d'un revers de main les débats, vieux comme le monde, sur les différences qui séparent (sémiotiquement et même ontologiquement) la littérature et la musique, pour substituer à la question d'une comparaison entre les arts celle de la mythographie. Pour le formuler différemment, la nuance de point de vue, apportée par les critiques rock, se résume à la suppression de la préposition « sur » : s'il ne s'agit pas, pour eux, de décrire le rock, il ne s'agit pas plus d'écrire *sur* le rock, mais bien, au contraire, d'écrire *le* rock. Lester Bangs est l'un des premiers critiques rock américains à adopter ce point de vue. Dans ses critiques, par sa seule parole, il crée des mythes rock. Ses discours exemplifient merveilleusement la définition du « mythe » donnée par Roland Barthes.

Quand Barthes écrit dans *Mythologies* que « le mythe est un langage » (avant-propos), ou mieux, que « le mythe est une parole » (181), et que « puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justifiable d'un discours » (181), on peut se demander ce qu'il aurait pu dire du rock et de sa critique. Les discours sur la musique dans la critique rock ne sont-ils pas l'illustration parfaite d'une *mise en sens* d'un objet culturel ? Ils donnent en effet à la personne ou à l'événement à mythifier une dimension structurante et poétique, un bagage sémantique. Du savoir positif et factuel, ils les font glisser aussi vers l'imaginaire. Et ce glissement vers l'imaginaire explique pourquoi la critique rock diffère des autres critiques musicales, comme, par exemple, de celles *sur* la musique classique ou le jazz. La critique rock ne cherche pas à se constituer en un savoir ou une profession. Son objet n'est pas d'être musicologique. Au contraire, elle se veut détachée de toute scientificité et objectivité¹⁰.

Ce qui nous rapproche de notre second élément de réponse : si la musique rock dans la critique rock échappe au dicible, c'est aussi parce qu'écrire *le* rock est un moyen d'*écrire* tout court. Cet emploi intransitif du verbe « écrire » rend pleinement justice à l'étymon « graphie » dans « mytho-graphie ». De fait, écrire les mythes rock est à l'origine un prétexte à la métamorphose littéraire : les premiers critiques rock ainsi adoptent la posture d'écrivain. Ils se donnent un moyen d'exister et de légitimer leur propre position de critique, c'est-à-dire de justifier leur façon de discourir sur le rock. Un concept socio-littéraire issu de l'œuvre de Pierre Bourdieu permet de démontrer exactement cela. Il s'agit du « champ littéraire » défini dans son livre *Les Règles de l'art*. Celui-ci expose en effet la manière dont des auteurs peuvent à une

¹⁰ En cela, il faut indiquer que le mot « critique » a plusieurs acceptions. Soit il a un sens musicologique plein : les critiques musicales classique et jazz en font partie. Soit il a un sens plus ouvert : et il renvoie alors à la critique rock non-musicale (non-musicologique).

époque définie¹¹ se construire une image pour négocier leur position ambiguë. La définition précise que Bourdieu donne est celle d'un « monde à part, soumis à ses propres lois » (86), « revendiquant le droit de définir lui-même les principes de sa légitimité » indépendamment des pouvoirs économiques et politiques (107).

Il faut bien comprendre néanmoins que Bourdieu ne parle pas « d'une détermination directe par les conditions économiques » mais plutôt d'une « inclination » (105). La naissance d'un champ littéraire commence d'abord par un idéal : celui que les auteurs nourrissent d'une écriture non lucrative ancrée dans des « valeurs de désintéressement, de pureté » (118). En gagnant leur vie autrement que par l'écriture, les auteurs sont en effet portés à « édifier l'image de l'artiste » (224) et en l'occurrence celle de l'« écrivain ». De plus, cet idéal est nourri en retour par un esprit de « camaraderie ». « Sans former à proprement parler un groupe [explique Bourdieu], [ces auteurs] sont liés par des relations d'estime mutuelle et parfois d'amitié » (145). En d'autres termes, ce qui les réunit est le questionnement qu'ils portent sur le statut de leur écriture et leur position d'auteurs. « [Cette] réflexivité [...] est l'une des manifestations majeures de l'autonomie d'un champ [littéraire], » défend Bourdieu (171). Et de fait, il s'agit, par là même, pour les auteurs, « de se faire un nom, un nom connu et reconnu » (246).

Ce concept de « champ littéraire » se retrouve aujourd'hui dans le domaine du « journalisme littéraire ». Les écrits universitaires de Marie-Ève Thérénty en France et de Norman Sims aux États-Unis ont démontré la présence d'une poétique semblable chez des écrivains-journalistes comme Balzac ou des journalistes-écrivains comme Tom Wolfe. Nous voudrions montrer aussi les marques de sa présence chez les premiers auteurs de la critique rock. Mais pour « construire comme tel le point de vue

¹¹ Dans le livre de Bourdieu, le concept de « champ littéraire » renvoie à une époque bien définie : la littérature française du 19^{ème} siècle. Mais il peut s'appliquer aussi à notre sujet.

de[s] auteur[s], c'est, si l'on veut, *se mettre à [leur] place* » (Bourdieu 150). Quels axes méthodologiques nous permettent-ils d'y parvenir ? Les outils du « journalisme littéraire » suffissent-ils à le faire ?

III. Des articles de presse et des extraits d'interviews

Dans la lignée du « journalisme littéraire », il faut chercher en quoi d'abord écrire sur le rock a pu porter certains critiques à produire un métadiscours sur le geste critique en tant que processus « littéraire ». Lester Bangs par exemple hésite toujours entre dire que la musique est plus importante que la littérature ou dire à l'inverse que la musique n'est qu'un prétexte à l'écriture. Pour lui, le paradoxe du critique rock est bien celui du « critique-écrivain » défini par le « journalisme littéraire » : celui d'écrire sur un support qu'il n'a de cesse de dénigrer et dans l'acte d'écrire revenir continuellement sur sa pratique d'écriture et sa légitimité, et cela afin de construire le mythe de l'écrivain maudit, incompris, renvoyé à son rôle subalterne de journaliste. Faire de la critique rock le lieu de cette schizophrénie auctoriale et énonciative entre journalisme et littérature, tel est le mythe que Lester Bangs s'impose à lui-même sur le thème récurrent d'une indécidabilité quant à la valeur littéraire de ses textes.

À n'en pas douter, Lester Bangs est le cas le plus singulier de la critique rock américaine. Mais plus largement on retrouve de manière atténuée ce type de questionnement chez les autres auteurs de notre corpus. Paul Williams, Nick Tosches, Peter Guralnick, Greil Marcus, Lenny Kaye, Richard Meltzer, Dave Marsh, Jon Landau ont conservé dans l'histoire de la presse rock un rayonnement mais ils sont devenus (aussi) des plumes, en ce sens qu'ils ont poursuivi un travail d'écriture déjà initialement pressenti dans la critique rock. De plus, la *manière* et les *raisons* d'écrire dans la presse rock sont des questions récurrentes dans leurs textes du début. Ces

questions sont ce qui les unissait en sourdine et les différenciait des autres figures de la critique rock de la même époque. Mais pour montrer l'importance de ce petit groupe (dont le parcours reste un cas à part et non-généralisable), et approfondir l'étude de leurs discours seconds dans leurs textes, il faut faire appel aux interviews que nous avons menées avec eux.

D'une part, les discours recueillis en entretien corroborent l'image qu'ils donnent déjà d'eux-mêmes dans leurs articles de presse. À quarante ans¹² de distance, réaffirmée et grossie sous l'effet du temps écoulé, cette image n'est pas davantage de l'ordre du discours de vérité, de la question de l'authenticité. Elle n'est pas donnée comme vraie ni vérifiable. Au contraire, ce qu'il faut y lire est la célébration en continu d'un âge d'or, puisqu'elle reconstruit et déforme (au lieu de réfléchir) toujours l'époque racontée par des récits plus ou moins arrangés. Elle est en somme totalement fantasmatique et assumée comme telle par les auteurs. Aussi n'invite-t-elle pas à une sociologie des magazines ni à faire l'histoire sociale d'une profession. Elle renvoie plutôt à l'idéal défini par Bourdieu dans le cadre du champ littéraire. Un idéal qui selon la musicologue Catherine Rudent oppose fondamentalement la « critique musicale » au « journalisme musical » :

Il existe donc toujours un idéal professionnel du critique, compétent et désintéressé. [...] Nous distinguerons donc désormais le « journalisme musical » pour désigner la profession et son inscription dans un contexte social, de la « critique musicale », expression que nous préférons réserver à des conceptions construites dans le cadre de théories de l'œuvre et de l'art. (110)

¹² Il est frappant de noter que la distance qui sépare nos interviews de la naissance de la critique rock est égale à celle qui sépare la Grande Dépression du livre de Terkel. Comme si des années avaient dû s'écouler dans les deux cas avant que le recueil des témoignages ne soit possible.

Dans sa thèse de doctorat¹³, Catherine Rudent a étudié le « journalisme musical ». Pour cela, elle s'est attachée à « dépasser l'idéalisme dont font souvent preuve les discours des auteurs » (88) et à montrer la « grande distance entre l'image que les journalistes aiment, aimaient, renvoyer de leur métier et la réalité » (80). Dans notre thèse, puisque celle-ci porte sur la « critique musicale », il s'agit au contraire de s'attacher à l'étude de la vision idéalisée que les auteurs ont (toujours) d'eux-mêmes. Aussi les interviews ont un rôle à jouer puisqu'elles éclairent notre lecture des textes, appuient les arguments qui y sont avancés sous la forme d'un jugement *a posteriori*.

La parole des auteurs en interview a cette puissance oraculaire de recréer du mythe, de rajouter du mythe au mythe. Elle appelle foncièrement à la question de la mythographie. De plus, ce qu'elle confirme est la valeur toujours opérante de la constitution du mythe par l'ancien critique rock. Les auteurs toujours réécrivent l'histoire. Comme Studs Terkel dans son livre *Hard Times: An Oral History of the Great Depression*, il s'agit donc de citer autant d'interviews qui « parle[nt] d'un certain temps » que d'interviews « sur le Temps » qui s'est écoulé (22). Vérifier la vivacité du sujet, ne pas faire de cette époque « un objet du passé, un objet d'histoire », mais faire plutôt entendre « son parler, son atmosphère, ses histoires », comme l'a dit Arthur Miller du livre de Terkel¹⁴, est réellement notre objectif. En d'autres termes, il s'agit de construire un pont entre la naissance de la critique rock (1966-1975)¹⁵ et l'époque contemporaine¹⁶. Aussi citons en exemple ce que Terkel écrivait en introduction à son ouvrage en 1970 :

¹³ Titre de la thèse de troisième cycle, en musicologie, de Catherine Rudent : *Le discours sur la musique dans la presse française : L'exemple des périodiques spécialisés en 1993* (Université de Paris IV, 2000).

¹⁴ Citation d'Arthur Miller présente sur la quatrième de couverture du livre, dans son édition française de 2009 (éditions Amsterdam).

¹⁵ On se bornera à étudier une période courte mais décisive allant de la création du premier fanzine rock américain *Crawdaddy!* en février 1966, jusqu'à l'arrivée du premier fanzine punk du nom *Punk* en 1975, date à laquelle une époque nouvelle naît tant pour la musique que

Ceci est un livre de souvenirs, et non un recueil de faits incontestables ou de statistiques exactes. [...] Disent-ils la vérité ? [...] Leur vérité est dans leurs souvenirs. La précision d'une date ou d'un fait est de peu d'importance. Ce livre n'est pas un dossier judiciaire ou un traité de sociologie. C'est une tentative pour raconter l'holocauste appelé Grande Dépression à partir de témoignages d'un échantillon aléatoire de survivants. (22)

Le vécu, c'est-à-dire le sens que les auteurs ont tiré de ces faits (plus que les faits eux-mêmes) est le sujet. De cela découle dans notre thèse une écriture au pluriel : passée et présente, textuelle et orale ; en fin de compte, non pas une histoire (fixe et vérifiable) de la critique rock, mais une multitude de petites histoires (subjectives et individuelles).

D'autre part, cette approche par le biais des entretiens nous a permis de « [nous] mettre à [la] place [des auteurs], » (150) comme Bourdieu invitait à le faire. Au final, notre technique en regard des interviews ne fut pas très éloignée de l'observation participante (« *participant observation* »). Particulièrement adaptée à l'étude des « *subcultures* »¹⁷ au sein des « *cultural studies* », celle-ci se définit par un ancrage phénoménologique fort et une approche relativement non distanciée. L'anthropologue va sur les lieux, interroge les témoins, partage leur expérience et

pour la presse musicale spécialisée. Cette délimitation historique est primordiale : elle permet d'abord de recenser un corpus d'œuvres aux frontières claires et précises (à l'appui des fanzines et magazines *Crawdaddy!*, *Mojo Navigator*, *Who Put the Bomp !*, *Creem*, *Rolling Stone*) et de convoquer une dizaine d'auteurs parmi les noms les plus connus de la critique rock sans hésiter sur leur sélection (Lester Bangs, Paul Williams, Nick Tosches, Peter Guralnick, Greil Marcus, Lenny Kaye, Richard Meltzer, Dave Marsh, Jon Landau)¹⁵. De même, précisons que le « rock » dans la thèse est entendu au sens large d'une musique qui naît aux États-Unis et en Angleterre à partir des années 1965-1966. Comme l'explique Claude Chastagner dans son livre, ce « rock » s'oppose au « rock'n'roll » des années 1950 et au « pop » du début des années 1960 : « au milieu de la décennie [1960], quelque chose bascule. La musique change de nom, elle devient « rock », terme plus percutant que pop ou rock'n'roll » (16).

¹⁶ Nos interviews des auteurs datent pour la plupart de l'année 2009.

¹⁷ Des exemples de cette technique de la « *participant observation* » sont à lire dans le recueil *Resistance Through Rituals*.

rapporte leurs mots. En rencontrant les premiers représentants de la critique rock, en pénétrant pour ainsi dire leur « tribu », on découvre de même les « us et coutumes » d'une camaraderie, ce qui formait et consolidait à l'époque ce groupe d'auteurs. En cela, notre approche se rapproche de l'ethnologie ou de l'anthropologie culturelle.

Dans la même logique, notre lecture des interviews n'est pas de l'ordre de la suspicion, mais plutôt d'une empathie critique, d'une adhésion imaginaire aux positions respectives des auteurs. Délibérément, elle insiste sur la vision romantique (minime au sein de l'histoire) que les auteurs construisent au sein de leurs discours. Et cet aspect de la méthode découle, entre autres, d'une réflexion menée au préalable sur le travail de citation. Citer d'abord est rendre hommage. Antoine Compagnon disait lui-même dans son ouvrage *La seconde main* : « citer quelqu'un, c'est en faire l'éloge » (49). Or ici est tout le cœur du problème, car la citation doit être « relation d'échange » (55). Il y a « crise d'autorité » (239) si elle supprime le commentaire critique.

Par conséquent, si être « fan » est notre position, écrire dans cette position est en revanche impossible. Il faut au minimum détecter la part de nostalgie quand elle se fait entendre. Mais entendre, en retour, c'est-à-dire recueillir la parole des auteurs telle qu'eux-mêmes l'entendent, nécessite de créer une part de connivence. Seule notre position de fan paradoxalement permet cela. En somme donc, si notre adhésion n'est jamais totale, elle n'est jamais univoque non plus. On a certes été complice de ces mises en discours en rencontrant les auteurs, mais il aurait été difficile de faire autrement. Les interviews sont nées précisément de ces rencontres. Cette parole non seulement n'aurait jamais existé si on n'était pas allée la chercher (à valeur d'inédits donc, il faut lire ces interviews), mais on en a été aussi pour une bonne part l'initiatrice. On oublie trop souvent le facteur d'engendrement de la parole (sorte de

maïeutique ou de dialectique) que constitue la présence de l'interviewer. Or, bien que nos questions soient effacées du corps de la thèse afin de laisser place aux réponses, elles ont participé à cette naissance de la parole chez les auteurs.

En outre, si cette parole existe, c'est parce qu'un travail de préparation en amont aux interviews, mais aussi en aval, a été fait. Insister sur les mêmes questions pour chaque auteur afin de reconstruire le rêve d'une camaraderie et insister aussi dans le cours des discussions pour avoir plus de précisions sur le fantasme d'écrivain développé par chacun ont été les deux règles fondamentales de notre conduite. De même, notre travail par la suite ne s'est pas arrêté à une simple transcription des interviews. Il y a eu derrière elle un montage des textes, en bref une réécriture complète. Enfin, cette étude n'aurait pas pu s'achever sans une relecture des documents par les auteurs eux-mêmes. Avec leur accord et leur validation, ainsi les documents étaient authentifiés et pouvaient prêter à une sélection minutieuse d'extraits pour la thèse. Beaucoup de passages ont été extrêmement productifs parce qu'à titre d'exemples, ils illustrent parfaitement notre propos, font avancer notre argumentation et structurent notre pensée. Le reste, en revanche, a été écarté, parce qu'il ne colle tout simplement pas au sujet de la thèse.

Et très vite, parmi les extraits retenus, un jeu de confirmations, d'infirmités et de nuances s'est dessiné. Ces citations forment en effet un tout, sorte de hors-texte, qui répond aux articles de presse publiés par les auteurs : bien qu'à un niveau de discours différent (oral et non écrit), toujours le « je » se construit, se met en discours. Aussi leur étude a-t-elle contribué à l'invention d'un nouveau discours mythographique. Et de ce fait, une part de confusion entre les auteurs et ce qu'ils disent n'est pas interdite. On peut même, de façon assumée, transformer les auteurs dont on a recueilli la parole en des êtres de langage. Les auteurs eux-mêmes ne s'en

privent pas. L'exemple le plus frappant étant Lester Bangs dont on ne pouvait à l'évidence recueillir le témoignage (puisqu'il est décédé en 1982), mais dont on retrouve un portrait complet dans les interviews des autres auteurs. Tous s'accordent pour dire qu'il fut le plus vivant des critiques rock de sa génération. Aujourd'hui donc célébré, grandi, immortalisé, mais surtout réveillé d'entre les morts, il devient une figure tutélaire de la critique rock par simple réécriture mythographique.

IV. Du mythe à la fiction

Nos entretiens permettent aussi initialement de replacer la première critique rock dans son contexte. Celui-ci renvoie à une période parmi les plus productives du « journalisme littéraire » contemporain : à savoir le « *New Journalism* ». Composé des textes de Tom Wolfe, Truman Capote, Gay Talese, Norman Mailer et d'autres encore, c'est un horizon qui agrandit le spectre de notre problématique en questionnant la part de littérature dans le journalisme, mais aussi la part de fiction dans la non-fiction.

Aussi, à partir de ce sujet périphérique à la thèse, détaillons quelques pistes de lecture supplémentaires. Il faut de toute évidence commencer par le critique rock Robert Christgau dont le lien avec le Nouveau Journalisme est le plus évident. D'abord deux de ses textes doivent être cités en exemple. Le premier article s'intitule « The Supreme Achievement of the Second Industrial Revolution » et a été publié en novembre 1967 dans le fanzine *Cheetah*. Le second, « Beth Ann and Macrobioticism », se trouve dans l'anthologie *The New Journalism* dirigée par Tom

Wolfe et parue en 1973 (après avoir été publié, une première fois, en 1965¹⁸). Ces articles sont importants puisque Christgau en parle encore aujourd'hui en ces termes :

“The Supreme Achievement of the Second Industrial Revolution” is the most new journalistic piece I’ve ever done. My breakthrough piece was the piece called “Beth Ann and Macrobioticism” and I think that’s pretty new journalistic as well. I was very influenced by those people. I thought Tom Wolfe was the chief, and I loved other people too: I loved Gay Talese; [...] plus Truman Capote with *In Cold Blood*. (PI)¹⁹

Mais le Nouveau Journalisme n’arrive qu’en second temps dans la carrière de Robert Christgau. Avant cela, il s’essaie à la fiction ; après, il se tourne vers la critique rock. Comme une seconde voie et qui aurait échoué, le Nouveau Journalisme est donc pour lui la transition d’une écriture fictionnelle à une écriture de presse (*a priori* non-fictionnelle) ; définition parfaite (s’il en est une) du Nouveau Journalisme puisqu’elle le place à équidistance vis-à-vis de ces deux écritures²⁰ :

I wanted to write fiction but I couldn’t write fiction. So I thought I could do this [New Journalism], but the fact was I wasn’t good at that either. I was assigned a number of profiles in the sixties, profiles of Chuck Berry and Aretha Franklin. None of them worked out well, because I just didn’t have the gifts. Tom Wolfe is a tremendously gifted man. [...] I was not the great reporter Wolfe was. [...] I’m not at that level at all where you get so much detail you make fiction out of that. It was my intention to do that but it didn’t have the same kind of chutzpah and

¹⁸ « Beth Ann and Macrobioticism » a été publié pour la première fois en 1965 dans le *New York Herald Tribune*.

¹⁹ L’abréviation « PI » désigne les interviews personnelles que nous avons menées pour cette thèse avec Robert Christgau, Jim DeRogatis, Bernard Gendron, Peter Guralnick, Lenny Kaye, Greil Marcus, Dave Marsh, Richard Meltzer, Nick Tosches et Jaan Uhelszki; mais aussi Nik Cohn et Yves Adrien.

²⁰ Ainsi, peut-on lire dans l’anthologie *Nouveau Journalisme* éditée par Tom Wolfe des formules aussi péremptoires et contradictoires que : « the most important literature being written in America today is nonfiction » (préface). S’il semble, en effet, y avoir une quelconque différence de principe entre la fiction et la non-fiction, écrire une non-fiction qui soit fictionnelle semble pourtant possible aux dires de Tom Wolfe.

stubbornness that great reporting requires. [...] So, I don't think of fiction as being part of what I do as a writer. I'm a critic. I didn't want to be a critic, I tried to run away from it for years, but it's what I ended up being good at. (PI)

De même trouve-t-on ce discours quasiment à l'identique chez Lenny Kaye. Avant de devenir critique rock, ce dernier a lui aussi été attiré en premier lieu par la fiction et comme Christgau, il a échoué à en publier. La cause de cet échec ne fut pas le refus des éditeurs mais, ainsi que Christgau, sa propre inaptitude à en produire et à produire, selon lui, des intrigues. De même, bien des années plus tard (en 2004), cette question revient chez lui lors de l'écriture de son livre *You Call It Madness*. Entre biographie et fiction, l'« *historical fiction* » renoue avec les anciennes questions du Nouveau Journalisme :

I've always wanted to be a writer, but never was that good at fiction. Let's face it: I've started three or four fictional book-projects and usually around page fifteen, I felt it wasn't opening up for me. I recently dug around my drawers at home where I keep what used to be the carbon papers of the manuscripts and now it's like four files full of this rambling of writing. There's a tonne of it and I realized I spent forty years banging away on what used to be a typewriter. I'm amazed. [...] Now, in retrospect, what I see as a problem is the plotting. I'm not good at plots. [...] I remember when I was writing the book that would later be *You Call It Madness*, I thought I had a plot there: 400 pages on a crooner of the 1930s who died young from a dueling pistol accident. So, I thought I was gonna write that drama as fiction but then, I thought I was gonna write it as poetry as Michael Ondaatje did in his collection of poetry called *The Collected Works of Billy the Kid*. Finally, I wrote it as historical fiction, as a fiction that isn't really a fiction because it is both based on a human being and on my imaginings of who that crooner could be, like Ondaatje actually did with his *Coming Through Slaughter* fictional portrait of the jazz musician Buddy Bolden. (PI)

Ces témoignages sur les aspirations successives et contradictoires qui ont été celles de Kaye et de Christgau informent sur leur parcours d'auteurs. Comme Bourdieu l'écrit dans *Les Règles de l'art*, ils sont « des indices indirects [...] [sur] ce qui a orienté le[ur] choix » (151). Mais la nature de ce « choix » doit être bien comprise. De fait, ces auteurs ne semblent-ils pas dire qu'ils sont arrivés par « défaut » dans la presse rock ? Faut-il alors croire que la critique rock n'a été pour eux qu'un point de « chute » ? Pourquoi jouent-ils implicitement sur cette figure de l'écrivain « raté » dont les œuvres fictionnelles auraient « avorté » ? En vérité, Robert Christgau comme les autres critiques rock de notre corpus n'ont jamais cru aux thèses radicales des « nouveaux journalistes ». À aucun moment ils n'ont pensé, comme Tom Wolfe, que le Nouveau Journalisme allait se substituer à la littérature (au sens strict du terme, au roman)²¹. Au fond, leur avis sur le sujet n'a jamais été catégorique. « *People get too hung up on what's literary. [...] It's supposedly a generic question, but it's wrong. Categories are bad,* » dit par exemple Nick Tosches (PI). Les frontières entre fiction et non-fiction ont toujours été à leurs yeux perméables : qu'il s'agisse de celles qui séparent *a priori* la fiction du Nouveau Journalisme, ou le Nouveau Journalisme de la critique rock, seul compte l'épanouissement de leur plume.

Aussi, au lieu de nous demander si la critique rock est (*ou n'est pas*) la suite « logique » d'un « échec » en fiction, il faut chercher davantage *quelles réflexions sur la fiction* la critique rock puise du Nouveau Journalisme. Cela se manifeste à des degrés différents selon les auteurs. Greil Marcus, par exemple, ne semble pas

²¹ Le plus fervent défenseur de cette théorie fut Tom Wolfe. Il écrit par exemple dans l'anthologie *The New Journalism* : « They never guessed for a minute that the work they would do over the next ten years, as journalists, would wipe out the novel as literature's main event » (22) ; le verbe « *guess* » sous-entendant que c'est ce qui, aux yeux de Tom Wolfe, s'est réellement produit. Ainsi, dans le livre, Tom Wolfe le confirme plus loin en disant : « the best writers had abandoned the terrain of the novel » (43).

concerné par la question. À la différence de Nick Tosches et de Lester Bang, il ne s'est jamais essayé à l'écriture de romans. Ainsi explique-t-il :

The idea of the replacement of the novel by New Journalism as literature's most powerful phenomenon, as Tom Wolfe hailed, is total bullshit. It's as stupid as saying that unless you write a novel, you are not doing real writing. [...] In truth, some people have the ability, the inclination, to write fiction, and some people don't. And unfortunately, a lot of people don't and do, and find themselves writing a lot of bad books. I don't think Nick Tosches's novels are very good. *Cut Numbers* was interesting to me because it was hard to follow its scheme, but that's not where his talent lies. Lester fell in that trap too. (PI)

Ces appréciations partiales sur les romans de Nick Tosches et le parcours de Lester Bangs soulèvent un enjeu majeur dans la critique rock telle qu'on veut l'étudier : la question du devenir « littéraire » des premiers discours sur le rock. Supposer que la critique rock conduit à l'écriture fictionnelle (et en l'occurrence au roman) est un questionnement auquel Bangs par exemple revient continuellement dans ses textes : peut-il prétendre au statut d'« écrivain » s'il n'écrit *que* des chroniques de disques ? Le support d'écriture qu'est le magazine est-il assez « noble » pour accueillir une création « littéraire » ? Pourquoi ne pas faire sortir la chronique de la simple description musicale pour discuter à la place de romans, parler bibliothèque ? Sans compter que Bangs écrit, au cours de sa vie, plusieurs ébauches de romans²². En d'autres termes, littéralement, il s'amuse de ces lieux communs, jongle avec leurs limites et spéculé sur leurs conséquences. La feinte voulant que de ces banalités, de

²² Bangs, après sa mort, a laissé plusieurs romans inachevés, tentatives répétées d'une vocation avortée. Parmi eux, il y avait notamment deux romans dont les titres provisoires étaient *All My Friends Are Hermits* (et *Drug Punk* (M 3-29) et dont on peut donc lire des extraits dans les deux anthologies posthumes de ses textes (*PR* 316-317) (*M* 393-404). Précisons au passage que les abréviations « *PR* » et « *M* » désigneront en l'occurrence dans toute la thèse les titres des deux recueils posthumes de Lester Bangs : *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* et *Mainlines, Blood Feasts, and Bad Taste*.

ces généralités et vieux poncifs sur ce que serait le « littéraire », il tire en fin de compte le sujet central de ses textes.

Aussi, à partir de ce contexte général que forme le Nouveau Journalisme, peut-on tracer l'hypothèse d'un héritage. Il serait possible en effet, sur ces questions qui touchent le rapport entre fiction et non-fiction, de remonter jusqu'aux siècles précédents (au 18^{ème} avec Daniel Defoe ou au 19^{ème} avec Charles Dickens). Mais afin de rester dans une période contemporaine et américaine, citons les écrivains du *New Yorker* des années 1930 et 1940 dont Joseph Mitchell faisait partie. Eux aussi ont ouvert la voie au « journalisme littéraire ». En somme, le Nouveau Journalisme dans les années 1960 n'était pas en soi un acte nouveau ni révolutionnaire. De plus, s'il soulève aussi des questions proches de celles de la critique rock, c'est parce qu'il pose plus largement la question de la littérature, comme l'expliquent ici Christgau et Guralnick :

This stuff does have a prehistory and it is an important prehistory. As a matter of fact, if you look back at the history of what is called literature, you will find journalism and that its precursors were deeply involved in it and subsidizing it for a very long time. A. J. Liebling for instance was writing great profiles in *The New Yorker* in the thirties. His piece about the Archie Moore and Rocky Marciano's fight in 1955 was the single piece of writing that made me decide to become a journalist. That was way early. And there was Joseph Mitchell. He was a great writer. He was somebody from the golden age of *The New Yorker*. Think of *McSorley's Wonderful Saloon*. And in the sixties Pauline Kael wrote for *The New Yorker*. Her books were tremendously important to me. (PI)

Think of Joseph Mitchell from *The New Yorker* back in the forties, for example. He wrote two things about Joe Gould, "Professor Sea Gull" in 1942, and later on,

in 1965, “Joe Gould’s Secret”, and both in a sense showed his involvement, his connection with the subject, his total immersion in it. Everything is marked by its time but there is a certain timelessness to these two pieces. And if they are written in a much more distant, irony-laden and artificial style than new journalism was, in the end it seems to me they’re both trying to achieve the same thing. The same with the contemporary sportswriter Gary Smith, or Gay Talese, or Stanley Booth writing in *Esquire* and *Playboy* about Elvis Presley or Furry Lewis, or the great boxing writer (other sports, too) from the ‘40s and ‘50s mostly, W.C. Heinz. Same aim, different techniques. (PI)

Aussi ne sommes-nous pas surpris de lire dans les ouvrages de l’universitaire Norman Sims des études sur Tom Wolfe ou Truman Capote. Le Nouveau Journalisme fut l’un des moments phare du journalisme littéraire, la partie la plus visible de l’iceberg. La critique rock elle, en revanche, en a toujours été la partie la moins connue, et cela à tort car dès 1971 Michael L. Johnson, dans l’ouvrage *The New Journalism: The Underground Press*, en parlait déjà :

New Journalism, as the term is popularly used, usually refers to the writing of a new class of journalists, including such people as Tom Wolfe and Norman Mailer, who have broken away from traditional journalistic practice to exercise the freedom of a new subjective, creative, and candid style of reportage and commentary. [...] However, I think for the purpose of discussing New Journalism and its context fully, it is necessary to expand the definition of the term to include other aspects of journalism, such as the underground press as an evolving institution, rock journalism, underground radio, and what I call New Muckraking, so that it is possible to speak of a whole pattern of change in journalism during the 1960’s. (xi)

Cette définition du Nouveau Journalisme a le mérite de prendre en compte la critique rock, ce que Johnson nomme le « rock journalism ». « [This is] *New “rock”* »

Journalism, » ironise Kaye (PI). Et de fait, sur un plan poétique, on perçoit des ressemblances. Il y a en particulier une propension très forte au fétichisme qui s'est traduite dans les deux cas par une attention exacerbée aux détails. Chez Lester Bangs cela passe par une description minutieuse et religieuse des couvertures d'albums. Répétée à l'outrance, cette technique tend à un abandon du geste critique : quand Bangs s'attarde sur la pochette d'album, il suspend l'analyse musicale. Il ne décrit plus la musique mais au contraire fictionnalise le rapport qu'il entretient avec elle. Tombant dans une lecture totalement subjective, il fait de la pochette d'album l'expression d'un acte quasi érotique : sous sa plume, l'emballage (et non plus la musique) devient l'objet de son désir. Greil Marcus, bien que là encore étranger à ce type d'écriture, explique comment les « nouveaux journalistes » avaient ce même souci et goût du détail dans la description des voitures de rallye :

I certainly never thought of myself as a new journalist, but there is no question that the atmosphere that the form created had a huge impact on criticism, in every way. [...] New Journalism opened up pop culture, youth culture, and outsider cultures. Tom Wolfe particularly was able to go into these milieus and write about them in their own terms and really embrace their world. [...] Really, he would go and write about custom cars and race driving, with enthusiasm and an appreciation that it's really about details that people are in love with when it comes to cars. Not how fast cars go but the way their tail pipe is designed. It's fetishism. All culture has fetishistic aspects because that's where the hot spots of pleasure are. [...] In this regard, new journalism certainly helped to validate writing about 45s and LPs. And not only that: it helped to validate mooning about the cover of the album and its typeface, something Lester was able to write about. He could write about the allure of a label as it spins on his turntable and he could do that really well. I was never able to pull that off. (PI)

Et Lenny Kaye de raconter aussi la manière dont il fut pris de passion pour le motocyclisme après avoir nourri pendant des années une passion pour le rock. L'une et l'autre de ces deux cultures, explique-t-il, se rejoignent dans la manière qu'elles ont de faire aimer leurs objets :

We all [the rock critics] loved music, we were in it. Me, I mostly wrote about music because I know music but I feel the same thing about motorcycles. Fifteen years ago, I got into motorcycles and found a lot of similarities with the world of music. They represent the same genres and types of feelings. And the new journalists would tell you a lot about the love for motorcycles in the same way that the rock critics would tell you a lot about the love for music. (PI)

Il s'agissait en somme de faire de la musique non pas un objet d'étude mais un sujet d'expériences. Un point de vue que les « nouveaux journalistes » adoptaient eux-mêmes sur d'autres sujets et qui débouchait sur une grande part de subjectivité dans les textes, comme le commente Lenny Kaye :

So all of a sudden, you had all these writers stepping out from the illusion of objectivity: letting themselves be part of the story. [...] Of course, we weren't exactly as objective as a writer or a critic is supposed to be. We were definitely pushing. [...] And what is a more personal experience than listening to music? For music, that's really important. (PI)

Les fanzines en offrent le meilleur exemple peut-être. Écrits, conçus et lus par des fans, ils sont ce moyen par lequel prolonger l'amour du rock. Dans ce prolongement (celui de l'écoute, du plaisir qu'elle procure) en effet, plus que dans les œuvres du rock (les chansons des Rolling Stones par exemple) se manifeste la culture. C'est pour cette raison du reste que la « *philia* » (comme en cinéphilie) est si importante. Elle ne nécessite ni une distance critique, ni un savoir proprement scientifique. Au contraire, son objectif est de *célébrer* la musique, c'est-à-dire d'écrire *le* rock dans un style

« littéraire » souvent subjectif et fictionnel parce que celui-ci serait à la « hauteur » de la musique.

Reste que pour tracer de manière précise ce lien entre critique rock et Nouveau Journalisme, il faudrait procéder à des études comparées des textes. Il serait intéressant par exemple d'examiner si l'œuvre de Bangs se rapproche d'une manière ou d'une autre du texte « Frank Sinatra Has a Cold »²³ de Gay Talese. Peut-être même faudrait-il élargir le contexte au cinéma direct en citant le film *With Love From Truman: The Nonfiction Novel: A Visit with Truman Capote*²⁴ (1966), puisque dans celui-ci Albert et David Maysles convoquent la notion parallèle de « *nonfiction film* » en référence directe au concept de « *nonfiction novel* » défini par Capote dans *In Cold Blood* en 1965²⁵. Là-dessus un travail d'une ampleur considérable reste à faire. En attendant, dans le périmètre du travail qui nous occupe, revenons au seul exemple de la critique rock.

²³ Publié, pour la première fois, dans *Esquire* en 1966. Cet article est souvent cité comme l'exemple parfait d'une première jonction, au sein de l'écriture sur la musique pop, entre « *new journalism* » et « *celebrity reporting* ». Mais pour donner un autre exemple de liaison entre la critique rock et le Nouveau Journalisme, on peut citer le livre sur les Hell's Angels de Hunter S. Thompson, intitulé *Hell's Angels : A Strange and Terrible Saga*, daté de 1966. Un inédit de Bangs, « The Great El Cajon Race Riot and Two Friday Night Parties » (M 23-29) écrit entre 1967 et 1968 semble y faire des allusions directes. Quant à l'allégeance de Thompson au Nouveau Journalisme, on peut la justifier par la présence de l'un de ses textes dans l'anthologie *New Journalisme* de Tom Wolfe.

²⁴ *With Love From Truman* (1966) est un film très difficile à trouver. Il est néanmoins disponible (en visionnage sur place) aux archives du Musée de la Télévision de New York (The Paley Center for Media, 25 W 52nd St # 6 New York, NY 10019, États-Unis).

²⁵ À ce sujet, David Maysles dit : « "Truman Capote's book [*In Cold Blood*] is the closest thing to our own work we have come across. What we [David and Albert Maysles] are doing is in direct parallel in motion picture form to what Capote is doing in the literary form... He, for instance, is very conscious of intruding upon his subject, of making any kind of intrusion. That's why he doesn't take notes. The same way that we try to build our equipment. We try to gain a certain kind of rapport, some relationship with the subject, as Capote does. To establish this relationship, we have perfected a camera that doesn't make any noise. It helps us get that type of spontaneity, of rapport, without someone being self-conscious because of the equipment." » (Barsam 250-251).

V. Un groupe d'auteurs, une figure tutélaire et des transpositions littéraires et cinématographiques

La question de la mythographie jointe à celle de la fiction qui, comme on l'a vu grâce à la parenthèse sur le Nouveau Journalisme, forme le cœur de l'écriture rock, guideront l'argumentation linéaire de la thèse. Trois grandes parties en ressortent : la première s'appuie principalement sur les témoignages des auteurs et traite de la constitution d'un *rêve* collectif de camaraderie ; la seconde s'arrête sur la figure tutélaire de Bangs et procède à des micro-lectures de ses textes pour discerner un *fantasme* d'écrivain ; la dernière enfin ouvre le corpus vers des *transpositions* littéraires et cinématographiques. Trois grandes parties mais dont le premier chapitre prolonge le cadre théorique en mettant à plat d'autres précisions nécessaires.

Le chapitre 1 en effet brosse le tableau de la situation actuelle quant aux recherches sur la critique rock. Cet état des lieux énonce les difficultés rencontrées lors de la constitution matérielle du corpus mais aussi les décisions qui ont été prises pour y remédier. Les conditions d'accès difficiles aux sources primaires, le manque flagrant de sources secondaires, la nécessité de recueillir une histoire orale encore totalement inédite n'ont pas été en effet des obstacles insurmontables, puisqu'ils ont pu être solutionnés en partie non seulement par l'acquisition d'une série d'ouvrages de compilation mais aussi par une approche interdisciplinaire et une enquête de terrain. Depuis une dizaine d'années, des anthologies sur la presse rock des débuts apparaissent progressivement aux États-Unis. Ces nouvelles publications ne suffisent pas néanmoins. Pour se démarquer de ce qui a été fait, il faut développer une approche originale. Composer à la fois avec les « *cultural studies* » et le « *literary journalism* » permet cela. Enfin, l'initiative qui a été celle de rencontrer les auteurs confère au projet une dimension complémentaire non négligeable. C'est enrichir de

sources additionnelles un corpus sinon mince, du moins au départ problématique du fait de sa non-visibilité au sein des meilleures bibliothèques nord-américaines²⁶.

Le chapitre 2 ouvre l'analyse en offrant une lecture comparée des témoignages des auteurs de la première critique rock américaine. Fondé sur une analyse détaillée de nos entretiens, il expose la manière dont fut vécue, par eux, l'apparition progressive des premiers fanzines rock puis des premiers magazines. Une part de romantisation des conditions requises à l'époque pour devenir un jeune auteur publié en ressort. Au départ surtout, dans le tout premier fanzine rock (*Crawdaddy!*), ces conditions sont, semble-t-il, vécues comme idéales. Les auteurs ont une liberté totale : quant au choix du sujet de leurs articles et de leur expression, mais aussi quant à la circulation de leurs écrits et leur publication. De plus, le rapport particulier qu'ils ont à l'argent fait de ces conditions d'écriture des conditions rêvées : certes leur écriture est rétribuée de façon minime et dérisoire, mais parce qu'ils ont tous parallèlement des activités rémunératrices, ils peuvent s'y adonner sans compromission. Une forme d'idéalisme (au sens où Bourdieu l'entend dans *Les Règles de l'art*) découle de cette écriture quasi gratuite. Puis il y a l'arrivée marquante des premiers magazines, et avec eux l'apparition d'éditeurs²⁷, et surtout, en l'occurrence, de Jann Wenner, l'éditeur de *Rolling Stone*. Au sommet de la rédaction, cette figure d'autorité désormais impose ses choix musicaux, sélectionne les articles mais aussi paye mieux²⁸. Et pourtant ce revirement est négocié par les auteurs moins comme un point de rupture que comme un point de repère. Il s'agit pour eux de maintenir l'esprit de camaraderie qui les unit

²⁶ En effet, les bibliothèques des universités de Montréal et de New York (auxquelles nous étions inscrite en tant qu'étudiante, c'est-à-dire Concordia et Cuny) ne couvrent pas tout. L'incomplétude des collections mais aussi l'éparpillement des sources ne facilitent pas l'acquisition de la documentation.

²⁷ De ces « démêlés avec [l']éditeur », Bourdieu parle aussi dans *Les Règles de l'art*.

²⁸ De ce changement, Bourdieu donne aussi dans *Les Règles de l'art* une idée quand il parle (pour le 19^{ème} siècle) d'une « opposition [forte au départ] entre l'art et l'argent » (155) puis de l'arrivée progressive d'un certain « professionnalisme » dû à des moyens économiques de plus en plus grands (155).

aux musiciens, un esprit au départ dépourvu de toute transaction monétaire. Ainsi la revente sous le manteau des paiements en nature, la fausse publicité gratuite par l'écriture de critiques négatives sur les albums et enfin le style digressif des articles pour contrecarrer le rythme soutenu de l'écriture à la commande sont autant de lieux de négociation possibles contre l'autorité nouvelle des éditeurs et la professionnalisation de leur activité d'écriture dans la presse.

Le chapitre 3 en ouvrant sur la seconde partie de la thèse se concentre en revanche davantage sur la figure tutélaire de Bangs. Des études comparées avec la parole des autres auteurs se poursuivent néanmoins. Elles soutiennent l'argument suivant : à savoir que, de la figure du critique (définie dans le précédent chapitre) à celle de l'auteur (auquel la figure du critique aspire), il y a l'apparition (fantasmée) d'une maturité d'écrivain. Cette maturité, encore plus que dans les interviews, est explicitement formulée dans les textes de Bangs. Bangs n'hésite pas en effet dans ses articles à quitter le domaine de l'analyse musicale pour digresser vers des considérations littéraires. Un métadiscours s'y construit alors. Celui-ci fait fi de la contrainte de l'actualité (musicale), *a priori* voulue par le genre de la chronique, et à la place s'intéresse à la situation ambiguë du critique-écrivain ou écrivain-critique. Si la critique rock est en effet, au départ, dans les premiers fanzines, une écriture au pluriel, parfois signée de plusieurs mains, la constitution de la critique en un champ littéraire et le développement progressif du parcours personnel de chaque critique changent peu à peu la donne. Chaque critique commence à défendre des positions esthétiques et stylistiques différentes, en somme à se faire un nom. Bangs surtout thématise le conflit qu'il peut y avoir à écrire dans la presse rock. À travers sa *persona* dans ses textes, il rejoue l'ancien mythe de l'aspirant écrivain contraint à l'écriture journalistique. Critique mais par défaut, écrivain mais non l'auteur de

romans, tous ces clichés sont adroitement manipulés par son écriture : d'un côté, un réseau de métaphores se déploie pour décrier le critique qu'il est de fait par son écriture dans la presse²⁹ ; de l'autre, une dissociation des voix, sorte de schizophrénie énonciative, toujours rehausse son « moi » en un « moi » auteur, « écrivain ». Par ce tiraillement, Bangs tisse des liens implicites avec la grande tradition du journalisme littéraire. Il est l'auteur de la critique rock qui pousse le plus loin l'analogie.

Le chapitre 4 se consacre, lui, entièrement à l'étude des textes de Bangs et ne donne plus d'occurrence des interviews. À la place, il compare les mythes rock aux mythes littéraires de l'Amérique. L'hypothèse approfondit celle du chapitre antérieur : elle démontre que si les textes de Bangs tendent à se soustraire aux analyses musicales, c'est parce qu'ils tendent aussi à rejoindre le spectre de la littérature en faisant référence, comme la plus grande littérature américaine, aux mythes d'une innocence perdue, d'un retour à l'état de nature, d'un rêve américain, d'une régénération par la violence, d'un vertige du continent, d'une « *American way of life* » et d'un retour à une terre vierge et promise. Autant de grands récits qui contaminent l'ensemble de la culture américaine, mais se trouvent là rejoués sur le registre de petites fictions. Bangs, toujours à travers son double dans ses textes, mythologise le rock. Pour lui le rock n'est pas un son, un matériau sonore, mais quelque chose qui se vit et se raconte. Pour cette raison, sa critique n'est jamais technique. Elle est au contraire totalement subjective et assumée comme telle. Mais le plus surprenant sans doute est de constater qu'en retour elle préfigure les théories aujourd'hui connues des « *cultural studies* ». Cette préfiguration du processus de déconstruction (qui se déploiera dans les « *cultural studies* » et qui se trouve déjà chez Bangs) touche à la

²⁹ Bourdieu évoque cette idée aussi dans *Les Règles de l'art* lorsqu'il décrit comment les auteurs se mettent à « ressentir avec une intensité redoublée les contradictions inhérentes au statut de « parent pauvre » [de la littérature] » (133) ; ce « parent pauvre » désignant la presse écrite.

fois à des concepts aussi importants que l'« *adolescence* » et le « *fun* », mais aussi à la question du lien entre bonheur et consommation, et également au développement de couples antinomiques tels que « *youth culture* » versus « *teen culture* », « *art-rock* » versus « *primitive rock'n'roll* ». Bangs en effet n'expose jamais un mythe sans le déconstruire aussitôt. Ou plutôt il renvoie toujours dos à dos un mythe aporétique à un autre mythe, lui, nouveau et opérant. Sa lecture taxinomique du rock est binaire : elle sait dissocier dès la fin des années 1960 les mythes qui perdureront de ceux qui disparaîtront. D'où les effets de fiction qui dans ses textes critiquent l'aporie des vieux mythes : des mises en fiction soulignent leurs paradoxes, leurs épuisements. De cette mythographie particulière, en tous cas, découlera un pacte de lecture spécifique.

Le chapitre 5, lui, entame la troisième partie de la thèse et prolonge l'étude de l'œuvre de Bangs en la comparant à celle d'un critique rock français, Yves Adrien. La critique rock française diffère de la critique rock américaine en ce qu'elle arrive au début des années 1970 seulement et repose sur un groupe d'auteurs beaucoup plus éclaté. Adrien en l'occurrence fait office de figure solitaire en France. Les témoignages qu'on a recueillis de lui en interview l'attestent : les autres critiques rock français ne sont pas des gens qu'il côtoie à l'époque ou avec qui il tisse des liens d'amitié³⁰. À la place c'est plus en regard de Bangs que des critiques rock français que son œuvre prend position. Le rêve collectif d'une « camaraderie » est donc absent de sa perspective³¹. En revanche, la question, d'une part, d'une réappropriation culturelle du rock après Bangs, et d'autre part, d'une juxtaposition d'un style et d'une thématique à la française, se pose chez lui. Bangs est en effet la figure à laquelle il se

³⁰ À l'exception d'Alain Pacadis, l'ami de toujours d'Yves Adrien.

³¹ Le parcours du critique rock anglais Nik Cohn, sur ce point, rejoint celui d'Yves Adrien. Ainsi, nous a-t-il dit en interview : « I have never met any of the other writers you mention and, apart from one book by Nick Tosches, I have not read their books. So I cannot feel that we are in any way a group. » Néanmoins, Nik Cohn sera un auteur cité dans les premiers chapitres de la thèse pour l'influence de son œuvre sur celle des autres critiques rock américains.

réfère au départ, mais Glenn O'Brien s'y substitue très vite et oriente son regard vers d'autres musiques. Et parallèlement, il a d'autres pères. Il « voyage », en quelque sorte, « autour de sa chambre »³² par la lecture d'auteurs français de la fin du 19^{ème} et du début du 20^{ème}. Ces lectures n'ont rien à voir avec la musique dont il parle, mais tout à voir avec le style d'écriture qu'il adopte : une manière d'écrire qui s'illustre dans deux livres, *NoVövision : Les confessions d'un cobaye du siècle* et *F. pour Fantômisation*. Ainsi, l'étude de ces textes, avec celle de ses premiers articles dans la presse rock française, permet de superposer à des références musicales et américaines des références littéraires et françaises. Parler de musique américaine pour mieux parler de littérature française, tel est le pari que son œuvre lance : ignorer la réalité française musicale et critique (la scène rock française et la presse rock qui s'y rattache) tout en écrivant dans une langue et un style français (hérités d'une autre époque). Toujours en avance sur son temps et parfois même sur l'Amérique, Adrien est de fait un auteur phare de la critique rock française. Même si à l'image d'un dandy il se personnifie dans ses textes comme celui qui ne veut obéir à aucune mode, il reste l'un des principaux arbitres du goût musical rock.

Mais la question d'une transposition se pose aussi au cinéma. Elle n'est pas le seul fait du littéraire ni d'un déplacement géoculturel et spatio-temporel français. Ainsi, le chapitre 6 se consacre à l'étude de la bande sonore d'un film : *Dont Look Back*³³ de Donn Alan Pennebaker réalisé en 1965 et sorti aux États-Unis en 1967. *A priori*, l'image en mouvement pourrait être pensée comme étant mieux placée que les mots pour rendre compte de la musique, qu'elle n'a qu'à enregistrer pour la faire entendre, qu'elle a au moins ce pouvoir-là de captation (cette force documentaire) que

³² Nous citons ici le titre d'un livre de Xavier de Maistre (*Voyage autour de ma chambre*). Ce livre « fin de siècle » sera un livre de chevet pour Yves Adrien durant plusieurs années de sa vie.

³³ Il n'y a pas d'apostrophe dans le titre du film d'après l'orthographe qu'en donne Pennebaker.

les mots n'ont pas. Mais le cinéma, en vérité, à la différence de la presse rock et notamment des fanzines, demande énormément de moyens pour tout simplement exister. Aussi la réalité économique du cinéma ne saurait être en aucun cas comparable à celle de la critique rock des débuts. De plus, Pennebaker, à l'époque de *Dont Look Back*, a déjà derrière lui un parcours relativement long. Il compte à son actif une dizaine de films. À la différence des premiers auteurs de la critique rock, il n'est plus un amateur mais un cinéaste avéré. Il est plus âgé qu'eux, a fait ses preuves et a atteint une maturité dans son travail. Et découle de ce constat (comme dans le cas de la critique rock française) l'absence d'un groupe bien défini, c'est-à-dire d'une « camaraderie ». Certes, quelques films-concerts ont marqué l'époque. On pense notamment en 1970 aux deux films *Woodstock* (de Michael Wadleigh) et *Gimme Shelter* (des frères Maysles), et même avant cela, à l'autre film de Pennebaker sur le rock, *Monterey Pop* sorti en 1968. Mais les auteurs de ces films ne sont pas liés, comme le sont les premiers critiques rock américains, par des supports d'écriture (les fanzines et les magazines). Certes ils utilisent probablement le même type de caméra mais ils ne travaillent pas avec cette promiscuité qu'est celle des bureaux de rédaction. Leurs conditions de création ne les contraignent pas nécessairement à se rencontrer, à mettre en commun leurs efforts, leur enthousiasme. Leurs histoires ne sont pas de fait liées. Elles ne se croisent pas obligatoirement.

Alors pourquoi un film et pourquoi ce film *Dont Look Back* de Pennebaker ? Il a été choisi dans la thèse comme un objet de relation entre le cinéma et la presse rock. Ce que Pennebaker réalise dans son film, Bangs le fera dans ses critiques juste après, c'est-à-dire qu'il montre la musique, la donne à « voir », sans surtout l'expliquer. Toute l'idéologie du cinéma direct américain se rattache à ce cinéma de l'observation pudique (en quelque sorte, silencieux, adepte des temps morts), mais cette idéologie

est traitée aussi par la thématique du film. Le film porte en effet sur la dernière tournée acoustique de Bob Dylan. À cette époque, en 1965, Dylan est confronté à la vieille garde de la presse anglaise non-spécialisée dans le rock. Le film montre un conflit entre sa parole poétique et celle des journalistes. De plus, quand Pennebaker ne fait pas entendre des discours ou des fragments de concerts, c'est-à-dire de la parole ou de la musique, il fait entendre la vie en tournée, des silences et des bruits qui sont les à-côtés de la musique mais qui forment en substance les ingrédients de l'expérience rock. Des « *concert escapes* » aux scènes de vie à l'hôtel Savoy, en passant par ces moments dans les coulisses des théâtres où Dylan attend que l'on vienne le chercher pour monter sur scène, tout un vocabulaire du film musical se construit. Et comme chez Bangs, l'expérience rock, plus que le son rock, est ce qui ressort de ces à-côtés de la musique.

Aussi, si aucune référence directe n'est faite à la première presse rock américaine, on peut néanmoins, par cette confrontation entre la parole de Dylan et celle des journalistes et par la manière qu'a Pennebaker de filmer autour de la musique, entendre subtilement des jeux de correspondance avec Bangs. Dans les deux cas, il s'agit de déjouer les règles d'un support tout en augmentant sensiblement le coefficient de fictionnalité du contenu des textes. Le besoin de fiction chez Bangs repose de fait sur le présupposé que les outils de la fiction aident à mieux « montrer ». Bangs ainsi « documentarise », fait « voir » des images du rock. La monstration dans ses articles relève de l'écriture. Elle repose sur une littérature qui doit s'inventer littérairement pour donner (toujours plus) à « voir ». Aussi lit-on dans ses textes des petites fictions déclinées sur le thème de la musique, plus que des explications sur la musique. Celles-ci nous invitent un temps à contourner la contrainte de l'actualité *a priori* définie par le genre de la chronique musicale. Chez Pennebaker, c'est

pareillement l'idée d'une observation plus grande de la musique qui se construit et vers laquelle le film tend tout entier en substituant à la voix « *off* » du commentaire (présente dans les documentaires dits « classiques ») un silence plus parlant. De la sorte, la caméra suit la musique toujours de biais : elle construit une bande-son faite de bruits et de silences. Enfin, le chapitre 6 se terminera sur un second film, la version longue du film *Almost Famous* de Cameron Crowe, *Untitled*, sorti sur les écrans en 2000. Ce film de fiction, de facture hollywoodienne, raconte une autre époque, celle d'une critique devenue professionnelle. Ce qu'il offre est le témoignage fantasmé d'un critique qui commence à écrire au milieu des années 1970 et est confronté à une mythographie totalement nouvelle. Parler ainsi de la dégradation de la première mythologie de la critique rock permet d'examiner l'hypothèse du caractère intrinsèquement éphémère des premiers discours de la critique rock.

VI. La musique rock

Mais que dire enfin de la musique ? Ironiquement, cet objet semble être le plus absent de la thèse. Et pourtant, il y est présent partout de manière implicite. Prenons, une dernière fois, l'exemple de Bangs dont manifestement l'œuvre occupe le centre de la thèse. Ses textes, originellement écrits à la va-vite, du fait du débit soutenu de la presse, mais aussi en écho au rock dont ils parlent (un rock brutal et sans nuances), aiment les ratures (les « pains », comme on dit vulgairement en musique), les grossièretés (les insultes ne manquent pas dans le rock) et l'improvisation (le rock, chacun sait, ne s'écrit pas sur une partition). La critique rock, comme le rock, doit en somme pour Bangs être brute et sans raffinement. Mais du « rock » en musique, Bangs donne plusieurs définitions. Certes il fait référence très souvent aux « *garage bands* » des « *sixties* » comme les Stooges ou le MC5. C'est ce qu'il appelle le

« *punk* » avant l'heure, c'est-à-dire celui d'avant les « *seventies* »³⁴. À ce titre d'ailleurs, la prédiction que Bangs a du *punk* est visionnaire puisqu'elle annonce un pan entier de la musique rock sur une décennie. Mais Bangs aussi parfois parle d'un autre « rock », dépourvu de racines « blues ». Ce rock-là, plus que tout, fait selon lui preuve de nouveauté. Et Bangs lui donne un nom : il s'agit du « *heavy metal* ». Le disque *Metal Music Machine* de Lou Reed en est l'exemple le plus extrême, mais la musique de Black Sabbath l'illustre tout autant³⁵.

Pour Bangs, la brutalité du « *heavy metal* » (plus grande encore que celle du « *punk* ») est un gage de vérité. Elle est le rejet du « *art-rock* », de tout ce qui est « *arty* » ou « *hippie* » dans la musique. Mais elle est aussi une forme d'élitisme inversé. Bangs, avant d'être un fan de rock était un fan de jazz, et en particulier, de « *free jazz* » (Ornette Coleman, John Coltrane, Pharoah Sanders, Cecil Taylor, Charles Mingus, Albert Ayler sont des musiciens qu'il écoute et qu'il vénère aussi). Autrement dit, si le primitivisme du rock de *Metal Music Machine* est élitisme pour

³⁴ Ce qui explique pourquoi notre corpus ne traite pas directement des livres portant sur la seconde naissance du *punk* en 1975 (l'année phare étant 1977) : *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk* (de Legs McNeil et Gillian McCain, paru en 1996), mais aussi *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century* (de Greil Marcus, publié en 1989) ou *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* (de l'anglais Jon Savage, sorti en 1991).

³⁵ Toujours dans le *Dictionnaire du rock* paru en 2000 sous la direction de Michka Assayas, on lit pour l'entrée « *heavy metal* » : « Synonyme de hard rock aux États-Unis, ce terme a fini par désigner une musique dérivée de ce style, mais avec des variantes. La distinction est néanmoins difficile à établir avec netteté. L'origine de l'expression (issue du domaine de la physique) « *heavy metal* » (« métaux lourds ») dans la musique viendrait des paroles de la chanson « *Born To Be Wild* » de Steppenwolf, qui parle d'un « *heavy metal thunder* » (« un tonnerre de métaux lourds »). Elle avait déjà été utilisée métaphoriquement par l'écrivain William S. Burroughs dans *Le Festin nu*. Le MC5 et les Stooges sont souvent considérés comme les précurseurs du *heavy metal*, mais le premier groupe que l'ont peut sérieusement affilier au genre est sans conteste Black Sabbath. Le *heavy metal* a pour caractéristique essentielle, par rapport au hard rock, d'ignorer totalement ses racines blues, ce qui n'était certes pas le cas des groupes du Michigan » (777-778). Lester Bangs lui-même utilise ce terme dans ses textes plus pour sa valeur métaphorique (voire littéraire) que sa valeur générique. Le « *heavy metal* » en soi est encore balbutiant quand il commence à écrire. L'usage très spécifique qu'il fait de la métaphore, en revanche, est édifiant ; il ouvre au mythe d'une musique « brutale » et « directe », en bref à tout un ensemble de qualificatifs qui sous sa plume (nous le verrons dans le chapitre 4) sont laudatifs.

lui, c'est parce qu'il renvoie précisément à ce pan si expérimental, avant-gardiste, du jazz. Ce que Bangs formule explicitement dans ses textes quand il dit rêver d'un rock dont le son (brut) répondrait à la frénésie du free jazz :

Jazz was out front, clearing a path into a new era of truly free music, where the only limits were the musician's own consciousness and imagination, a music that cut across all boundaries yet still made perfect sense and swung like no music had ever swung before. Clearly, rock had a lot of catching up to do. We could all see the possibilities for controlling the distortions of Who/Yardbirds feedback and fuzz for a new free music that would combine the rambling adventurousness of the new free jazz with the steady, compelling heartbeat of rock. (PR 41)

Et à supposer que ce rêve ait des fondements musicologiques douteux, Bangs s'en moque éperdument. Là n'est pas pour lui la question : l'enjeu est plus esthétique que musical. Il le dit lui-même : « *even though I don't know the first thing about the technical aspects of music, I can tell good jazz, free, or otherwise, from bad* » (M 164). Pour nous, de plus, ce paradoxe permet de mieux comprendre en retour le style de Bangs. Y transposer le raisonnement que Bangs a du « *heavy metal* » est possible, puisque la forme plutôt brouillonne de ses articles (avec leurs ratures, leurs grossièretés et leur improvisation à l'image de cette musique) cache en vérité une langue très travaillée, voire élitiste, même si produite du premier jet. Quiconque lit Bangs encore aujourd'hui s'en rend compte immédiatement. Ses textes ne sont pas des textes faciles à lire. Ce ne sont pas des textes informatifs mais littéraires. Et souvent, il s'avère même plus intéressant de les lire pour leur langue que pour leurs commentaires sur la musique, eux, souvent décevants car évasifs, instables ou répétitifs. Gageons même qu'il est possible de les lire aujourd'hui sans connaître la musique dont ils parlent (car après tout, même si précisément ils s'inspirent esthétiquement de cette musique, le lecteur à ce jour a-t-il gardé en mémoire tous ces

vieux sons d'il y a plus de quarante ans ?) : en vérité, leur style d'écriture suffit à créer une expérience forte chez le lecteur. Tout cela pour dire que si Bangs écrivait « mal » (de façon brouillonne) pour mimer le rock qu'il aimait, c'est aussi sciemment qu'il écrivait de cette façon. Cette recherche du « mal écrit » faisait partie d'un projet plus large d'écriture, d'une écriture par ailleurs très travaillée et soutenue. Le primitivisme est élitisme, encore une fois. Paradoxe éloquent tant pour la musique rock que pour cette littérature rock puisqu'enfin aussi, une fois constaté, replacé dans son contexte, il rend possible une méthode de microanalyse des textes de Bangs sans tomber dans une lecture purement textuelle et détachée du cadre de la référence à la musique.

CHAPITRE 1

Constitution du corpus et méthode d'analyse

I. Présentation des sources : état des lieux

« *In fact, maybe what distinguishes rock from rock and roll is that you write criticism about it* » (Christgau 1). De multiples interprétations pourraient être données à cette citation. À commencer par celle qui consisterait à dire que la musique rock, à la différence du rock'n'roll qui l'a précédée, ne peut s'entendre sans la presse qui l'accompagne, que celle-ci nous aide à mieux l'écouter, la comprendre, qu'elle la définit même, parce qu'elle lui est consubstantielle. C'est la définition fonctionnaliste commune *a priori* à toutes les espèces de critiques, qu'il s'agisse de la critique musicale, ou, par exemple, de la critique littéraire et cinématographique. Mais, ce qui ressort, aussi, à la lecture de cette citation, est l'idée d'une contemporanéité quasi parfaite, au milieu des années soixante, entre la création de cette musique (le rock) et la création de sa critique (inexistante du temps du rock'n'roll). Une création qui aurait été double, simultanée, originelle et suffisamment importante pour être soulignée dans l'ouvrage commémoratif de Christgau. Et pourtant, si cela est vrai, ce qu'on observe le plus souvent, en lisant les résultats des recherches menées sur cette période, c'est un silence quasi absolu sur l'histoire de la critique rock des débuts. D'importants travaux existent sur la naissance de la *musique* rock et nourrissent la connaissance que nous en avons jusqu'à aujourd'hui, mais, en comparaison, rares sont ceux qui s'attachent à traiter, exclusivement, de la *presse* rock. Autrement dit, très peu,

seulement, contournent l'approche unilatérale (devenue habituelle), qui voudrait que toujours, nous nous tenions au périmètre de la musique et ne citions la presse (qui s'y rattache) que pour l'éclairer. Or, nous souhaitons démontrer qu'il est possible de parcourir le chemin inverse : de lire la critique rock seule, pour elle-même, sans recourir à la musique, et dans le but de découvrir l'histoire de sa genèse.

Ne nous méprenons pas : l'enjeu ici n'est pas de réfuter la place de la musique dans la presse. Celle-ci l'occupe entièrement, et cela, de manière justifiée, puisqu'elle constitue sa raison d'être. Mais dans la critique rock se cache toujours, en deçà des discours sur la musique, des discours autoréférentiels, seconds, et presque autocritiques, sur la manière et les raisons d'écrire. Ceux-là ne racontent plus alors l'histoire de la musique, mais l'histoire de la critique, et précisément, celle qui nous intéresse, celle des débuts. Deux métadiscours, en particulier, s'y font entendre : l'un porte sur le contexte éditorial qu'était celui des fanzines et magazines, et l'autre s'attarde sur la prise de conscience, dans l'acte d'écrire, d'une aspiration naissante à l'écriture littéraire. Car le problème doit être posé : pourquoi fallait-il porter à l'écriture cet amour de la musique ? L'aimer, sans écrire sur elle, était-il insuffisant ? De fait, des milliers d'autres jeunes gens à la même époque (et ce, comme au temps du rock'n'roll) ne ressentaient pas ce besoin d'écrire. Aussi, les réponses à ces questions ne vont pas de soi. De surcroît, la tâche relève, sans doute, des historiens de la littérature, car si les sociologues, et notamment, Frith, Grossberg, Hall et Hebdige ont déjà démontré en quoi le fort capital économique dans la période d'après-guerre prédisposait, presque naturellement, la génération du *baby boom* à manifester, aux États-Unis, un engouement immodéré pour la musique, il reste à comprendre comment pouvait se dissimuler, sous ce phénomène musical majeur, un autre phénomène, lui, minoritaire : celui de la critique. Un phénomène dont l'étude

nécessitera, par conséquent, une analyse double, sociologique et littéraire, pour mener une étude sur une période et un groupe d'auteurs (la seconde moitié des années soixante et la sphère culturelle des magazines rock) et une étude des discours (produits par ces jeunes auteurs en proie à une pulsion irrépressible à dire la musique). Une analyse dont les « *cultural studies* » et le « *literary journalism* » seront les deux principales sources d'inspiration théorique.

I.1. Sources primaires : des conditions d'accès difficiles

Tout d'abord, si aucune recherche, ou presque, n'existe sur l'histoire de la création de la critique rock, c'est pour deux raisons simples : d'une part, l'éparpillement sur le territoire américain de la localisation des sources, et d'autre part, l'incomplétude des collections offertes. Aucune bibliothèque aux États-Unis ne possède, en ses fonds, l'ensemble des magazines spécialisés sur le rock, ni la totalité des numéros d'un magazine. De même, aucune logique géographique ne semble conférer aux villes où les magazines ont été créés le privilège d'en posséder les archives. Bien au contraire, comme l'universitaire Gendron l'a souligné, lors de notre entretien, la ville de New York, par exemple, n'offre qu'un échantillon, minime et dérisoire, de son patrimoine périodique et musical :

It's surprising how New York is not good about New York. New York of course has the best jazz library in the world (the Rutgers University [the State University of New Jersey]) but for example, *Punk* magazine could not be found for a long time, even in the Lincoln Center Library. Now, you've got it in the Fales Library & Special Collections in NYU, but that's pretty new. (PI)

Et les exemples de magazines rock new-yorkais, absents au registre des archives new-yorkaises, sont nombreux. À la *Public Library* de New York, nous avons pu constater que seulement trois numéros (Octobre 1967, Novembre 1967 et Mars 1968) figurent

au nom du fanzine *Cheetah*. Pire, pour *Eye* magazine, il n'y en a aucun. Aussi, même à New York, comme partout ailleurs aux États-Unis, les conditions d'accès aux documents sont-elles difficiles, obligeant toute personne engagée dans ce domaine de recherche à aller et venir d'une ville américaine à une autre, et ce, pour tout d'abord localiser les œuvres, puis effectuer un catalogage précis de leurs références, et enfin procéder à un examen minutieux de leurs contenus (puisque l'absence de numérisation des données ne permet, en effet, de procéder autrement que par une consultation sur place des documents). DeRogatis peut en témoigner. Biographe de Bangs, il s'est lui-même essayé à cet exercice fastidieux. Voici ce qu'il nous dit :

The early issues of *Creem* are nearly impossible to find, as well as the early issues of *Fusion* and of *Crawdaddy!*. Only three or four libraries across America, like the Underground Press Archive, have some but they never have the complete collection. Usually, they only have a few issues set on microfiche tapes. [...] And that's why also it's a travesty that we have something called the *Rock and Roll Hall of Fame and Museum* that doesn't have a library. So, it's hard to do scholarship in that area. [...] Finding all these documents was a real challenge for me. (PI)

La tâche est d'autant plus ardue que ces remarques s'étendent, quasiment toutes, à l'ensemble des livres ayant été écrits durant la première période de la critique rock. Pour ne citer que deux exemples, *Mister Downchild* et *It's Too Late To Stop Now* sont deux ouvrages épuisés et aujourd'hui quasiment introuvables, le premier se trouvant être un recueil de nouvelles de Guralnick publié en 1967, et le second, datant de 1972, un recueil d'articles écrits par Landau aux alentours de 1968. Il est donc très difficile de les acquérir. De toute évidence, sans la générosité des auteurs, il est quasiment sûr que nous n'aurions pu nous les procurer. Mais le plus intéressant, sur ce thème d'une difficulté quant à l'accessibilité des sources, est, sans doute, de noter la récurrence

d'un même témoignage dans la bouche des auteurs. Ce qu'on remarque, en effet, c'est que tous, sans exception, en interview, nous parlent de leurs collections privées, du goût qu'ils ont d'amasser, chez eux, tous les numéros de tous les magazines rock. Christgau est le premier à attester avoir « *a warehouse* », un entrepôt, à l'extérieur de la ville de New York, où il stocke, depuis quelques décennies déjà, toutes les bonnes feuilles de la presse rock : « *Somewhere in my warehouse I have a lot of rare magazines* » (PI). Puis, c'est au tour de Marcus de l'affirmer, citant à l'occasion le livre de Landau pour déclarer posséder, dans le sous-sol de sa maison à Berkeley, la totalité du magazine *Creem* : « *I would assume that [It's Too Late to Stop Now] is a hard book to find. I have it in my basement and it's probably in some other people's basements. I've got all the old issues of Creem in there too. I could dig them out and look at them* » (PI).

On peut évoquer un témoignage similaire dans l'interview de DeRogatis, quand il raconte comment, au fil des années, après la publication de la biographie de Bangs, *Let It Blurt*, il s'est mis à racheter l'entière collection des articles de Bangs parus dans *Creem* : « *My treat to myself when I got my first royalty paycheck from Let It Blurt was that I went on eBay and started collecting the Creem's from when Lester first got to Detroit and was first published up to when he left. That cost me a fortune but it was fun* » (PI). Le cas de Uhelszki est tout aussi illustratif, lorsqu'elle nous rapporte comment elle se procura sur eBay l'intégralité des feuillets du fanzine *Eye* : « *I certainly reckon [...] the Eye magazine and 16 Magazine I read when I was young [...]. I've collected all the old issues of Eye on eBay. They are my talismans* » (PI). Au souvenir du premier fanzine où il écrivit, Guralnick dit avoir, aussi, chez lui, dans le grenier de sa maison au Massachusetts, quelques copies originales : « *I think the first places I was ever published – my music writing, I mean – were the English blues*

magazine Blues World and Blues Unlimited [...] These were the kind of publications that really paved the way – I've got them all up in the attic » (PI). Sans oublier, enfin, Tosches, collectionneur invétéré, ayant fait l'acquisition de tous les numéros de la presse rock spécialisée, mais aussi de tous les coupons d'articles de la presse d'information générale qui, pour une raison ou une autre, seraient susceptibles de l'intéresser pour l'élaboration (future) de l'un de ses livres : « I still have all those files in my computer and my warehouse. What the hell! If it isn't the insanity of a man getting on in years, it certainly is a strange little library, the library of the occult, in which I have my own filing-system » (PI).

Une bibliothèque secrète, souterraine, cachée : une bibliothèque de l'« occulte », comme le dit Tosches. Comme si donc tous les numéros de tous les magazines rock devaient reposer sous terre, dans les combles du domicile des critiques rock ou de la grande ville de New York, et retrouver là, comme symboliquement, leur fonction première de presse « *underground* ». Telle est la vision, en tous cas, qui se forme à l'écoute du discours des auteurs : un lieu rêvé, s'il en est un, de tout enquêteur qui, comme nous, verrait, en cette caverne d'Ali Baba, un trésor prêt à être déterré, pour être réévalué à sa juste valeur. Et insistons pour dire que, si ce corpus de textes n'est pas réuni dans les murs d'une seule bibliothèque américaine, c'est parce qu'il est immense. De par son volume, son importance est indéniable. À titre d'exemple, on ne compte plus, aujourd'hui, les ouvrages sur Bob Dylan, comme on ne compte plus, dans le domaine du cinéma, les ouvrages sur Alfred Hitchcock, le cinéaste le plus étudié par la critique cinématographique depuis les *Cahiers du Cinéma*.

De fait, sans aller jusqu'à parler d'un cas « Bob Dylan », comme il exista une « affaire Hitchcock » au sein des *Cahiers*, la comparaison en vaut peut-être la peine,

car Dylan fut, dès l'origine, considéré par P. Williams, dans le numéro 4 (Août 1966) de *Crawdaddy!*, comme un « auteur » au sens où, Hitchcock, lui-même, fut qualifié d'« auteur de films » dans le numéro 39 des *Cahiers*, « spécial Hitchcock », d'octobre 1954. C'est-à-dire comme un artiste défiant toute origine, toute école :

He [Dylan] is no more a “rock’n’roll singer” than a “folksinger”. He is simply an artist able to create in the medium that for him is most free. [...] There continues to be so much useless misunderstanding, so much talk about “folk-rock”, so much discussion about the “old Dylan” and the “new Dylan”. [...] He is a creator, not a puppet, and has now reached musical maturity.³⁶

À n'en pas douter, Dylan, l'auteur-compositeur-interprète, c'est ce dont discutent, encore aujourd'hui, les critiques. Un bref bilan bibliographique suffit à le rappeler. Il y a d'abord eu tous les textes que les premiers critiques rock ont rédigés sur Dylan : les articles de presse, dans *Crawdaddy!*, bien sûr, mais aussi ceux parus dans d'autres magazines (une liste bien trop longue pour être citée ici). À cela, s'ajoutent les livres, qui ont découlé de ces premiers articles, à savoir les livres de P. Williams et de Marcus : d'une part, *Invisible Republic* et *Like a Rolling Stone* ; et d'autre part, *Bob Dylan Performing Artist*, une trilogie d'ouvrages déclinant la vie de Dylan des premières années à aujourd'hui. Sont célèbres, aussi, les recueils d'interviews de Dylan : celui avec Christian Williams (*In His Own Words*), Derek Barker (*A Bob Dylan Anthology*) et Jonathan Cott (*The Essential Interviews*), pour n'en citer que quelques uns, et celui édité par Dylan lui-même (*The Collected Interviews*). De plus, trouve-t-on des ouvrages biographiques sur Dylan : bien entendu, son autobiographie (*Chronicles*), mais également les biographies signées par Robert Shelton (*No Direction Home*) et Clinton Heylin (*Behind the Shades*). De même, les biographies qui ne s'attachent qu'au début de sa carrière sont nombreuses, comme le premier

³⁶ *Crawdaddy!* 4 (August 1966): 4.

volume de la trilogie citée plus haut (écrite par P. Williams), mais aussi la biographie écrite par Andy Gill, le guitariste des Gang of Four (*Don't Think Twice It's All Right*). Sans compter, enfin, les livres d'érudition, comme celui récemment édité par Corcoran Neil sur l'importance donnée aux paroles de chansons dans les études universitaires sur Dylan (*Dylan with the Poets and Professors*).

Autant d'ouvrages pour souligner que ce ne sont plus deux, mais trois défis, qu'il nous faut relever : non seulement, l'éclatement géographique des archives et l'incomplétude des collections offertes, mais aussi, le manque flagrant d'études de fond sur notre sujet. À la différence de la musique rock, la presse rock des débuts n'a, jusqu'à ce jour, encore généré aucune étude de synthèse. Cette recherche est donc, encore aujourd'hui, balbutiante.

I.2. Sources secondaires : le manque flagrant d'études sur le sujet

Deux ouvrages, néanmoins, doivent être signalés comme modèles (et contre-modèles) à notre étude, parce qu'ils nous ont aidée à réfléchir aux manières d'aborder notre sujet : *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers* paru en 2005 et *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde* paru en 2002.

Le premier, fruit de trois années de recherche (1998-2000), propose une analyse historique et comparée des discours tenus au sein de la critique rock anglo-saxonne (anglaise et américaine), des origines à aujourd'hui (1964-2004). Différant donc de notre étude, en ce sens où il entend évaluer la totalité de la critique rock en dépassant les années inaugurales de sa création, cet ouvrage aura pourtant, en bien des points, anticipé notre approche. Le plus convainquant à sa lecture est de constater que le sujet de la critique rock appelle toujours, par sa nature transversale, à une approche

interdisciplinaire. La raison est simple : la critique rock est, à la fois, un corpus de textes, l'expression d'une époque et la rencontre avec un autre langage, la musique. Trois facettes qui se trouvent donc personnifiées, dans l'ouvrage, par la signature conjointe de plusieurs auteurs : d'abord Ulf Lindberg, puis Gestur Guomundsson, et enfin, Morten Michelsen et Hans Weisethaunet, issus respectivement des domaines de la littérature comparée, de la sociologie, de la musicologie et de l'ethnomusicologie³⁷.

Est-ce à dire que la complémentarité de ces quatre disciplines est nécessaire, et ce, absolument ? Dans notre cas, deux approches sont à exclure : celles qu'il est possible de regrouper sous le mot-valise d'(ethno)-musicologie. Ce qui nous intéresse, en effet, n'est pas tant la musique que la critique ; autrement dit, la critique entendue comme un discours culturel et littéraire. Certes, l'histoire de la musique, son esthétique, ses théories nous intéressent, mais moins au profit des idées musicales, que de leur mise en discours, de leur formulation par la critique. Le support d'écriture, la manière d'écrire, de dire la musique, plus que la musique elle-même, délimitent notre sujet. Mais par ailleurs, d'autres raisons justifient notre attachement à l'ouvrage *Rock Criticism from the Beginning*. Il y avait bien eu, avant lui, *Between Montmartre and the Mudd Club*. Qu'avait-il alors de si différent ? Il semble qu'il faille distinguer, là, deux types d'approche. Pour Gendron, en effet, l'étude de la critique rock doit passer par une analyse systématique, presque isolée, des textes, inspirée de l'approche de Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* :

I don't come from cultural studies. I was in philosophy and science, and then I was doing political philosophy. That is why when I did *Between Montmartre and the Mudd Club*, I generally did it archivally in the way Foucault did *Les Mots et*

³⁷ Steve Jones, l'éditeur de cet ouvrage, a une formation en communication. Un premier ouvrage avait déjà réuni Steve Jones et les quatre auteurs de *Rock Criticism from the Beginning*. Cet ouvrage s'intitulait *Pop Music and the Press* et était un recueil d'articles aux thématiques variées, allant de la critique rock au journalisme hip-hop, en passant par la place des femmes au sein de la musique et de la critique.

les choses. I totally had all these texts and was trying to do something with them. And what I did is that I disaggregate the discourses and then bring them back, so that in one sentence I would be quoting three different people. I treated them as if they were almost a collective voice. Because what impressed me about Foucault in *Les Mots et les choses* is that: the first section is on the classical period, and the usual narratives totally fall flat. Foucault does not have these big heroes; he treats everybody as minion, as if they were inconsequential. There were no great inventors of the episteme of the classical period, not even Descartes. So, he would quote Descartes here, he would quote Destutt de Tracy here. They are reduced to the same level and I found that very impressive. Basically, his idea was that nobody invents the discourse of formation. (PI)³⁸

Lecteur assidu des structuralistes français, de Roland Barthes comme de Michel Foucault, Gendron décortique, dans la seconde partie de son livre, les articles de la presse rock américaine pour jongler avec ces discours à la manière d'un « *narrative writer* » (PI), rassemblant leurs disparités, pour mieux les raccommoder. L'avantage de cette approche étant alors, comme l'explique Gendron, de rendre tous ces discours égaux et de les réunir en un seul, par conséquent, unificateur, continu et fondateur. Mais l'approche inverse n'est-elle pas tout aussi intéressante ? En d'autres termes, n'est-ce pas, là, décontextualiser, trahir, instrumentaliser et indifférencier ces discours, jusqu'à les rendre anonymes ? On comprend mieux pourquoi Christgau critiqua négativement l'ouvrage. Et Gendron le comprit, lui aussi :

So, yes, my work was totally archival and that's what upsets some of the rock critics. Christgau was not very happy with my fragments of the discourses. Plus, my whole approach was discursive and that was partly the reason why I've never interviewed anybody: I only was interested in the discourses at that time. The

³⁸ Avant d'écrire *Between Montmartre And The Mudd Club*, Gendron fut l'auteur d'un ouvrage de science : *Technology and the Human Condition*.

other reason is because I was shy: I was an academic and these are stars. It would have been beneficial though if I'd talked to them: they would have been more receptive of my book. (PI)

Qu'une parole collective soit dénaturée, car recomposée, artificiellement, en un discours unique, ou qu'elle soit interdite, car muette en raison de l'absence d'interviews, c'est un reproche qu'il n'est pas possible de faire à l'ouvrage *Rock Criticism from the Beginning*. Les plus « académiques »³⁹ des critiques rock, Marcus et Christgau, assurent, en effet, avoir été interviewés par ses auteurs et avoir lu le livre. Ils le mentionnent, même, comme le seul exemple qu'ils connaissent d'une histoire écrite sur la presse rock des débuts. En cela, c'est l'existence même de ce livre qu'ils reconnaissent et sa valeur informative, bien qu'ils lui dénie, par ailleurs, une quelconque valeur littéraire ou de lecture. « *Two Swede writers did a book on the history of rock criticism but I don't think it's really good,* » nous dit Christgau (PI). Et à Marcus de surenchérir en disant : « *There was a Norwegian student who wrote a PhD thesis on the history of rock criticism, which I actually got rid of a few months ago because it was unreadable. Bob Christgau probably still has a copy of it and would probably loan it to you. It had lots of information in it* » (PI)⁴⁰. Mais ce qu'il faut retenir, surtout, de ces déclarations sur le travail d'interviews qui a été fait dans *Rock Criticism from the Beginning*, est la notion d'héritage : que les auteurs ont un héritage à offrir ; que celui-ci doit être recueilli ; que l'urgence qu'il y a à le recueillir s'accroît à mesure que les auteurs vieillissent ; et qu'enfin, cet héritage par la parole authentifiera, en partie, les faits racontés et garantira, potentiellement, leur valeur. Ces arguments confèrent au livre *Rock Criticism from the Beginning* une place centrale au

³⁹ Nous empruntons cette appellation à DeRogatis. Elle sera détaillée dans les pages suivantes.

⁴⁰ La nationalité des auteurs, indiquée par Christgau et Marcus, est confuse. En vérité, l'un des quatre auteurs de *Rock Criticism from the Beginning* est suédois (Lindberg), deux autres danois (Guomundsson et Michelsen) et le dernier norvégien (Weisethaun).

sein de l'édifice bibliographique sur la question de la critique rock des débuts, et constituent les raisons de sa citation, bienveillante, au sein des discours des auteurs.

I.3. Sources additionnelles : la citation d'interviews inédites

C'est pourquoi, en retour, Gendron avait raison quand il nous dit : « *You are doing something different than me. You have to do interviews and you'll find that they [the rock critics] are generally very happy to be interviewed, because these are people who are in their sixties, so they have a legacy and want to establish that legacy* » (PI)⁴¹. Cela confirmait l'intuition que nous avions, et que nous mettions déjà en pratique à l'époque, selon laquelle rencontrer, interviewer les auteurs et communiquer leur témoignage était un travail de terrain et d'enquête important, voire indispensable, et que les auteurs, eux-mêmes, étaient disposés à le faire et même ravis, car c'était pour eux renouer avec une époque heureuse de leur jeunesse, aujourd'hui lointaine et méconnue.

Aussi, paradoxalement, si l'accès aux sources s'est avéré difficile, la rencontre avec les auteurs ne le fut pas. Et dans les deux cas, nous en sommes sortie gagnante : d'une part, parce que cette histoire orale fut un moyen de pallier, ponctuellement, la minceur des écrits théoriques sur l'histoire de la critique rock des débuts, et d'autre part, un moyen de localiser, et même de dénicher, plus facilement certaines œuvres⁴². De plus, parce que les résultats de ce travail se révélèrent, au final, être un matériau très utile pour étoffer nos argumentaires. Rien ne nous prédisposait à croire que nous allions recueillir des témoignages aussi riches, et à en faire un si grand usage, et pourtant, comme la fréquence des citations le montrera, cette surprise fut bénéfique.

⁴¹ Gendron, à l'époque où nous l'avons interviewé, travaillait sur la musique concrète et, pour cela, interviewait, pour la première fois dans son travail, des musiciens et des critiques.

⁴² Comme nous l'expliquions précédemment, Guralnick et Landau nous ont aidée à acquérir *Mister Downchild* et *It's Too Late to Stop Now*, deux livres épuisés.

Inconsciemment, sans doute, l'utilité des interviews était-elle, dès le départ, évidente : c'était, comme notre sujet le dictait, parler de la critique rock du point de vue de ceux qui l'ont créée. Certes, des interviews existaient déjà, par exemple, sur les sites internet *Rock's Backpages* et *Rock Critic Archives*, mais aucune d'entre elles ne traitait directement de notre sujet⁴³. Le plus gros du travail restait à faire. Rétrospectivement donc, il semble qu'il aurait été difficile d'échapper à ce travail de discussion, d'échange de documents, et tout simplement, de prise de contact avec les auteurs.

Aussi, c'est principalement ce travail d'enquête auprès des auteurs qui nous place dans une approche différente de celle tenue par Gendron dans son livre. Notre but consiste à unir les textes des auteurs aux interviews, dans un aller-retour permanent. Les interviews nous aideront, en effet, à recueillir et comparer un nombre, plus important, de commentaires métadiscursifs. « *In order to find an aesthetic you have to look at the largest discourses. Me, my work was totally discourse-oriented and I think I overdid it* » (PI). Par cette autocritique, Gendron résume, assez bien, l'espace qu'il avait laissé ouvert et qui nous était offert. Mais si la question de l'utilité des interviews semble résolue, celle de leur utilisation se pose, néanmoins, car elle peut se révéler difficile, et même problématique. Le passé montre que dans un cas, au moins, l'usage des interviews ne sollicita pas l'approbation des auteurs. Nous voulons parler de la biographie de Bangs par DeRogatis, *Let It Blurt: The Life & Times of Bangs: America's Greatest Rock Critic*, dont la plupart des critiques rock disent qu'elle a trahi (car réécrit et réinterprété) leur parole. Plus exactement, ce qui a été

⁴³ De plus, ces sites sont relativement peu fiables scientifiquement, comme le rapporte DeRogatis : « And even the website called *Rock's Backpages*, which came out after I did *Let It Blurt*, is not complete. What they did is that they asked all the writers if they could send them the articles they wrote in the sixties and seventies, in exchange of which they would give them ten cents each time an article would be downloaded on line. That's not a substitute for a good library! » (PI).

reproché à DeRogatis est la subjectivisation de son histoire. Sans doute est-ce un écueil à concéder à tout travail biographique, enclin, par nature, à romancer l'histoire d'une vie. Mais DeRogatis s'en explique volontiers, quand il parle du choix délibéré qu'il fit, d'une part, de construire une histoire de la critique rock, à la fois orale et textuelle, et d'autre part, de scinder cette histoire en deux groupes d'auteurs avec, d'un côté, les « *Noise Boys* », et de l'autre, les « *Academics* » :

To put Lester's work in context was the goal from the beginning in *Let it Blurt*. First, because I thought it was impossible to separate Lester's story from the history of American rock criticism. And second, because that broad context was a story that hadn't really been told yet. [...] To sum up, I wanted to know where Lester fitted in that whole history both in terms of his story and in terms of his work. And there were two ways of doing it. I certainly went to the archives, dug up and read a tremendous amount of literature, but I also interviewed Lester's peers. [...] And this is how my book ended up becoming an archival as much as a living history. [...]

And the history of rock criticism I wrote did not focus on Christgau and Marcus and marginalize Meltzer, Tosches and Bangs. Instead, it reevaluated the place of the Noise Boys towards the Academics. James Wolcott coined that phrase, Noise Boys, while I coined the Academics. Both were useful to me, but of course, Christgau and Marcus approved neither. They said that I was wrong from the beginning, that my story was inaccurate because it was subjective. Obviously! How could it not have been subjective? That story is where my opinion came in! That's how I stepped in as a critic! That didn't come from nowhere! That came from me! I read this whole group of writers and I managed to get as many different pictures [of Bangs] as I could by interviewing people. (PI)

Une allégation que DeRogatis soutient, en révélant avoir voulu, dans son ouvrage, tisser, par ses approches, une filiation possible avec la grande tradition du *New*

Journalism et *Oral Biography*, deux branches du journalisme contemporain américain qui, l'une comme l'autre, prônent un équilibre parfait entre l'enquête archivistique et l'enquête testimoniale :

I wrote the book like both the modern biographies and the New Journalism that I admired the most: like the oral biography of Jack Kerouac by Barry Gifford and Lawrence Lee called *Jack's Book*, like the book about Edie Sedgwick by George Plimpton and Jean Stein, or even like Tom Wolfe's anthology called *The New Journalism*, just to name a few. [...] Take Tom Wolfe, for example. He really was able to write about what was in Neal Cassady's head as he drove Ken Kesey's bus full of Merry Pranksters, or what the Mercury astronauts were thinking as they were launched into orbit for the first time, because he had read everything they'd written and had met everybody in their life, had interviewed all those people for hours and hours, had talked to their parents, their kids and their spouses, their enemies and their friends. Wolfe worked hard enough to get to the point where he could paint a portrait of them and say authoritatively how they felt. (PI)

Mais une plus grande difficulté affleure, à en croire DeRogatis : celle qui consiste à discerner le vrai du faux des témoignages recueillis. Un problème auquel il répond par deux arguments : le premier est qu'il a, lui-même, une fois dans sa vie, rencontré Bangs, et comme il le raconte dans la préface de son livre, passé suffisamment de temps avec lui pour se faire sa propre idée du personnage ; et le second est que personne ne parle mieux de Bangs que Bangs lui-même, aussi suffit-il de lire ses textes pour saisir qui il est, comment il se voyait et souhaitait apparaître aux yeux des autres. Mais ce qui résonne, alors, comme deux arguments indiscutables, est, peut-être, nuancé par la seconde partie de cette citation :

I met a lot of people who really knew Lester but I also met people who claimed to have been important in Lester's life while they may not really have been. If

you do a biography of a person of letters or any great artist, you have to be careful of that. People have agendas. In fact, what they try to do is to grab a reflective piece of that story for themselves. [...] What helped me though is that I myself had the chance once to meet Lester. [...] It was one afternoon in 1982 (two weeks before Lester died) and I spent a concentrated enough period of time to form my own opinion first hand about who he was. [...] Now, I was fortunate also because nobody wrote more or better about Lester than Lester himself. He was an honest and probing writer, someone who would share in his writings thoughts about himself and thoughts that would make him look bad and would make you embarrassed as a reader. He always examined his own life fearlessly. [...]

And yet, there always were certain things for which I had to go to the library and read the archives. Just to give you an example, Lester in his own life never really knew what his father was in prison for. [...] And this is where as a journalist I came in. I was able to track down his father's prison transcript from the Texas penal system from the 1920s. That took me a considerable amount of time and effort, like an old-school biographer, but in the end, I knew more details about his family background than he ever did. [...] So, what I learned from meeting Lester (his peers) and reading his texts, as valuable as it was, was not finally complete without such things as pure facts. (PI)

Par ce dernier argument, DeRogatis rehausse son propre discours, car ce qu'il nous dit, au final, c'est que rien ne remplace une étude minutieuse des textes écrits, des archives. Plus exactement, c'est de la nécessité d'une double approche, à la fois archivistique et testimoniale, dont il fait part et dont il se fait le fervent défenseur. Et toutes ces questions sont importantes, car elles nous ont aidée à réfléchir sur l'usage que nous devons faire de nos interviews. Pour nous, en effet, chercher des concordances entre les discours publics des auteurs (interviews) et leurs discours

textuels s'est très vite imposé comme une évidence : quand ces deux types de discours correspondront, nous jugerons bon de les utiliser, bien que cela passe, parfois, par des discours, il est vrai, de réajustement, de réhabilitation. Mais ces discours de réajustement et de réhabilitation sont littéraires. C'est-à-dire qu'ils concernent la figure de l'écrivain, et non la personne privée, celle-ci, en revanche, cherchant parfois, comme l'a dit DeRogatis, à voler une place non méritée au sein de l'histoire.

Et ces instants précis, dans les textes et les interviews, où les auteurs construisent, en mots, leur propre identité d'écrivain, nous les décortiquerons, moins comme des indices infaillibles de leur qualité d'écrivains, que comme des images agrandies, amplifiées, de leurs propres consciences d'eux-mêmes. Enfin, nous citerons les interviews de telle sorte qu'elles soient identifiées comme telles : c'est-à-dire entre guillemets, ou parfois par des paragraphes isolés, comme ci-dessus, pour les séparer de notre texte et souligner leur statut de discours second, de commentaire, des auteurs sur eux-mêmes. Cette précision est utile pour indiquer que nous nous démarquerons du livre *Rock Criticism from the Beginning* : dans celui-ci, en effet, l'utilisation des interviews est rendue invisible par l'intégration des témoignages au sein du flux continu de la narration. Aucune citation directe de la parole des auteurs n'y est, effectivement, donnée. Rendre une citation à son auteur est, dans cette histoire orale des débuts de la critique rock, pourtant primordial.

II. Présentation du corpus : la liste des ouvrages à référencer

II.1. Des compilations par magazine et par auteur : incomplètes et insuffisantes

Les écueils rencontrés pour mener cette recherche (l'accès difficile aux sources primaires, l'absence quasi totale d'ouvrages théoriques sur la question et la

nécessité de recueillir une histoire orale encore entièrement inédite) a appelé, néanmoins, à des solutions concrètes. Parmi les sources primaires d'abord, un petit nombre d'ouvrages pouvait résoudre, d'une manière provisoire, le problème de compilation des journaux et lancer notre recherche. Il s'agit de la liste des livres parus sur les magazines rock. Facilement disponibles car présents quasiment dans toutes les bibliothèques américaines, ces livres sont, par le grand format de leurs couvertures et leur approche journalistique, davantage des livres d'art (grand public), que des livres d'érudition (universitaire). Et pourtant, classés par ordre chronologique, suivant la date de création de chaque magazine, ils reconstituent un pan important de l'histoire des débuts de la critique rock et forment, en ce sens, une collection d'ouvrages indispensable à notre étude.

Et, en premier, l'histoire du premier fanzine rock, *Crawdaddy!*, créé à Boston en février 1966, et dont le créateur, P. Williams, nous a rapporté en 2002 des textes et des témoignages, sous la forme d'un ouvrage intitulé *The Crawdaddy! Book: Writings (And Images) from the Magazine of Rock*. Celui-ci énumère, un à un, les dix-neuf numéros des trois premières années du fanzine (1966-1968), et pour chaque numéro, offre la citation, *in extenso*, d'un article. Mais le travail le plus abouti de cet ouvrage est la minutie avec laquelle P. Williams s'attache à présenter chaque article par un bref texte introductif. Ces préfaces nous informent sur les circonstances socio-économiques et culturelles qui ont concouru à l'écriture, à la publication et à la parution de chaque article. L'originalité de cet ouvrage tenant donc plus à ces explications de textes, qu'aux articles eux-mêmes, d'autant que certains textes avaient déjà été publiés dans un précédent ouvrage de P. Williams, *Outlaw Blues: A Book of Rock Music*, en 1969, mais sans le secours, cette fois, d'aucune explication détaillée sur l'évolution matérielle et idéologique du fanzine. D'ailleurs, P. Williams insiste sur

la nouveauté de la méthode, en ouvrant *The Crowdaddy! Book* par un texte de présentation, intitulé « *About This Book* », où se lisent ces quelques mots : « *each section starts with a newly written personal essay recalling the circumstances of the creation of that particular issue* » (TCB 8)⁴⁴. Ce livre est essentiel pour cette raison, et c'est fréquemment que nous citerons P. Williams dans notre argumentaire, P. Williams lui-même citant les témoignages des autres auteurs⁴⁵.

Puis, c'est l'histoire du magazine *Who Put the Bomp: A Rock & Roll Fanzine* (1970-1975), qui est racontée, ou plus exactement, celle du fanzine *Mojo Navigator: Rock & Roll News* (1966-1967), puisque c'est sous ce nom qu'il apparaît d'abord, en août 1966 à San Francisco, avant de devenir, des années plus tard, en 1976, le magazine *Bomp!*. Le livre de Suzy Shaw (épouse de Greg Shaw, fondateur, avec David Harris, de *Mojo Navigator*) et de Mick Farren, paru en 2007, et dont le titre est *Bomp!: Saving the World One Record at a Time*, en est l'ouvrage de référence. En bien des points, il est aussi important que *The Crowdaddy! Book* de P. Williams. Les deux fanzines apparaissent la même année (1966), occupent, chacun, l'un des deux côtés de l'Amérique (les côtes est et ouest⁴⁶) et accueillent les grands noms de la critique rock (Landau, Guralnick et Meltzer, pour l'un⁴⁷ ; et pour l'autre, Marcus,

⁴⁴ L'abréviation « TCB » désignera désormais l'ouvrage *The Crowdaddy! Book: Writings (And Images) from the Magazine of Rock*. Le nom de Paul Williams réapparaîtra également sous la forme abrégée « P. Williams ».

⁴⁵ Enfin, pour compléter les années suivantes du magazine, citons un dernier ouvrage édité par Peter Knobler et Mitchell Greg, paru en 1995, s'intitulant *Very Seventies: A Cultural History of the 1970s, from the Pages of Crowdaddy*. Néanmoins, celui-ci s'avère, pour nous, moins intéressant, puisqu'il dépasse la période qui nous occupe. Dès 1968, en effet, P. Williams quitte le fanzine, et l'esprit et le fonctionnement de la rédaction changent du tout au tout.

⁴⁶ Ce n'est plus à San Francisco mais à Los Angeles que *Mojo Navigator* (1966-1967) renaît sous le nom de *Who Put the Bomp!* (1970-1975). De même, c'est dès janvier 1967, à l'occasion de la création du 7^{ème} numéro, que *Crowdaddy!* déménage ses bureaux de Boston à New York.

⁴⁷ Robert Somma (futur créateur du fanzine *Fusion*) et Sandy Pearlman (un critique rock sur lequel nous reviendrons) participent, aussi, à *Crowdaddy!* lors des premières années du fanzine.

Bangs et Kaye). De plus, la comparaison à *Crawdaddy!* est historique, puisqu'elle est explicitée dès les premiers numéros de *Mojo Navigator* quand, par exemple, il est écrit dans l'édito du 13^{ème} numéro (Avril 1967) :

The idea of serious rock criticism is an extremely new innovation. [...] There are at least two new magazines devoted to the study of rock music. The first to appear was *Crawdaddy!*, published by P. Williams in Boston. *Crawdaddy!* takes a very dry, scholarly approach to the whole thing, is based primarily on record reviews which are occasionally good but usually bullshit. [...] The *Mojo Navigator*, begun in August 1966. [...] We hope to temper our own scholarly analysis with some of the mood of the times, the "happening" spirit of the whole rock scene. We also hope to avoid, as much as possible, the type of bullshit that is going down all around us. (Shaw 71)

Dans cette différenciation qui est faite entre les deux fanzines, ressort l'idée d'une bataille quant à l'authenticité : lequel des deux sera, par son idéologie et son esthétique, le plus proche de la définition du fanzine et le plus éloigné du discours érudit, intellectualisant ? C'est là, en effet, le point central qui les unit et qui permettra de les opposer aux magazines suivants que sont *Rolling Stone* et *Creem*.

Avant même que *Crawdaddy!* et *Mojo Navigator* ne passent du statut de fanzine à celui de magazine⁴⁸, en atteignant une diffusion nationale de leurs numéros, arrive, en effet, un premier magazine : *Rolling Stone*, fondé en 1967 par Jann Wenner, et sur lequel nous constatons, cette fois, qu'il existe une pléthore d'ouvrages. Une recherche bibliographique sommaire n'en compte pas moins de soixante-dix-sept⁴⁹, dont ceux de Jan Morris et Robert Draper sur l'époque qui nous intéresse, respectivement *Destinations: Essays from Rolling Stone* et *Rolling Stone Magazine*:

⁴⁸ Changement qui, on le verra dans la suite de la thèse, bouleversera la donne quant à la répartition du travail au sein de la rédaction.

⁴⁹ C'est le nombre d'entrées qui est donné, pour *Rolling Stone*, sur le site de la bibliothèque de NYU, à la mention « Author/Creator ».

The Uncensored History. Nous ne citons que les plus édifiants, car pour le reste, quand ils ne sont pas des compilations d'articles sans commentaire, ces ouvrages sont, le plus souvent, des études iconographiques sur les photographies et les pages de couverture du magazine. P. Williams s'était, lui-même, intéressé à l'aspect visuel de *Crawdaddy!* (comme l'indiquait le sous-titre de son livre, *Writings (And Images) from the Magazine of Rock*), mais les livres sur *Rolling Stone* s'y concentrent entièrement, en s'exemptant de parler, même succinctement parfois, des articles juxtaposés à ces images⁵⁰.

Enfin, à Détroit, le magazine *Creem: America's Only Rock'n'Roll Magazine* fait son apparition, en mars 1969, et concurrence la place occupée par *Rolling Stone*. « *We used to say we were a cross between Mad magazine which was a humorous magazine and Esquire,* » explique Uhelszki (PI). De fait, basé ni à l'est, ni à l'ouest des États-Unis, mais presque en son centre, et surtout pensé à mi-chemin entre le fanzine et le magazine, *Creem* permettra de clore l'histoire des débuts de la critique rock sur une note heureuse : celle d'un magazine hybride, qui accueille les meilleures plumes. « *Rolling Stone was a more important magazine but the fact is that the good writers wrote for Creem,* » confirme, sans hésiter, Christgau, auteur, lui aussi, de quelques articles dans les pages du magazine (PI). Et pourtant, là encore, comme pour *Crawdaddy!* et *Mojo Navigator*, c'est bien un seul et unique ouvrage qu'il faut citer, celui de Robert Matheu dont le titre, *Creem: America's Only Rock'n'Roll Magazine*, soulève, si besoin, tout doute quant à son importance (reprenant là, explicitement, le sous-titre du magazine, tel qu'il avait été choisi lors de ses premières années). Publié en 2007, le livre de Robert Matheu fit donc date, en soulignant, une fois encore, que

⁵⁰ Indiquons également les deux ouvrages de Fred Woodward (*Rolling Stone: The Complete Covers* et *Rolling Stone: The Illustrated Portraits*) et celui de Laurie Kratochvil (*Rolling Stone: The Photographs*).

les ouvrages se rapprochant de notre sujet portent, plus volontiers, sur les magazines (comme *Rolling Stone*), que sur la foule des petites feuilles (comme *Crawdaddy!*, *Mojo Navigator* et *Creem*), de fait, moins connues et plus difficiles à collecter.

Mais heureusement, un autre type d'ouvrage existe sur l'histoire de la critique rock, quand le sujet est approché de biais, à l'occasion d'anthologies d'articles. Complétant la liste déjà évoquée, ce type d'ouvrage appelle, néanmoins, à de nouvelles précautions d'emploi. Si, en effet, toutes les anthologies d'articles doivent être, elles aussi, répertoriées, toutes restent des références incomplètes et ne suffisent pas à construire une perception globale du paysage, éditorial et littéraire, qui nous intéresse. Prenons l'exemple des textes compilés dans les deux anthologies de Bangs. Dans le premier volume, paru en 1987 (puis réédité en 2003) et qui s'intitule *Psychotic Reactions and Carburetor Dung: The Work of a Legendary Critic: Rock'n'Roll as Literature and Literature as Rock'n'Roll*, ne figurent pas, entre autres, les écrits de Bangs sur le *heavy metal*. Marcus, éditeur de ce livre, l'explique ainsi :

There were two motives for that anthology. Number one, the test was writing: Is the writing alive? Is the writing daring? Does the writing fulfill itself? In my mind, the book was about Lester's literary work. Number two, the book wasn't homage in the sense that it would have been important to include the first and last published reviews Lester wrote. I made no attempt to cover all the areas Lester was interested in. [...] [And for example] his heavy metal writings didn't seem that special, that distinguished, in terms of writing. I remember I always thought I was going to include in the book Lester's two-part story on Black Sabbath called "Bring Your Mother to the Gas Chamber!" I found it interesting back then, and fun to read, but when I read it the second time it seemed lifeless to me. Probably my recollection was the great feeling I had first discovering in that piece things I knew nothing about, but it was a pleasure that had to vanish

anyway. So, I didn't include this piece in the book even though it didn't occur to me that there would necessarily be another anthology where Morthland will actually publish it. (PI)

Un deuxième volume fit en effet son apparition seize ans plus tard, en 2003, sous le titre *Mainlines, Blood Feasts, and Bad Taste: A Bangs Reader*. John Morthland, succédant à Marcus, en était, cette fois, l'exécuteur testamentaire, et cet ouvrage répara les omissions faites dans le premier tome. Mais pour certains, l'argument avancé par Marcus reste faible. DeRogatis, par exemple, y déchiffre là une autre raison, celle de l'aversion de Marcus pour ce genre musical (le *heavy metal*), un jugement partial qui dérange le critique que DeRogatis est lui-même : « *there couldn't have been any good writing about heavy metal in the first of the two anthologies: Marcus always hated heavy metal* » (PI). De même, Gendron déplore l'absence, dans le premier volume, des articles de Bangs sur le Velvet Underground : « *I was disappointed with the Marcus' collection. I thought that it clearly should have the Bangs' review of the Velvet Underground* » (PI). Toujours est-il que le second volume, par son titre, *Mainlines, Blood Feasts, and Bad Taste*, s'annonçait, dès le départ, comme différent du premier : nous sommes loin du sous-titre « *Rock'n'Roll as Literature and Literature as Rock'n'Roll* », celui-ci laissant entendre, au contraire, une sélection plus littéraire des textes, et à vocation moins musicale. Mais, en un point, au moins, les deux anthologies se rejoignent. L'une comme l'autre sont des œuvres posthumes de Bangs, et ni l'une ni l'autre ne semblent respecter les vœux que Bangs avait faits, avant sa mort, quant à la sélection de ses articles pour une anthologie. Derogatis poursuit ainsi :

He [Bangs] had done three or four different book proposals that neither Marcus nor Morthland followed in *Psychotic Reactions* and *Mainlines*. They basically threw out the list of what he considered his own best work and put instead their

favorites. [...] What a pity! You anthologize posthumously [...] a writer who you admire and was a friend of yours, and you do not first put together his best writings such as his heavy metal ones? That's beyond belief! I will never be able to understand that. To short Lester's work like that was a mistake, the biggest sin ever committed! If I had had the chance to do the anthologies, I would have done them differently. I would have included Lester's lyrics, which I finally did in *Let It Blurt*, because they stand as poems even separated from the music. (PI)

Mais tout ce débat est propre au cas de Bangs, puisqu'il n'est pas valable pour les anthologies (« *readers* ») suivantes, qui ont pu se constituer de la main des auteurs. Celles de Tosches et de Meltzer en sont de parfaits exemples : parues, toutes deux, en l'an 2000, la première s'appelle *The Nick Tosches Reader*, et la seconde, *A Whore Just Like the Rest: The Music Writings of Meltzer*. À cela s'ajoutent deux ouvrages, le livre de Meltzer, *The Aesthetics of Rock*, dont un extrait avait été publié en avant-première dans les pages du huitième numéro de *Crawdaddy!*, en mars 1967, puis celui de Tosches, *Unsung Heroes: The Birth of Rock Before the Wild Years Before Elvis*, qui est la réunion d'articles parus initialement dans *Creem*, aux alentours de 1979. Mais déjà, dans les années soixante et soixante-dix, paraissent des recueils⁵¹. Ainsi, *Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock'n'Roll* réunit, en 1971, des écrits de Guralnick dans la presse. « *Very early on [assure Guralnick] I gravitated to the kind of profiles that would become the book Feel Like Going Home* » (PI). Et bien sûr, il ne faut pas omettre le recueil de Landau de 1972, *It's Too Late To Stop Now: A Rock and Roll Journal*, dont Guralnick et Marcus s'accordent pour dire qu'il fut très influent. Le premier s'exprime en ces mots : « *if you read his book, It's Too Late to Stop Now, that will tell you a lot about him* » (PI). Et le second de corroborer : « *On*

⁵¹ *Unsung Heroes* est publié, pour la première fois, en 1984, et *The Aesthetics of Rock* en 1970. Ce dernier est tiré d'un mémoire que Meltzer avait initialement écrit à l'université. Ce livre n'est donc pas, en soi, un recueil d'articles. Seulement un extrait en fut publié dans *Crawdaddy!*.

the history of rock criticism, there is a book by Landau called It's Too Late to Stop Now. In it, there is a useful article called "Confessions of an Aging Rock Critic" » (PI).

Plus récemment, c'est l'apparition, en 1985, du recueil de Marsh, *Fortunate Son: Criticism and Journalism by America's Best-Known Rock Writer*, dont on se souvient, mais plus encore de celui de Christgau, *Any Old Way You Choose It: Rock and Other Pop Music, 1967-1973*, réédité en l'an 2000, et enfin, celui de Marcus, en 2010, *Bob Dylan by Marcus: Writings 1968-2010*. Ces ouvrages plus ou moins récents, compilations des premiers écrits, montrent à quel point les auteurs, encore aujourd'hui, sont attachés à leur passé de critiques. Il est regrettable, néanmoins, de constater qu'il n'existe pas encore d'anthologies pour certains auteurs. Par exemple, les écrits de Kaye, dans la presse, n'ont jamais été réunis au sein d'une anthologie, bien que, pourtant, l'occasion de le faire se soit déjà présentée au moins une fois dans sa vie :

I actually got an offer a few years ago and started looking through the piles while I was writing my crooner book [*You Call It Madness*] but I failed to gather them together since I didn't want to distract myself from writing. [...] And by the time I finally finished the book eight years later, the offer wasn't there anymore. It wouldn't be a bad time to do it before I decide I'm too old to do it but I have to think about it. (PI)

De façon plus grave, encore, il n'existe pas, à ce jour, de bibliographie complète de chaque auteur, car les anthologies, comme nous le disions précédemment, ne nous en offrent que des sélections partielles. Certes, quelques tentatives sont à saluer, comme dans la biographie de Bangs. « *Actually, it's the reason why I did the long bibliography of Lester's work, published and unpublished, at the end of Let It Blurt. It was to give access to his work to people who might want to study it* » (PI). Ou lorsque

Christgau en publia une, en ligne, sur son site officiel *Dean of American Rock Critics*. Mais aussi importante fût-elle, cette dernière ne pouvait être définitive : « *we've been attempting to put together a comprehensive bibliography of Christgau's writings. Eventually these will be stuffed into a database, but the effort to date has yielded.* » L'aveu d'impuissance, face à la somme de travail qu'il faudrait accomplir pour construire toutes ces bibliographies manquantes, est récurrent dans le discours des auteurs. « *I have everything, but it's not bibliographed,* » nous dit Marcus (PI). « *I know I've got that list of magazines but I can't find it. If I come up with it, I'll let you know,* » rétorque Guralnick (PI).

Mais enfin, pour toute consolation, nous pouvons nous rabattre sur les quelques anthologies collectives dont on dispose aussi, rares, et de ce fait, indispensables. Il y a eu celle éditée par Heylin Clinton parue en 1992 à Londres sous le titre de *The Penguin Book of Rock & Roll Writing*, puis celle éditée par Miele Matthew, en 2004, sous le titre *Lit Riffs: A Collection of Original Stories Inspired by Songs*. Mais c'est de la première, surtout, qu'il faut parler, puisqu'à la différence de la seconde qui, beaucoup plus réduite en taille, ne traite (à l'exception d'un article de Bangs, « Maggie May »⁵²) d'aucun auteur de notre corpus, la première se découpe en dix chapitres volumineux et rassemble tous les grands noms de la critique rock (Kaye, Nik Cohn, P. Williams, Meltzer, Bangs, Landau, Marcus, etc.). Enfin, un dernier ouvrage collectif, dont Marcus fut l'éditeur en 1979, doit être mentionné. Réédité en 1996, il s'intitule *Stranded: Rock and Roll for a Desert Island*, et recueille des articles⁵³ de Tosches, Christgau, Bangs, Marsh et de Marcus lui-même, sur le thème

⁵² Un texte de Bangs que Marcus avait déjà publié dans le recueil *Psychotic Reactions*.

⁵³ Les titres de ces articles sont respectivement : « Prologue: The Sea's Endless, Awful Rhythm & Me Without Even a Dirty Picture » (Tosches), « New York Dolls » (Christgau), « Astral Weeks » (Bangs), « Onan's Greatest Hits » (Marsh) et « Epilogue: Treasure Island » (Marcus).

ludique des disques qu'ils choisiraient, chacun, s'ils partaient, un jour, s'exiler sur une île déserte.

Qu'il s'agisse donc de la biographie de Bangs, des études de presse des différents magazines, des anthologies individuelles et collectives de chaque auteur, toutes ces références sont utiles pour reconstituer l'histoire de la presse rock à ses débuts. Et à elles s'adjoignent les ouvrages de Gendron et du petit groupe de recherche nordique, ainsi que le travail d'interviews que nous avons mené. C'est ce paysage bibliographique que nous privilégierons, bien plus que les ouvrages sur Bob Dylan, car ces derniers, s'ils traitent de la naissance du rock et sont bien de la critique rock, nous informent moins sur l'histoire de la critique.

II.2. Deux disciplines à conjuguer : cultural studies / literary journalism

Une fois résolu (ou, en partie) le problème des sources primaires, il nous fallait creuser la question des sources secondaires, autrement dit, trouver une méthodologie. Si très peu d'ouvrages théoriques offrent une histoire comparée des magazines de la presse rock, de nombreux auteurs, et des plus différents, se sont penchés, néanmoins, sur la question de la culture populaire. Certains ont ouvert le bal, aux fondements mêmes de la discipline des « *cultural studies* ». D'autres se sont attelés à la « *subcultural theory* », développant, ainsi, une étude approfondie des marginalités au sein des cultures. Et d'autres encore ont interrogé les musiques populaires, ainsi que leurs cultures, retraçant alors, dans le cadre des « *popular music studies* », l'histoire de la musique rock depuis ses origines. Trois grands mouvements qu'il nous faut exposer un par un, pour souligner chacune de leurs étapes. À chaque mouvement, en effet, ses polémiques, ses batailles et ses périodes.

Les « *cultural studies* », pour commencer, s'articulent de toute évidence autour de la notion clef de « culture ». Ce concept voit son sens évoluer. Lors des prémisses définitoires de la discipline, deux grandes définitions s'opposent : la première renvoie à la notion de « *civilisation* » et à un certain critère d'excellence (celle-ci sera rapidement dépassée et réfutée) ; la seconde, plus anthropologique, se fonde sur une expression (chère à R. Williams), « *the way of life* ». Dans *Marxism and Literature*, Williams étaye cette seconde définition sur la base d'une comparaison historique : après le 18^{ème} siècle, la culture ne désigne plus un état de la société, qui serait fixe et permanent (*civilisation*), mais des états changeants et fluctuants (*ways of life*). Face au rapide développement de la société industrielle du 19^{ème} siècle, il ne faut plus, en effet, faire référence à une culture, mais à des cultures. Le mot « culture » désormais désigne donc un rapport particulier entre société et individu - « *man making its own history* » (19).

Mais face à cette nouvelle définition de la culture, comme l'explique Hall dans un article intitulé « Cultural Studies: Two Paradigms », deux grands mouvements font école : le « *culturalism* » et le « *structuralism* ». Cette oscillation méthodologique retrace un pan important de l'histoire des « *cultural studies* ». D'un côté, nous retrouvons R. Williams et ses émules. Eux, reprennent les valeurs civiques de l'humanisme romantique anglais : une forme d'idéalisme qui, à la thèse de la domination et de la détermination, oppose celle de l'interaction (« *interactionism* »). Williams récuse, en effet, toute grille de lecture du monde qui serait purement économique. À l'encontre des lectures simplificatrices du marxisme, il se tourne vers les théories de Gramsci. Le concept d'« hégémonie » défini par Gramsci permet de déployer une rhétorique particulière, celle d'un va-et-vient (d'une négociation possible) entre les forces agissantes (entre dominants et dominés). Ce

nouveau paradigme dépasse le cadre défini par la « base » et la « superstructure ». Dans *Marxism and Literature*, Williams formule explicitement les raisons de cet écart avec les idées du marxisme : « *both my respect for and my distance from what I had hitherto known as Marxism tout court* » (3). La principale erreur concerne, selon lui, « *the basic economism* » (88). S'attaquer au matérialisme sans nuances et au déterminisme économique permet de faire entrer des notions humanisantes au sein de l'étude de la culture. Selon Williams, cette marge de manœuvre laissée à l'activité humaine existe réellement et c'est en ce sens que l'analyse des structures et des relations, au sein des « *cultural studies* », doit s'attarder sur la part vécue de chaque expérience : « *Social forms become social consciousness only when they are lived, actively, in real relationships, and moreover in relationships which are more than systematic exchanges between fixed units* » (130). Les pratiques culturelles définissent, en cela, des « *structures of feeling* », essentielles du point de vue de l'étude « *culturalist* ».

Et ces prises de position conduisent Williams et ses disciples vers d'autres glissements terminologiques. Par exemple, le concept d'« hégémonie » se substitue également au terme de « réflexion ». L'art, selon Williams, n'a pas fonction (ni pouvoir) de refléter (directement) le monde. « *Art does not reflect social reality directly, culture is a mediation of society* » (99). Plus qu'une médiation, il s'inscrit dans un système hégémonique : « *a complex interlocking of political, social, and cultural forces* » (108). Ces transferts terminologiques sont d'importance car ils aboutissent, *via* toujours les théories de Gramsci, à la notion de « *counter-hegemony* ». Toujours dans *Marxism and Literature*, Williams écrit : « *We have then to add to the concept of hegemony, the concept of counter-hegemony and alternative hegemony* » (112). Cette définition seconde de l'hégémonie soulève la question des formes de

contestation, formes que, des années plus tard, d'autres critiques des « *cultural studies* » analyseront dans le cadre de la société de consommation et dans la pratique des loisirs (« *leisure* »).

En revanche, le « *structuralism* » (l'autre branche des « *cultural studies* ») se tourne, sans hésiter, vers la notion d'« idéologie ». Il récuse, aussi, la notion d'expérience et renforce celle de structure, aux risques parfois d'un trop grand formalisme. Sa force aura été néanmoins sa capacité d'abstraction et la solidité de ses constructions de pensée. Plus scientifique peut-être, plus théorique certainement, partisane en tous cas d'une a-historicité, cette voie-là s'inspire, par exemple, des théories de Lévi-Strauss et de la linguistique saussurienne. C'est donc tout l'inverse de l'ouvrage *Culture*, où Williams œuvrait à une périodisation précise de la notion de culture. « *For the cultural sociologist, transitional periods are very important* » (200). Que fallait-il alors choisir ? En vérité, Hall déplore ce dialogue sans fin entre les deux méthodes (« *this endless oscillation* »), car si toutes deux forment une alternative, aucune des deux ne suffit à définir pleinement les « *cultural studies* ».

Là, intervient alors la « *subcultural theory* » et notamment la référence à un article signé de Tony Bennett, « Popular Culture and “the Turn to Gramsci” ». Cet article explique, en effet, le type de liaison théorique qui s'effectua alors. Comment sortir de la dichotomie des années 1970 qui opposa « *culturalism* » et « *structuralism* » ? La réponse est du côté d'une généralisation des concepts de Gramsci, ce que Bennett appelle « “the Turn to Gramsci” », sorte de consensus qui abandonna l'aporie théorique tenue jusqu'alors : « *to shift the debate to a new terrain which would displace the structuralist-culturalist opposition* » (xii). Là encore, il s'agit donc de dépasser les réductions imposées par le marxisme. Bien plus, la notion d'« *ideology* » cède place entièrement à la notion d'« *hegemony* » : « *less in the*

domination of the ruling classes on subordinate classes than in the struggle for hegemony » (xiv). Autrement dit, les interactions entre classes se font à double sens, et non plus à sens unique :

Class hegemony is a dynamic and shifting relationship of social subordination, which operates in two directions. [...] The subordinate classes thus follow a negotiated version of ruling-class value. On the other hand, structures of ideological hegemony incorporate dissident values. (xv)

Cette ouverture tout entière des « *cultural studies* » à la théorie de l'hégémonie offre de nouvelles réponses théoriques, et surtout en regard de l'étude des cultures populaires. En somme, la « *subcultural theory* » prépare les « *cultural studies* » aux « *popular music studies* ». Un cheminement intellectuel que nous pouvons retracer par les travaux de trois auteurs : Hebdige, Hall et Grossberg. Hebdige, dans *Subculture: the Meaning of Style*, traite des « *subcultures* », comme des « *youth cultures* », c'est-à-dire qu'il les place à la croisée de la culture dominante et de la culture parentale. Mais Hebdige s'appuie, aussi, ouvertement sur la théorie de Gramsci pour développer sa théorie des « *subcultures* » : « *The challenge to hegemony which subcultures represent is not issued directly by them. Rather, it is represented obliquely, in style. [...] At the profoundly superficial level of appearances: that is, at the level of signs* » (17).

L'expression des « *subcultures* » est, en ce sens, celle d'une résistance : « *to negotiate a meaningful intermediate space between the parent culture and the dominant culture* » (88). Un exemple est l'usage que les Mods font du scooter : en se réappropriant ce bien de consommation courante, les Mods incarnent une victoire symbolique et romantique de l'imagination des « *youth cultures* » sur le pouvoir économique dominant. Et Hall prolonge ce type d'analyse en publiant un recueil d'articles sur le même type de question, *Resistance Through Rituals: Youth*

Subcultures in Post-War Britain. D'abord, dès le premier chapitre intitulé « Subcultures, Cultures and Class », il est fait, aussi, appel au concept d'hégémonie : « *The struggle between classes over material and social life thus always assumes the forms of a continuous struggle over the distribution of 'cultural power'* » (6). Puis, en prolongeant la méthode employée par Hebdige (entre « *deviancy theory* » et « *urban ethnography* »), les auteurs de ce recueil mêlent des approches ethnographiques multiples. Aux études sur les Teds, les Mods et les Skinheads se joignent de nouvelles thématiques. Dans « Doing Nothing », par exemple, Paul Corrigan porte son regard sur la « *street corner culture* ». Dans « The Cultural Meaning of Drug Use », Paul E. Willis s'interroge sur la valeur culturelle des drogues. Dans « Structures, Cultures and Biographies », Chas Critcher questionne le sens des actes criminels. Plus généralement, c'est la méthode de la « *participant observation* » qui est adoptée, en tant que nouvelle approche de la sociologie de la culture. Propre à l'étude des « *subcultures* », elle se définit par son naturalisme, son humanisme et son ancrage au sein de la phénoménologie. L'anthropologue va, en quelque sorte, sur les lieux du crime. Ainsi, il pourra parler de cette expérience en les termes les plus justes.

Enfin, toutes ces théories (la « *subcultural theory* ») construisent une histoire culturelle basée sur l'imaginaire. Montrer la nature variable des représentations contemporaines du monde au sein d'un groupe humain, en analyser les expressions, les gestations et les moyens de transmission, autrement dit, tous les codes et les valeurs qui les entourent, tel est le credo. Et cette redéfinition des « *cultural studies* » se poursuit dans le recueil *Bringing It All Back Home: Essays on Cultural Studies* de Grossberg. Après l'économisme, le structuralisme et l'herméneutique, Grossberg invite à se diriger, une nouvelle fois, vers les théories de Gramsci. Plus encore, il préconise d'adjoindre au concept d'« hégémonie » les thèses du « pouvoir » de

Foucault et du « bricolage » de Lévi-Strauss. D'une part, la théorie du « pouvoir » instaure des notions clefs pour les « *subcultures* », telles que l'« affect » et le « désir ». D'autre part, la théorie du « bricolage » exprime la part de manœuvre qui se joue entre l'hégémonique et le contre-hégémonique. Dans le contexte des Mods, Hall et Hebdige avaient déjà implicitement fait allusion à ces théories. Hall, dans *Resistance Through Rituals*, en définissant le processus de construction d'un style générationnel : « *the re-ordering and re-contextualisation of objects to communicate fresh meanings, within a total system of significances, which already includes prior and sedimented meanings attached to the objects used* » (149). Hebdige, dans *Subculture: the Meaning of Style*, en parlant d'un collage : « *typically juxtaposes two apparently incompatible realities* » (106).

Puis la musique fait, peu à peu, son entrée dans les textes théoriques, comme un objet possible d'analyse. Mais difficilement d'abord, puisque dans sa préhistoire, c'est une nouvelle opposition, entre deux grands types de discours, qui se fait entendre. Le premier de ces discours se caractérise par la rhétorique qu'Adorno emploie et que Bennett fustige dès l'introduction de son article : « *its morally corrupting influences and aesthetic poverty ; and in Marxist approaches, its role as a purveyor of dominant ideology* » (xi). Adorno est, en effet, de ceux qui répugnent à s'intéresser à la musique populaire, ou qui s'y résignent avec condescendance. Son discours, rangé du côté du concept de l'« idéologie », aide pourtant à mieux comprendre le second type de discours qui nous intéresse. Celui-ci, inspiré du concept plus actuel d'« hégémonie », sera porté par les thèses d'Attali.

Mais ce qu'Adorno dénonce, en premier, dans « *On the Fetish Character In Music and the Regression of Listening* », *via* une étude de la réception de la musique populaire américaine, est le matérialisme d'une société capitaliste, les États-Unis, où

toute signification et toute individualité disparaissent pour laisser place à une valeur unique, celle du marché. « *The liquidation of the individual is the real signature of the new musical situation* » (30). La musique standardisée, uniformisée, par la répétition du même et du familier, pour Adorno, est un vecteur de ce marché. Au jugement de goût se substitue l'échelle du succès, à la qualité la quantité, à la notion de pureté le vulgaire. Cette analyse marxiste développe l'idée d'un ékonomisme sans nuances, sans merci. « *Marx defines the fetish character of the commodity as the veneration of the thing made by oneself which, as exchange-value, simultaneously alienates itself from producer to consumer* » (33). La musique devient un bien de consommation comme un autre : « *a commodity* ». Elle se banalise et s'inscrit plus largement dans l'art de masse, fétichiste par nature. Mais le pire pour Adorno est la « régression de l'écoute » dont est victime l'auditeur. Une totale « apperception » (43) aveugle l'auditeur, tout en maintenant chez lui l'illusion d'un plaisir, d'une immédiateté, d'un jugement de goût, encore possibles. Cette « infantilisation » de l'auditeur est alarmante pour Adorno.

Bien évidemment, le manichéisme de cette thèse est frappant et véhicule la nostalgie d'un passé où la musique aurait encore fonction de catharsis, de purgation des passions. Le pessimisme est tel chez Adorno que la seule voie de sortie est, selon lui, une échappatoire *hors* de la musique « populaire », pour un retour à une musique « artistique », autrement dit, élitiste. Mais face à l'inflexibilité de cette argumentation soutenue en 1938, s'oppose, des années plus tard, en 1977, Jacques Attali dans *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*. Cet ouvrage retrace l'Histoire culturelle de la musique, des origines jusqu'au monde contemporain. La thèse avancée est le caractère prophétique de la musique. Selon Attali, la musique serait un outil sociologique de rigueur pour lire l'avancée d'une société et un moyen parfait

pour en annoncer les grands bouleversements : « La musique est un extraordinaire moyen de prévoir l'avenir des sociétés et de prévenir leur suicide. Pour moi qui n'ai jamais pu vivre sans musique, rien ne m'a paru plus urgent que de rappeler qu'elle reste un des ultimes espoirs de l'humanité » (10).

Sur la base de cette déclaration optimiste, l'enjeu est politique et social. Comme Adorno, Attali souligne la fonction première de la musique, qui originellement était le « rituel du sacrifice du bouc émissaire dans la canalisation des violences » (49) au sein de la société. Cependant, Attali ne déplore pas la fin de ce règne. Contrairement à Adorno, il montre de quelle façon chaque crise de la musique peut incarner la naissance d'une nouvelle époque et découpe alors l'histoire selon trois grandes périodes : celle du rituel sacrificiel (au temps des princes et des seigneurs), celle du style représentatif (à la naissance du capitalisme industriel du 19^{ème} siècle) et enfin celle du style répétitif (lors de l'avènement du rock notamment). Parce que « chaque code musical s'enracine dans les idéologies et les technologies d'une époque en même temps qu'elle les produit » (21), l'époque marquée par le troisième règne, celui du « capitalisme culturel » (32), engendre, comme toutes les autres périodes, un renouveau.

Ainsi, le cinquième chapitre du livre dessine la perspective d'une ère nouvelle, celle de la « composition », une utopie où à la valeur marchande de la musique répondrait une valeur non monétaire, une philosophie du don, où une résistance culturelle se ferait entendre. C'est une lecture proprement « anti-hégémonique » qu'Attali propose dans cette « nouvelle façon de faire de la musique plutôt qu'une nouvelle musique, vécue dans la gratuité de l'échange » (33) et que l'on retrouvera dans l'idéologie des fanzines rock :

À côté de ce capitalisme culturel va apparaître une autre forme d'organisation sociale, où jouer et travailler deviendront des plaisirs en soi, où l'essentiel des échanges pourront s'effectuer dans la gratuité, sans rémunération, pour le plaisir de faire plaisir, celui d'échanger avec les autres. De *composer* [sic] avec eux.
(267)

Dans cette nouvelle ère, celle de la « composition », la musique prend, de nouveau, un sens. Autrement dit, contre ceux qui déplorent une éventuelle mort du rock ou, comme Adorno, une éventuelle mort de la musique tout court, Attali revendique la notion de transition : chaque fin est un nouveau début. Et cette conception dynamique de l'histoire est un défi méthodologique. Attali prend le risque, en effet, d'un renversement de méthode : pour lui, il s'agit de poser l'étude de la musique rock en tant que prétexte à l'Histoire culturelle. En d'autres termes, Attali pose une question historiographique et ethno-musicale fondamentale : il propose de « réfléchir *par* la musique » (13) et en « assume consciemment le risque » (13).

Réfléchir « par » la musique était en effet risqué et a abouti à des débats virulents entre deux courants, deux époques et deux géographies : d'une part, les sociologues de l'école de Birmingham (CCCS⁵⁴) qui, depuis les années 1970, contestent les idées de l'école de Francfort⁵⁵ ; puis, la substitution, à cette école de Birmingham, de la critique postmoderne, principalement américaine, comme discours dominant sur le rock, depuis les années 1980. Comme l'écrit Chastagner dans son livre *De la culture rock*, « le nihilisme postmoderne [de Grossberg et de Sarah Thornton] [s'est substitué à] l'angélisme révolutionnaire [plus ou moins radical de

⁵⁴ CCCS ou « Centre for Contemporary Cultural Studies ». Hebdige et Hall en sont les héritiers directs : Hebdige, parce qu'il fut diplômé du CCCS, et Hall, parce qu'il rejoignit le CCCS en 1964.

⁵⁵ En particulier, l'école de Birmingham s'oppose à l'école de Francfort représentée par Adorno, lui qui a beaucoup écrit sur le rôle dévastateur, à ses yeux, de la musique dans la société postindustrielle.

Hall, Hebdige, Frith, John Fiske et Neil Nehring] » (242). La théorie de la récupération a progressivement remplacé la théorie d'un rock pur, détaché des impératifs du marché et du système capitaliste. L'approche essentialiste a été effacée par une approche déconstructionniste. Le temps ayant donc permis la distance critique nécessaire pour comprendre que derrière la culture rock, se cachaient une rhétorique, des discours.

Aussi, l'historiographie de ces différents discours (avec leurs points de force et de faiblesse) est à retracer. À commencer par l'amalgame entre les termes de « *youth* » et de « *negro* ». Les notions de « *blackness* » et d'identification avec les minorités culturelles en découlent. C'est Hebdige qui fait entendre les premiers échos de cette réappropriation culturelle, dans son livre *Subculture* : « *an equation of the 'Negro' and 'youth'* » (49). Cela concerne la culture américaine du hipster, du « *white negro* » définie par Norman Mailer, mais aussi celle de la culture beat, mod et punk en Angleterre, en bref, toutes les communautés blanches de l'après-guerre qui revendiquent une homologie avec les communautés noires. Et ces transpositions de la « *black ethnicity* » sont plus ou moins fortes et plus ou moins proclamées ouvertement : les hipsters la vivent sur un mode réel ; les beats sur un mode imaginaire et romantique ; les mods sur un plan émotionnel ; et les punks avec parcimonie, entre adhésion totale et refoulement. De plus, toujours dans son livre *Subculture*, au concept de « *youth* » Hebdige accole les termes de « *community* » et « *past* » :

It was through music, more than any other medium, that the communication with the past, with Jamaica, and hence Africa, considered vital for the maintenance of

black identity, was possible. The 'system' turned on sound; the sound was intimately bound up with the notion of 'culture'. (39)⁵⁶

De la sorte, les connections avec la « *black culture* » sont celles d'un passé lointain, l'Afrique et le temps des esclaves, mais aussi une façon de reconstruire ce passé au fil d'un présent difficile et détaché de toutes racines culturelles. Maintenir un sens des origines, voici ce que symbolise en particulier la « *blackness* » pour les deux premières vagues d'immigration des populations noires en Angleterre dans les années 1950 : un exil et une façon de renouer avec la culture du « *Rastafarianism* » et du reggae issus de la Jamaïque. Plus qu'une religion et qu'une musique, ces racines noires définissent, selon Hebdige, des modes de vie et influencent les « *subcultures* » blanches. Et de fait, la jeunesse blanche de l'époque adoptera des éléments de cette culture étrangère à travers le punk.

Mais voilà, d'autres théories ont révélé la face cachée de ce mythe. Grossberg, par exemple, a montré une certaine fragilité théorique derrière cette liaison entre « *youth* » et « *community* ». Dans l'article intitulé « Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life » (présent dans le recueil *Dancing in Spite of Myself*), il montre que la relation entre « culture rock » et « hégémonie » est purement artificielle, qu'elle tend à reconstruire la notion de « communauté » au sein d'une société qui en a, en vérité, exclu l'idée même : « *to reconstitute community in the face of industrial mass society* » (39). De même, dans « The Magic That Can Set You Free' : the Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community », ces équations « *Youth/Negro* » et « *Youth/Past* » se révèlent, par l'argumentaire de Frith, trompeuses. Pour Frith, en effet, le concept de la « communauté » était déjà, dans le cadre de l'idéologie folk, une construction

⁵⁶ Hebdige poursuivra cette étude dans un article intitulé « Reggae, Rastas and Rudies », que Hall publiera dans *Resistance Through Rituals*.

discursive au fondement douteux, à lire moins comme un critère musical qu'une convention culturelle. Derrière ces conventions, se cache, en effet, un problème réel, celui des classes. De quelle façon le mythe de la « *blackness* » a-t-il amené la « *working-class* » et la « *middle-class* » à échanger, ainsi, une musique et une culture : voilà la vraie question.

Enfin, derrière les équations entre « *Youth/Negro* » et « *Youth/Past* », se cache le mythe de la « *classlessness* », autrement dit, l'idée d'une classe nouvelle qui, paradoxalement, abolirait les barrières entre classes. Au contraire, pour Hall, la notion de « *youth* » renforce la notion de conflit et notamment entre la « *working-class* » et la « *middle-class* ». Et Keir Keightley, dans « *Reconsidering Rock* », va encore plus loin. Pour lui, si les mythes de « *social change* », de « *youth* », de « *marginality* », de « *otherness* » et de « *community* » doivent être réfutés comme symboles d'une musique radicalement oppositionnelle, c'est parce que le rock n'est pas une forme de contestation du système, mais une articulation de goûts au sein même du système. Autrement dit, si le rock modifie le système, c'est sans en sortir. « *To challenge the conventional account of rock as a radical and rebellious force actively opposing the dominant values of society* » (129). Ou encore : « *to challenge the rebellious and countercultural identity that rock ideology affirms for its fans and musicians* » (141). Cela revient pour Keightley à tenir le pari de pouvoir prendre au sérieux une musique qui, pourtant, reste « *mainstream* » (110). En somme, contre l'idée d'un rock rebelle, Keightley énonce l'idée d'un compromis. Même si le rock peut prendre l'apparence d'une contre-culture, sa fonction fait de lui néanmoins tout le contraire d'une « *subculture* ». Bien moins, le rock est à placer du côté du « *mainstream* » :

Rock may wear subcultural clothes, identify with marginalised minorities, promote countercultural political positions, and upset genteel notions of propriety, but from its inception it has been a large-scale, industrially organised,

mass-mediated, mainstream phenomenon operating at the very centre of society. (126)

Et l'ensemble de ces redressements théoriques qui forment le corps des débats historiques au sein des « *popular music studies* » s'étend à d'autres notions que celle de « *youth* ». Toujours est-il que ce qu'on y lit est, à chaque fois, la place centrale du mythe. Le mythe, par définition, à la fois, aliène et libère l'imaginaire. Il occupe une place centrale dans la culture rock. Créer du mythe, générer des images, véhiculer des croyances, par des métaphores, un imaginaire, une symbolique, est la fonction de la culture rock. Enfin, le mythe traverse tout type de discours et n'échappe à aucun récit. Les preuves en seront les analyses que nous donnerons des textes de Bangs qui, en bien des points, anticipe tous ces débats.

Mais les « *cultural studies* », la « *subcultural theory* » et les « *popular music studies* » ne sont pas le seul bagage théorique nécessaire à une étude des débuts de la critique rock. Un autre défi est à relever : expliquer en quoi la critique rock du milieu des années soixante est une période essentielle de la grande histoire du « *literary journalism* ». Dans ce champ d'étude d'origine anglo-saxonne, signalons en premier les travaux de Norman Sims et leurs dates de publication, car ils nous ont formée à la pensée du journalisme littéraire : *The Literary Journalists* (1984), *Literary Journalism in the 20th Century* (1990), *Literary Journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction* (1995), et *True Stories: A Century of Literary Journalism* (2007). Ces ouvrages retracent une généalogie : du 19^{ème} siècle à aujourd'hui, en s'arrêtant sur une période phare, les années 1960. Le *New Journalism* serait, en effet, le temps fort de cette histoire, la partie la plus visible, la plus aboutie, mais aussi, la plus expérimentale et la plus éphémère. Autrement dit, le Nouveau Journalisme américain,

pour Sims, n'était pas nouveau et a cédé place, très vite, à de nouvelles pratiques.

C'est ce qu'il explique dans *True Stories* :

The history of literary journalism shows a progression from the nineteenth century until today. I have highlighted the role played by the "sketch" in nineteenth-century literary journalism as well as several other themes, including the close connection between travel writing and literary journalism. Even before literary journalism had a name, writers were arrayed along boundaries between standard and literary journalistic work and between fiction and journalism. Not until the *New Yorker* arrived did a group of writers find themselves in one place at the same time and able to pursue a vision of literary journalism, even though they did not have a special name for it. The work of these writers as well as by several others early in the century paved the way for the New Journalists of the sixties, who had a name but didn't have something as new as it seemed. Since then, two more generations of literary journalists have continued exploring a form that has provided one of the most important ways for us to understand our times. (xx-xi)

Toujours dans *True Stories*, Sims détaille la méthode qu'il a employée pour étudier cette nouvelle génération de « *literary journalists* » :

I began a series of interviews with writers, asking them about how they worked and what motivated them. My approach was largely sociological and historical in nature [...] [but then] I identified some characteristics that the writers shared, which I labeled the identifying qualities of literary journalism. (xix)

Inutile de dire que cette méthode double, à la fois poétique et sociologique, nous inspira. Sa pertinence résidait, selon nous, en l'adéquation parfaite qu'elle créait entre le sujet et son traitement. « *The form [of literary journalism] is both literary and journalistic and it is more than the sum of its parts,* » écrit Sims dans *The Literary Journalists* (6). En somme, cette définition s'applique aux techniques utilisées par

Sims : c'est-à-dire la conjugaison de deux disciplines (une étude « littéraire » doublée d'une enquête « journalistique ») qui, une fois réunies, forment une troisième grille de lecture. C'est ce qu'on pourrait appeler une sociologie (ou une histoire sociale) de la littérature. Et les travaux récents de Marie-Ève Thérénty⁵⁷, en France, ont prolongé ce questionnement. La reprise qu'elle fait notamment dans sa thèse de doctorat (soutenue à l'Université de Paris VII en janvier 2000 et publiée en 2003 sous le titre *Mosaïques : Être écrivain entre presse et roman, 1829-1836*) de la notion de « champ littéraire », définie par le sociologue Pierre Bourdieu, est édifiante. C'est, comme dans les interviews menées par Sims, mais cette fois par une « lecture fine » (15) des textes, « voir se manifester, non pas dans la réalité mais dans le discours de justification de l'écrivain, les prémisses de l'établissement d'un champ autonome » (14). Ce discours de justification de l'écrivain peut être présent (dans les interviews) ou passé (dans les textes des auteurs), il montre, dans les deux cas, que « si les situations objectives [sont] parlantes, finalement la perception subjective de l'auteur lui-même [est] plus intéressante à exploiter » (600).

Ce qu'on y observera, de fait, est la permanence d'une posture d'écrivain qui aura traversé les siècles et les continents : celle d'un écrivain-débutant (écrivain-apprenti, aspirant-écrivain), ou d'un écrivain en devenir (postulant, prétendant au statut d'écrivain), ou encore, d'un jeune auteur (novice, inspiré, prometteur). Dans le journalisme littéraire, les qualificatifs sont nombreux pour désigner cette figure de

⁵⁷ Auteur de plusieurs ouvrages (*Presse et plumes : Journalisme et littérature au 19^{ème} siècle ; La Littérature au quotidien : Poétiques journalistiques au 19^{ème} siècle ; Microrécits médiatiques : Les Formes brèves du journal, entre médiations et fiction*), Thérénty s'impose, sur le plan international, comme l'une des théoriciennes majeures de la discipline. Autour d'elle, bien sûr, gravitent néanmoins d'autres noms, spécialistes, aussi, de littérature du 19^{ème} siècle et du rapport entre littérature et journalisme : Jean Touzot et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, par exemple, ont écrit sur la figure de l'écrivain journaliste ; Myriam Boucharenc sur celle de l'écrivain-reporter ; sans oublier les actes de colloques publiés en France, comme celui de Limoges, sous le titre de *Littérature et reportage*. Toutes ces références sont listées en bibliographie.

l'auteur à l'aube de sa carrière littéraire, comme nombreux sont ceux pour nommer son écriture : il est question d'une initiation (préparation, introduction, formation) à l'écriture, d'un berceau (terreau, creuset, vivier, pépinière) d'un nouveau genre littéraire, d'un banc d'essai (laboratoire, atelier, terrain d'expérimentation) pour un groupe d'auteurs, d'un marchepied (tremplin) pour leur carrière, d'un lieu où se forment des matrices (embryons, ébauches, canevas, esquisses, croquis, spécimens) de leurs œuvres, ou encore, d'une tribune (forum) de réflexion sur l'écriture. De même, en anglais, les expressions pour désigner le journalisme littéraire ne manquent pas non plus : il y est question, avec des nuances plus ou moins grandes, de *new journalism*, *new nonfiction*, *creative nonfiction*, *creative journalism*, *nonfiction novel*, *literary journalism*, *literary-journalistic genre*, *personal journalism*, *narrative journalism*, *narrative reportage*, *parajournalism*, etc.

Toujours est-il que, sous cette pluie de métaphores, se dissimule l'idée générale d'une perméabilité des frontières entre critique et littérature, l'hypothèse nous portant, ainsi, à étudier le portrait du jeune critique rock dans le rapport de connivence qu'il peut entretenir avec celui du jeune auteur publié, issu de la grande tradition du journalisme littéraire. Une figure de l'écrivain qui, enfin, se confronte, dans son écriture, à d'éternels et répétitifs questionnements : sur sa camaraderie littéraire (ses pratiques, ses lieux, ses fonctions), sur son mode de rémunération (les paiements en nature et leur valeur symbolique), sur sa relation aux éditeurs (quand l'écriture devient une écriture à la commande), sur le respect ou non du pacte de la chronique (l'actualité pouvant être bafouée par des dérives vers la fiction), etc.

Aussi, ce champ d'étude, d'origine anglo-saxonne, rebaptisé en France, ces dernières années, sous le nom de « journalisme littéraire », permettra de solidifier notre argumentation. Premièrement, de dégager des enjeux théoriques : les concepts

de journaliste et d'écrivain, et l'accumulation possible de ces deux vocations d'écriture. Deuxièmement, de ménager des points bibliographiques : en prolongeant les travaux de Sims et de Thérenty pour les appliquer à de nouveaux auteurs. Troisièmement, de montrer l'état, pour le moins balbutiant, des travaux sur la question : puisque jusqu'à ce jour, c'est moins la poétique des textes, que la sociologie de la musique, à travers les « *cultural studies* », la « *subcultural theory* » et les « *popular music studies* », qui intéresse les exégètes universitaires. Et quatrièmement, de participer à la grande histoire du journalisme littéraire : puisqu'enfin, l'avènement et la multiplication des périodiques sur le rock, dans les « *sixties* », procura un banc d'essai pour la création de nouveaux modes de textualité, comme cela avait déjà été le cas pour d'autres décennies (au début du 20^{ème} siècle) et d'autres siècles (le 18^{ème} et 19^{ème}). On ne compte plus aujourd'hui le nombre d'auteurs qui ont fait l'objet d'une telle étude : d'un côté, il y a eu les romanciers-journalistes français comme Stendhal, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Alfred de Musset, George Sand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Emile Zola, Colette, Malraux ; de l'autre, il y a eu les journalistes-écrivains américains issus du nouveau journalisme, dont Norman Mailer, Tom Wolfe, Gay Talese, Truman Capote et Joan Didion ; sans oublier les écrivains du *New Yorker* comme Joseph Mitchell ; et sans omettre non plus Albert Londres, Daniel Defoe, George Orwell, Ernest Hemingway, John Steinbeck, Jane Kramer, Mark Twain, Stephen Crane. De la même manière, les grands thèmes du lieu d'écriture (celui des petites feuilles, entendu comme un lieu privilégié, en ce sens qu'il est nouveau, encore peu défini, et donc très ouvert et créatif), et de la constitution d'un « moi » littéraire (c'est-à-dire, la prise de conscience, dans l'acte d'écrire, d'une aspiration naissante à l'écriture littéraire) reviendront dans les discours des critiques rock.

II.3. La reconstitution d'un âge d'or : une parole mythographique

En dernier lieu, pour parachever notre approche, il nous a fallu départager l'histoire du rock de l'historiographie de sa critique. Les interviews jouent un rôle important pour la seconde. En effet, s'il existe une histoire officielle et savante du rock, il existe, aussi, une histoire sous-terrainne et plus susceptible de changer : le dire des critiques rock, qui réinvente incessamment les dates, les événements clés, les acteurs, en somme, toute la mémoire du rock. Citons, pour exemple, le débat qui anime les pages des magazines autour du thème d'une mort et d'une renaissance perpétuelles du rock. Délimiter ces points de rupture est marquer des moments forts d'une histoire, écrire des grands récits, asseoir des mythes. Les critiques rock, le plus souvent, ne tombent pas d'accord. Aussi bien dans les textes qu'ils écrivent, qu'au sein des leurs témoignages en interview, leurs avis divergent. Selon Marcus, par exemple, si, de 1965 à 1975, l'histoire de la critique rock subit quelques remous et s'écrit en dents de scie, c'est selon une trajectoire bien particulière. À ses yeux, la critique rock naît quand le rock'n'roll renaît sous la forme du rock en 1965 ; puis elle s'essouffle, comme le rock, à la fin des années 1960 ; pour enfin battre de nouveau son plein au début des années 1970, quand le rock, lui, s'affaiblit de plus en plus. Un triomphe de la critique que Marcus décrit en ces termes :

The early seventies was a period when the music had lost a lot of its mythical power. It no longer seemed to be about anything more than itself. [...] And during that period, you could say: "Well, there is less to talk about, so how could rock criticism continue to be interesting and literary?" It did because Landau, for instance, as the music editor of *Rolling Stone* magazine, continued in the early seventies to find ways to inspire or elicit people to talk about everything possible while writing about records. That section of record reviews while he was there

was the best it ever was. It was absolutely full of new ideas, fresh approaches and different voices, whether they were scholarly, personal, playful or serious. I surely didn't see a fall off in *Rolling Stone* magazine in the early seventies. I thought, on the contrary, that the whole discourse of writing about records at that very precise time was at its richest. (PI)

À l'inverse, Christgau nie avoir vu (et nie, encore aujourd'hui, vouloir voir) un quelconque affaiblissement de la musique rock au début et à la fin des années 1960 :

There was no re-birth because rock and roll never went away. [...] the notion that rock and roll died and the Beatles brought it back does not make any sense to me. Sure, the Beatles were very important. I love the Beatles more than I love anybody but rock and roll was doing okay. It maybe had a bad year in 1960 but in June of 1962, when I came back to New York, Bob Stanley and I were listening to a bunch of new records on the radio - the Four Seasons, Smokey Robinson & The Miracles and Marcie Blane with her song "Bobby's Girl" - and they were great. That was all going on and that was all before the Beatles. [...] Similarly, [...] in 1968 [...] rock wasn't dead [...] I was not bored in the slightest. If you look at the top-ten back then, I liked nine out of the ten records. (PI)

Quant à un épuisement de la presse rock, alors que P. Williams cite la date de 1968 dans une interview disponible sur internet (*The Godfather of Rock Criticism*), Tosches parle de 1975 dans le recueil *The Nick Tosches Reader* :

By the time I left *Crawdaddy!* in late '68, that battle had been won. Now the *New York Times* was reviewing rock music, you know? Plenty of people were writing about it and taking it seriously, and it was growing into a big business, and there wasn't any sense anymore of trying to prove something or rallying a community

or something like that. And that was what had been fun for me. It was like, all right, we did that, it's over. (WI)⁵⁸

In 1975 [...] writing about rock'n'roll no longer offered the freedom it once had: as rock'n'roll became more a part of mainstream culture, so the rock'n'roll magazines became a respectable, predictable, stultifying adjunct of the record companies whose advertising supported them, and in many ways as mediocre and conservative as the press of the mainstream culture. The whole racket was turning into journalism. (80)

Autrement dit, selon qui parle, l'histoire du rock donnée par la critique change du tout au tout. Là est la principale différence avec l'histoire officielle attestée par les historiens et les musicologues : les points de vue des critiques rock sont des récits auxquels nous ne sommes pas obligés d'adhérer. Ce qui compte, en revanche, est d'identifier les positions de chaque auteur, et, plus largement, d'inclure ce type d'histoire au sein de la grande histoire qu'est celle de la mythologie américaine. Deux exemples nous invitent à suggérer un tel rapprochement. D'abord, ces discours des critiques rock résonnent avec ceux que les premiers conquérants d'Amérique divulguaient à travers leurs pamphlets et journaux. Car l'intention, de fait, était la même : elle naissait d'un désir urgent à mettre en discours. Et de cette nécessité ont surgi, pareillement, l'incitation à dire et le désir contagieux de ce dire. « *With a new audience, who wanted to read papers that covered their own scene and bridged the credibility gap in news reporting, many talented writers, and a new method of printing texts and designs, the underground proliferated rapidly* » (Johnson 15). Marcus a beaucoup écrit sur la première période de l'histoire américaine, et récemment encore, en 2006, dans son livre *The Shape of Things to Come: Prophecy*

⁵⁸ « WI » est l'abréviation que nous donnons dans la thèse pour désigner une « Web Interview ».

and the American Voice. Quand nous lui avons soumis l'idée d'un parallèle entre la presse rock des débuts et la presse des pionniers d'Amérique, voici ce qu'il nous répondit avec enthousiasme :

It's an interesting parallel you are drawing between the explosion of the press in the 1760-1780 period and the emergence of rock criticism in tandem with this tremendously creative period in rock'n'roll. The impulse in rock criticism was similar to Thomas Paine or John Adams putting out their little newspapers and their broad sheets or their pamphlets. It was the same tremendous urge to communicate [...] Really, everything in the music was different every day. And so much was happening and happening so fast that you could not help but keep writing about it. That's a lot of what was going on right at that time but there was also the fact that as Americans, we were naturally and inevitably drawn to mythicize. [...] We were making something little into something big, not too big necessarily but we saw the whole in something very tiny. In other words, we saw the continent in a single tree: namely, the music. (PI)

Faire d'une chose un mythe, l'interpréter comme tel, en faire un grand récit, mais aussi, la vivre, la communiquer par l'écriture pour la partager, est ce qui rapprochait la critique rock des premiers brûlots de l'Amérique. Mais plus encore, c'était, dans les deux cas, un bricolage de discours éphémères : dire, sur des supports d'écriture nouveaux et fugaces, ce qu'il y avait d'urgent à dire. D'où, aussi, un autre parallèle possible : celui entre l'histoire de la presse rock des débuts et celle des premières compagnies de disques américaines. Ce qui les relie est la figure inhérente de l'« amateur ». « *When it began, neither of its founders even knew what a record company was, let alone what a rhythm and blues record was supposed to sound like* » (Guralnick 98). Comme le rapporte ici Estelle Axton de Stax Records : « *It was a learning process for all of us* » (Guralnick 110). Et Jerry Wexler d'Atlantic

Records de confirmer : « *It was really what you call a biddable market. You knew everyone involved* » (Guralnick 61). Ces propos recueillis dans l'ouvrage *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom* de Guralnick mettent bien en parallèle deux histoires : l'histoire des musiciens de la musique soul et celle des petites maisons de disques, qui se créèrent à la même époque. À l'image de cette double histoire, sera celle de la musique rock et de sa critique. Reviendront l'absence de rêve de carrière, la figure de l'autodidacte, l'amitié entre les différents acteurs ; autant de thèmes propres, aussi, à l'idéologie des fanzines. Guralnick, en tous cas, sur ce lien possible entre presse rock et petites maisons de disques soul, répondit avec approbation :

That's got to be the driving force behind any kind of movement – the passion, the enthusiasm, the excitement that people feel at the outset, whatever they're doing, music or not. To one degree or another, obviously, that's what drove so many of the people in the early years. Jerry Wexler and Ahmet Ertegun and Herb Abramson at Atlantic Records were *fans*. So were Jim Stewart and Estelle Axton at Stax, or Quinton Claunch at Goldwax. (PI)

Aussi, prendre ce que Guralnick écrit dans *Sweet Soul Music* comme une grille de lecture possible de la presse rock - « *the record world [like rock criticism] was very different from the conventionally claustrophobic corporate structure it would one day become [because of] its small-town, provincial atmosphere* » (60) - est le pari implicite que nous proposons de relever dans les prochains chapitres.

CHAPITRE 2

Du fanzine au magazine : la genèse de la critique rock américaine

Quel contexte éditorial pouvait préparer l'Amérique à l'apparition des premières feuilles sur la musique rock ? Étaient-ce les discours louangeurs des « *fan magazines* » et « *teen magazines* », affadis par l'habitude de rendre lisse, accommodant et désirable, tout bien de consommation musical ? Toutes les conditions étaient en effet réunies dans cette voie de l'éloge, creux et facile, des 45 tours, pour voir naître un manque, une demande, chez certains lecteurs, ceux, du moins, pour qui un renouvellement total des formes s'imposait, aussi bien au sein de la presse que de la musique. « *Rock journalism was invented in 1966. It was an interesting time because before then, there were essentially only teen or fan magazines, all asking you what your favorite color was,* » témoigne Kaye (PI). En cela, d'ailleurs, le retard de la presse américaine sur la presse musicale anglaise est flagrant. Tous les auteurs que nous avons interrogés en conviennent. « *The British music press always had been much more fact-oriented historically than the American one. There wasn't any such paper as Melody Maker or New Musical Express in the United States, except Billboard. And still, Billboard was only publicity and press releases,* » confirme Marcus (PI). Et Guralnick de prolonger cette idée, en parlant des premiers fanzines anglais sur le blues : « *that was the way that so much of the most*

fundamental blues, and a little later soul, research was done: by people in England and Europe who were far removed from it » (PI).

La somme importante d'informations compilées, dans ces petites feuilles anglaises, s'illustre par le travail immense effectué par l'un des précurseurs de la critique rock : Nik Cohn. « *In England Cohn joined rock and roll revival societies. He was a member of this or that fan club that collected information,* » rapporte Marcus (PI). Et que Nik Cohn ait, en effet, fait partie de ces associations pour fans est important, mais ce n'est pas tout. L'Angleterre offrait aussi, au milieu des années soixante, à quiconque aimait le blues, des boutiques de disques bien fournies, nous dit Guralnick :

And when I got to England in 1963, I couldn't imagine anything more exciting than going to the record shops and meeting other people who loved the music as much as I did: Dobbell's in London, Dave Carey's Swing Shop in Streatham (right near where Val Wilmer grew up, a great photographer and writer whom I didn't meet till later), Bert Bradfield's Treasury of Jazz record shop outside Paris. And what was thrilling there wasn't just finding records. It was that these collector's shops were little havens for blues or jazz lovers. (PI)

Tout un héritage anglais, que le premier numéro du fanzine américain *Crawdaddy!*, paru en février 1966, ne manque pas de souligner et que P. Williams, lui-même, rappelle dans son livre, *The Crawdaddy! Book* :

The cover [...] featured a quote from a new British group, the Fortunes, talking to a London music paper after returning from their first U.S. tour: "There is no musical paper scene out there like there is in England. The trades are strictly for the business side of the business and the only things left are the fan magazines that do mostly the "what colour socks my idol wears" bit." (TCB 9)

Le magazine, d'où était tirée cette citation des Fortunes, était bien anglais. C'était le *Music Echo*. Le projet de P. Williams était donc simple : il s'agissait, en quelque sorte, d'importer aux États-Unis, ce qui se faisait, déjà, en Angleterre. Et pourtant, cela ne se réalisa pas si facilement. P. Williams admet avoir, lui-même, mis un peu de temps à se défaire totalement des habitudes de pensée qu'il avait acquises à la lecture des « *fan magazines* » et « *teen magazines* » américains :

I'm still embarrassed by the fact that most of the reviews I wrote to fill the pages of the earliest issues of *Crawdaddy!* were concerned with whether or not a particular 45 would be a "hit". Although my vision was of a magazine where young people could share with each other the powerful, life-changing experiences we were having listening to new music in the mid-1960s, I was heavily influenced by the trade magazines I was reading at the college radio station, *Billboard* and *Cash Box*. (TCB 10)

Le terme « *fanzine* » prend, alors, tout son sens. Il faut bien comprendre, en effet, qu'il s'oppose à celui de « *fan magazine* ». « *The word [fanzine] derives from the common term "fans" and from "zine" which is the last syllable of magazine* » (Wertham 33). Mot-valise, son sens n'est pas péjoratif, mais laudatif. Sa sémantique est différente du mot composé « *fan magazine* ». La variation syntaxique est subtile, mais importante : elle renvoie à une catégorie de petites feuilles, qui comblerait des attentes et remplirait un manque. « *Crawdaddy! fills a void* » (TCB 172), celui laissé par les « *fan magazines* ». Tel était, donc, l'enjeu, bien que d'autres raisons aient justifié, aussi, cette naissance unique d'une nouvelle presse alternative, à l'arrivée du rock au milieu des années soixante. D'abord, avant elle, quelques tentatives avaient ouvert la voie. On se souvient, par exemple, des premiers essais de Ralph L. Gleason sur la musique rock. Ceux-là constituaient déjà une révolution, car parler en soi de cette musique défiait toute évidence. Et pourtant, il leur manquait quelque chose.

Quelque chose qui tenait moins, peut-être, des différences de contenu entre les discours, que du fait même de discourir sur un sujet sans en avoir, de fait, au préalable, le droit légitime. En effet, pour la génération suivante, celle-là même qui nous intéresse et qui naît dans la seconde moitié des années 1940⁵⁹, écrire sur le rock avait un sens bien particulier. C'était non seulement parler de soi et des gens de son propre âge (qu'il s'agisse des autres critiques, des musiciens ou du public), mais aussi, parler d'une chose inédite et inconnue (la musique rock, sans connaissance, *a priori*, du sens qu'il faudrait lui donner) et enfin, écrire sur un support nouveau (la presse rock spécialisée⁶⁰). Autrement dit, si d'autres critiques avaient publié sur le sujet avant l'heure, aucun d'entre eux n'avait eu cette légitimité qu'au jeune âge on accorda plus volontiers. Être jeune, être un jeune auteur et écrire sur un sujet et support d'écriture nouveaux (car inexpérimentés), tel était le credo.

« P. Williams, "rock critic", was born on January 30, 1966, [date de parution du premier numéro de *Crawdaddy!*] at the age of seventeen » (préface). La précision de P. Williams dans son livre *Outlaw Blues*, quant à la jeunesse de son âge, n'est pas anodine. C'est, au contraire, avec insistance, qu'il se peint, à deux autres reprises dans son livre, comme un jeune éditeur⁶¹, ou, plus exactement, comme un adolescent : « a teenage publisher » (TCB 232). De même insiste-t-il pour dire que Landau n'a seulement que dix-neuf ans (« then nineteen » (TCB 47)) quand il écrit pour la première fois dans *Crawdaddy!*. De fait, la vérification par le calcul est probante : les auteurs ne deviennent trentenaires qu'au début, voire qu'au milieu ou à la fin des

⁵⁹ Pour donner des dates précises, Christgau est né le 18 avril 1942, Guralnick le 15 décembre 1943, Meltzer le 11 mai 1945, Marcus le 19 juin 1945, Kaye le 27 décembre 1946, Patti Smith le 30 décembre 1946, Landau en 1947, P. Williams le 19 mai 1948, Bangs le 13 décembre 1948, Tosches le 23 octobre 1949, Marsh le 1^{er} mars 1950 et Uhelszki le 27 janvier 1951.

⁶⁰ Nous reviendrons, néanmoins, sur le cas de Gleason, plus tard dans notre développement, pour approfondir la spécificité de sa collaboration dans la presse rock.

⁶¹ Le terme d'« éditeur » est à entendre dans sa signification américaine, et non française, d'un chef de rédaction de magazine, et non d'un directeur de maison d'édition.

années soixante-dix⁶². Cela laissant donc à la devise « *Don't trust anybody over thirty* » quelques belles années devant elle, comme l'explique Uhelszki :

Segregation between young and old was real. This was a revolution in thinking. [...] And the whole new communal thinking was to want different things. [...] We didn't want to be what our parents had become. We didn't trust anybody over thirty. [...] For the first time in the postwar world, we could have a culture of our own. (PI)

Pour cette raison, Ralph L. Gleason (né en 1917)⁶³ est l'exemple parfait du décalage générationnel entre les critiques rock et leurs prédécesseurs. D'une trentaine d'années leur aîné, il ne peut écrire, sur cette musique, sans parler d'une génération qui n'est pas la sienne et qui lui est donc étrangère. De même ne peut-il, contrairement à ses cadets, prétendre à une écriture débutante : sa renommée est affirmée, son lectorat assidu, d'avance conquis, et ses textes s'imprègnent, fatalement, du style et de la rhétorique qu'il a acquis dans son écriture au fil des années par son métier de critique, dans des domaines autres que le rock (jazz), ou même que la musique. Et une autre différence, encore, fait jour : avant la création du magazine *Rolling Stone* (1967), à laquelle il participa avec Jann Wenner, il n'écrit jamais dans la presse rock spécialisée⁶⁴, mais par exemple, dans le magazine jazz *Down Beat* créé en 1934. « *There oughta be a rock'n'roll magazine. Jazz had Downbeat and folk music had several magazines I was reading - Boston Broadside and Sing Out! and a new one called Folkin' Around,* » écrit P. Williams, et en effet, la nécessité d'une presse rock se faisait ressentir (*TCB* 7).

⁶² Plus précisément, Christgau a 30 ans en 1972, Guralnick en 1973, Meltzer et Marcus en 1975, Kaye et Patti Smith en 1976, Landau en 1977, P. Williams et Bangs en 1978, Tosches en 1979, Marsh en 1980 et Uhelszki en 1981.

⁶³ Ralph L. Gleason est né le 1^{er} mars 1917 et décède le 3 juin 1975.

⁶⁴ Des exceptions sont à noter néanmoins, puisque deux articles de Gleason Ralph apparaissent dans *Crawdaddy!* : "Report from San Francisco" *Crawdaddy!* 8 (March 1967): 44-45 et "The Great Escape" *Cheetah* (November 1967): 68-89.

Mais il y a une autre figure sur laquelle il faut s'arrêter encore : Richard Goldstein. Né en 1944⁶⁵, il semble pourtant devoir être exclu, lui aussi, du cercle des critiques rock qui nous intéresse. Auteur prolifique du *Village Voice*, dans sa colonne « Pop Eye » qui débute en 1965, mais aussi éditeur du magazine *Esquire* et fan de jazz, il ne voit, en la musique rock, qu'une vogue, une transition entre un genre musical populaire et un autre, auquel il doit, en tant que critique, s'intéresser, mais seulement de manière dilettante et non sérieuse. Ainsi, Christgau dit de Goldstein :

Richard Goldstein, the editor in *Esquire*, was a jazz fan and when the first rock-is-dead rumors began in 1968, he was really pleased to hear them. They certainly tickled him. And so he asked me to write about how rock was dead. I said I didn't think that it was actually true and I wrote a long piece about how rock wasn't dead which he rejected. *Esquire* fired me and I moved on immediately to *The Village Voice*. Richard Goldstein knew he was sick of the beat. I knew that because he was my friend, but as far as I am concerned, he was wrong, I was right. (PI)

Et de fait, Christgau n'est pas le seul à l'exclure du groupe. Marcus semble, aussi, l'en écarter :

I remember the first time I met Richard Goldstein. It was probably in 1969 and he was publishing and saying interesting things, like lots of people, Jann Wenner, Bob Christgau, Tom Nolan in Los Angeles, since long before I started (one year or two years, which is a lot when you are that young). And he asked me: "Are you still writing about rock?" And I answered: "Yeah" [...] And he asked me again: "Why?" So, I asked him reciprocally: "What do you mean "why"?" And he finally said: "Nobody in New York is doing that anymore, it's *passé*." I thought: "Really? What a stupid attitude to believe that you are not supposed to care about this anymore!" That never made any sense to me but that was

⁶⁵ Richard Goldstein est né le 19 juin 1944.

certainly the attitude of some people. Clearly, the idea that it was something that had a vogue, that cool people did it for a while but then, if you were really cool, you went and did something grown up and more serious. [...] I don't think that battle for recognition has ever been won or ever will be, which isn't necessarily a bad thing. (PI)

La prise au sérieux des discours sur la musique rock dans la critique (ce que Gendron appelle, dans *Between Montmartre and the Mudd Club*, « *the struggle for cultural capital* » (12)) est un thème sur lequel les auteurs reviennent, souvent, en interview. Uhelszki, par exemple, aujourd'hui encore critique rock, témoigne comme Marcus de la permanence du combat qu'il lui faut toujours mener pour que sa parole soit prise au sérieux : « *A lot of people thought or still think that I'd grow out of this but I didn't and never will. This is my life. I loved music and I'm still invigorated by it. I envision myself doing this job on stiletto heels with a tape recorder to my last day!* » (PI). Ce qui nous pousse à croire, paradoxalement, qu'en rien adultes (mais jeunes) et en rien connaisseurs (mais amateurs), c'est bien, pourtant, les plus jeunes critiques (et non les anciens) qui, à l'origine, se font les porte-paroles de la musique rock.

En tous cas, une chose, au moins, est sûre : leur volonté de ne pas se conformer à ce qui a déjà été fait, et ce en s'opposant à la fois aux « *fan magazines* » et aux magazines non spécialisés, confirme la prise de conscience, chez eux, de la nécessité d'un nouvel espace d'écriture, lui, plus libre et plus créatif. Et cette nécessité se concrétise rapidement : une dizaine, au moins, de débutants inspirés envoient, spontanément, leurs premiers textes à la presse rock. Certains même iront jusqu'à y acquérir un nom, parmi lesquels Tosches, Marcus, Christgau, Landau, Bangs, Marsh, Guralnick et Meltzer. Aujourd'hui célèbres pour leurs ouvrages volumineux sur la musique, ils jouissent déjà, à l'époque, d'une notoriété naissante. Comme de futurs écrivains, comme des écrivains en devenir, voilà en tous cas sous

quel jour P. Williams présente chacun de ses auteurs dans *The Crawdaddy! Book*, et ce, grâce à un résumé bibliographique de leur carrière. Guralnick, par exemple, y est introduit de la façon suivante : « *Guralnick went on to become a great music writer and the author of many fine books, including his two-volume biography of Elvis Presley* » (TCB 48), que sont *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley* et *Careless Love: The Unmaking of Elvis Presley*. Et Meltzer n'est pas présenté plus modestement, quand P. Williams énumère quelques-unes de ses œuvres : « *His books include The Aesthetics of Rock, Gulcher, L.A. Is the Capital of Kansas, [...] Holes: A Book Not Entirely About Golf, and a novel called The Night (Alone)* » (TCB 118).

Un panégyrique que P. Williams fait de tous les participants du fanzine, puisqu'il mentionne, aussi, l'œuvre d'autres auteurs, comme Gene Sculatti (« *He is the author of The Catalog of Cool and its sequel Too Cool, and co-author of another book, San Francisco Night: The Psychedelic Music Trip 1965-1968* » (TCB 66)), Tony Glover (« *he has been a music writer [...] author of Blues Harp, a best-selling book of harmonica instruction. [...] Glover's booklet notes for Bob Dylan's album Live 1966 earned him ASCAP's Deems Taylor Award for outstanding music writing* » (TCB 66)), Jim Payne (« *Jim Payne [...] is the author of Funk Drumming and Give the Drummers Some!- The Great Drummers of R&B, Funk & Soul (1996)* » (TCB 172)) et Don McNeill (« *His book Moving Through Here, collecting his Voice reportage, is still one of the finest portraits of life in the counterculture 1960s* » (TCB 216)). P. Williams mentionne, également, l'œuvre d'artistes visuels qui ont contribué aux premiers numéros de *Crawdaddy!*, comme Quentin Fiore, le premier graphiste des couvertures (« *who would be on the best-seller list six weeks later when The Medium Is The Massage, an illustrated paperback he co-authored with Marshall McLuhan, was published by Bantam Books* » (TCB 117)), ou Linda Eastman, la

première photographe du fanzine (« *her 1992 book Linda McCartney's Sixties* » (TCB 143)).

Ces données bibliographiques ne sont pas exhaustives, mais elles montrent à quel point P. Williams sut fédérer, au sein de son fanzine, des auteurs (ou artistes visuels) qui, par le futur, s'avèrent importants. L'émulation de leur groupe était la clef, sans doute, de la réussite de *Crawdaddy!*. Mais nous pouvons compléter cette liste par l'énumération d'autres ouvrages, et notamment ceux des auteurs qui ne débutèrent pas dans *Crawdaddy!*. D'autres, en effet, après la critique rock, eurent une carrière couronnée de succès et aussi prospère. Marcus, par exemple, pour ne citer que trois de ses livres sur la musique, écrivit, en 1989, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, puis, en 1991, *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession*, et en 1997, *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*. De même, Tosches publia deux importants volumes sur la musique, *Hellfire: The Jerry Lee Lewis Story*, en 1982, et en 2001, *Where Dead Voices Gather*, mais aussi des recueils de poésie, comme *Chaldea and I Dig Girls* en 1998, et des fictions, comme *Cut Numbers*, en 1988, et *In the Hand of Dante*, en 2002.⁶⁶

Mais plus encore, si, dès la première heure de la critique rock, tous les grands noms sont réunis, tous décrivent, dans leurs premiers textes (et ce, pour toujours), l'aventure heureuse que fut, pour eux, la rencontre avec ce (nouveau) mode d'écriture. Trois grands récits, surtout, deviennent de véritables lieux communs pour rapporter cette première expérience d'écriture et de publication : 1) l'absence totale de contrainte quant au choix du sujet et d'expression ; 2) la libre circulation des écrits ; 3) l'accès facile à la publication. Autant de sujets qui, traités comme des apartés

⁶⁶ À l'inverse, Christgau s'aventurera dans l'écriture de guides pour consommateurs avec notamment une série de trois ouvrages : *Rock Albums of the '70s: A Critical Guide*, puis, *Christgau's Record Guide: The '80s*, et enfin, *Christgau's Consumer Guide: Albums of the '90s*.

autobiographiques, empiètent sur la place consacrée à la musique dans les textes et font apparaître une mise en abyme de la figure du critique par lui-même (sorte d'auto-mise en scène), où celui-ci énumérerait, à la manière d'un auteur écrivant un roman initiatique ou de formation, toutes les conditions requises, à l'époque, pour devenir un jeune auteur publié. Ce qu'on y lira, en effet, est le cheminement évolutif des auteurs, autrement dit, leurs années d'apprentissage au sein de la critique rock, ce domaine particulier dans lequel ils firent leurs premiers pas littéraires. Récit d'une longue maturation au sein des petites feuilles, qui s'arrêtera quand les auteurs atteindront le statut d'écrivain et embrasseront, pour ainsi dire, le métier.

I. Des conditions idéales pour devenir un jeune auteur publié

I.1. Une liberté totale quant au choix du sujet et d'expression

Traiter donc de tous les aspects de la musique et dans tous les styles imaginables, tel est, incontestablement, le premier thème qui réapparaît de manière récurrente dans tous les textes des auteurs. Et sans doute est-ce un fait à établir, puisqu'il concorde parfaitement, comme un témoignage intact de la réalité, avec les déclarations récentes des auteurs sur leur participation d'alors à la critique rock. P. Williams, par exemple, dans son livre *Outlaw Blues*, parle d'un terrain vierge et immense d'écriture, où les règles étaient inconnues et restaient à inventer : « *for the two and one-half years following, my self-expression through writing took the guise of reviews of rock recordings. Fortunately, since no one had fooled around with this particular social function before, I was pretty much able to create my own forms* » (préface).

Mais c'est, encore, du côté d'une dette envers la presse musicale anglaise, et envers Nik Cohn notamment, que les autres critiques réorientent notre regard. « *Nik*

Cohn's book Rock from the Beginning was the one that did it for me, that told me that there was so much in music that you could think about it in many different ways, » révèle Marcus (PI). « *Nik Cohn was an important person in getting the sensibility that rock and roll was a music that could be written about as well as be played, »* reprend Kaye (PI). Et enfin, « *Nik Cohn had the first and biggest influence on me, »* ajoute Uhelszki (PI). En somme, Nik Cohn a non seulement ouvert la voie à la presse rock américaine, par la précocité de ses écrits, mais aussi libéré les esprits, par l'émancipation de son écriture, car chez lui, de fait, tout sujet, tout type d'écriture était concevable, et même, recevable.

Aussi, sans hésitation, parlerons-nous d'une liberté totale pour décrire l'espace de manœuvre auquel les auteurs avaient accès quant au choix du sujet et d'expression. De même, parlerons-nous d'une chance unique et inespérée, puisque cette latitude qui leur était laissée les autorisa à se désinhiber de leur propre peur d'écrire. La notion de liberté (« *freedom* »), en cela, est cruciale, puisque nous la retrouvons dans tous les discours des auteurs. Avec Kaye, d'abord, puisqu'il dit que c'est à la lecture des premiers textes de *Crawdaddy!* qu'il trouva l'inspiration d'une écriture libre et créatrice :

What inspired me most was reading the writers from *Crawdaddy!*. These writers, namely Landau, P. Williams, Sandy Pearlman, or Meltzer, were people attempting to write seriously about the music and in a prose as heightened as the music called for. You wanted to write about music and have the same effect that the music had on you. And it became very literate as a result, sometimes indulgent, sometimes not really even about the music at all but it wasn't quite journalism, it was more creative writing. [...] As an aspiring writer, [...] it gave me a great deal of freedom to write. I would sometimes hang myself by that

freedom but I would also be able to come up with ways of looking at the music that illuminated the music. (PI)

C'est, encore, ce que Marcus évoque lorsque, pour établir un parallèle avec Bangs, il rapporte ces quelques mots d'Allen Ginsberg sur le poème *Howl* : « *Howl is about freedom, about discovering your own voice and not being afraid of your own voice. [...] Howl might have inspired some people* » (PI). De la même façon, dans l'interview sur internet intitulée *Author Interviews: All These Inches Away From Where Marcus Began*, Marcus dit qu'il émane, des textes de Bangs, une absence d'autocensure qui fut inspiratrice et libératrice pour de nombreux autres critiques :

Lester was very, very good at not censoring himself. That's one of the hardest things for a writer: to figure out what you really want to say, then to say it—not to say what will sound good and will reflect well on you. Often that happens unconsciously, but Lester was able to remove his censor a lot of the time. Not all the time, but a lot of the time, and to do it more completely than most writers ever do. In that sense, he's a great inspiration to other writers. (WI)

Écrire en s'affranchissant de toute contrainte caractérise, en effet, la presse rock des débuts. Et les interviews des musiciens que les critiques rock faisaient à l'époque illustrent cela car, comme le raconte Uhelszki, aucun sujet, aucune question, n'étaient, dans les faits, exclus, ni interdits. « *We went into the world, rude and unschooled. I never thought of an interview as anything more than a conversation. [...] I would ask any question, no matter how difficult, because I would think: "Why shouldn't I?" [...] In my twenties, I was bratty and fearless* » (PI). Ce que Guralnick confirme lui-même : « *I really didn't know anything about the way anybody else interviewed people – I just tried to do the best I could. [...] I don't even know that I thought of it as an "interview" exactly, more as an experience that I needed to go through. I didn't have an agenda. I didn't have a methodology.* » Mais cette liberté trouvée dans

l'écriture, personne ne la dépeint mieux que Tosches. Lui seul, parce que moins idéaliste sans doute, avoue, sans réserve, n'avoir écrit dans la presse que pour se désinhiber de ses propres peurs :

By writing in little magazines, I wanted to throw out any sense of overriding romanticism or pretension, to tear off my clothes so to speak, because I really believe that the more you romanticize what you are doing, the worse you are as a writer. Many people pretend that those are not aspects of doing it, but it's all tied together. [...] Believe me, the freer you are as a human being, the freer you will be as a writer. Freedom is great. (PI)

Et ce qui étaye cette thèse est le rapport que Tosches dit avoir avec la musique rock, qu'il écoute, lorsqu'il écrit. Un rapport d'abandon, de lâcher-prise, qui, dans un mouvement cathartique, purgerait son écriture de toute retenue et précaution d'emploi :

I love listening to that stuff [rock music] when I am writing. And I'm not really listening: it's just that the rhythm tears everything down. Again, like at the beginning of my career, it still helps me to not care too much, to not worry about offending anybody, to not observe any decorum or precedents, to go through it and just write, as it should be. Certain music is good for certain moods. Hard rock'n'roll has always done this for me, especially when it's two o'clock in the morning and I'm exhausted and too tired to write. It's still in there: you can't hear it, you can't tell to which record I am listening, but you can feel it. (PI)

Selon Tosches, débrider l'acte d'écrire serait donc le pouvoir de la musique rock : « *the ability to communicate (no matter how imperfectly) how I feel about something or another person* » (PI). À l'évidence, tout débutant est menacé par cette angoisse, celle qui pourrait paralyser l'envie d'écrire et étouffer l'œuvre naissante, à son berceau. Or, ce lieu inédit d'écriture que fut la presse rock permit aux auteurs qu'ils

s'oublie, dans le souhait qu'ils avaient de transmettre leur amour de la musique ; et dans ce mouvement libérateur, qu'ils s'essayent à l'écriture, tout en forgeant, sans même s'en rendre compte, leur propre confiance et capacité à s'exprimer. C'est, en tous cas, ce que laisse entendre Kaye :

Myself, back then, I was still looking for my literary voice and in some ways, writing about music was a good choice. On the one hand, I could take my chances and on the other, I had something to write about. And since I wasn't essentially writing for the major magazines [...] I was not precious. Especially when I had the column at *Cavalier*, that was low level. In other words, I could write about anything in whatever form I wanted to and develop my voice. And like anything else, writing is something you have to do a lot, so you can get your rhythm. It's something you can't learn, you just have to keep trying to pull it out of you and illuminate it. And nowadays, I can say I have learnt the craft of writing: I find when I sit down and write, I really write and pretty fast but that's because I've spent those ten thousand hours before then writing all the time. (PI)

Autrement dit, on ne naît pas écrivain, on le devient, et ce, à force d'écrire. Et c'est, encore, ce rôle de la critique rock comme support d'exercice (de formation) à l'écriture qui est résumé dans la citation suivante de Guralnick :

By writing about older blues singer like Muddy Waters and Howlin' Wolf in my nonfiction – it freed me up in a sense. Writing about people I admired so much I think opened up my life and my ability to express myself about other things, too. It encouraged me to write about people in a manner that I hope wasn't too adulatory but that sought to portray them as possessing the same kind of vision, ambition, intelligence, kindness, cruelty, *humanity* that any great artist possesses. And that led me, I think, to a broader vision in my fiction. At least I hope it did! (PI)

L'écriture, dans la presse rock des débuts, aussi simple et naïve fût-elle, était donc une expérience fondatrice. C'était, pour les auteurs, apprendre l'essentiel, autrement dit, apprendre à écrire de bon gré, à cœur ouvert, spontanément, sans *a priori*, sans jugement, pour pouvoir, par le futur, évoluer ensuite vers une recherche littéraire plus approfondie. Aussi notre devoir est-il de lui rendre son dû : de dire que cette écriture facilita la levée des inhibitions et qu'il n'y aurait peut-être pas eu sans elle d'élément déclencheur, chez certains auteurs, à devenir, plus tard, écrivains.

I.2. La libre circulation des écrits

Mais bien entendu, d'autres éléments participèrent aux circonstances si particulières de la critique rock. D'abord, il ne faudrait pas oublier de mentionner le cas, si singulier, de la libre diffusion des écrits au sein des magazines, car c'est un thème sur lequel les auteurs, dans leurs textes du début, reviennent incessamment et qu'ils attestent, également, en interview. « *Like anyone else, I just started writing for anybody who would have me, essentially,* » rapporte Kaye (PI). Et, en effet, rien n'empêchait les auteurs, à l'époque, de publier dans des feuilles compétitrices, et d'aller et venir ainsi, librement, d'un magazine à un autre. Au contraire, c'était sans équivoque ce à quoi tout le monde aspirait. Et cela, pour deux raisons simples.

D'abord, parce que dans les faits, presque jamais aucun contrat n'était signé. À long, ou à court terme, les auteurs et les éditeurs des magazines ne voulaient se lier d'aucune façon, ou plutôt, le souci d'établir un lien d'exclusivité, aussi minime soit-il, entre eux, leur était-il indifférent. P. Williams, à *Crawdaddy!*, par exemple, comme il le confirme dans son livre, n'a pas les moyens financiers de faire signer à ses auteurs un quelconque engagement. Et résulte de cette absence de contrat un renouvellement quasi permanent des participants au fanzine. Au 13^{ème} numéro de *Crawdaddy!* : « *Tim*

Jurgens left the magazine » (TCB 262). Après le 15^{ème} numéro : « *Sandy Pearlman resigned his position as articles editor* » (TCB 262). Autrement dit, si aucun contrat n'oblige les auteurs à rester, aucun ne les empêche de partir. Et cela est vrai pour tous les magazines de l'époque. « *I was never on staff, I never did stories on assignment,* » répète Guralnick (PI).

Et deuxièmement, cette tolérance quant à la mobilité des auteurs était encouragée, et même favorisée, par l'affluence continue, à l'époque, des opportunités de publication. Comme indice, il y a, encore et toujours, les témoignages des auteurs, comme ici, celui de Marcus : « *It wasn't really hard to write about it; there were many opportunities. The underground press emerged around 1964-65 and built up an enormous amount of steam in the later years of the 1960s* » (PI). La multiplication des supports d'édition était telle qu'il arrivait même parfois que les textes d'un auteur soient réédités dans plusieurs magazines. L'excellent article de P. Williams sur le septième album-studio de Bob Dylan en est un exemple : « *My Blonde on Blonde review ("Understanding Dylan") [...] was soon reprinted in Hit Parader magazine, and then used as the introduction to a songbook published by Dylan's publisher* » (TCB 29). De telles rééditions rendaient les auteurs prolifiques. C'était, là, le droit tacite qu'ils alléguaient, celui de la circulation libre et répétitive de leurs écrits car, ainsi, l'espace pour communiquer sur la musique paraissait infini. Mais, là encore, Tosches, par une formule plus directe et concise, semble le mieux résumer cette situation unique que fut celle des petites feuilles rock :

I've been lucky and fortunate though. The opportunities that were there, when I was in my twenties, are not there anymore for people who want to express themselves through writing. In a way, any writer today is starting off with more adversity than any writer in the past. (PI)

I.3. L'accès facile à la publication

Et pourtant, cette liberté, symbolisée par la double indépendance des auteurs vis-à-vis 1) des formes, 2) des supports d'écriture, n'aurait pu se produire sans que vienne s'y accoler une troisième et dernière circonstance favorable : 3) l'accès facile à la publication. La presse, à l'époque, ne prodigue en effet aucune sorte d'intérêt pour le nom de ses auteurs. Qu'ils soient peu connus, ou d'illustres inconnus, pour elle, ne fait aucune différence. Tous les collaborateurs au sein des magazines ne le sont pas davantage, car aucune différence de notoriété, ni même d'âge, ne sépare, par exemple, les auteurs des éditeurs. Ils sont tous, au commencement, des anonymes. Et c'est pourquoi, d'ailleurs, il serait inapproprié de parler d'un comité de lecture quant aux règles d'accès à la publication. À dire vrai, pas plus de règles que de comité de lecture ne régissent cet accès : une simple annonce paraît dans les pages des magazines et n'importe qui peut y répondre. Tout le monde y a accès. Il suffit, simplement, que les auteurs envoient leurs papiers à l'adresse indiquée et le plus surprenant pour eux, sans doute, est de constater que, presque à coup sûr, leurs écrits sont, de fait, publiés.

En somme pourrait-on dire que la question de savoir s'il est possible (ou non) de se faire publier ne se pose même pas. Tous les auteurs sont quasiment sûrs de l'être, car presque aucune parution ne leur est refusée. Aussi deviennent-ils, pour ainsi dire, leurs propres éditeurs à décider, ainsi, quasiment tous seuls, par le simple envoi de leurs écrits, si ces derniers méritent (ou non) une publication. Mais plus exactement, ce qui motive les auteurs à envoyer leurs premiers textes aux magazines, est l'indignation qui naît, chez eux, à la lecture de leurs textes respectifs. Développer une écriture qui soit meilleure que celle de Landau, Meltzer et P. Williams, est, par exemple, ce qui pousse Marcus à envoyer ses premiers textes à la presse rock :

One reason you start writing, if you start writing in an amateurish way, which is what we were all doing at that time, is you discover that you could probably do a better job than others or at least that it would be thrilling to try. [...] Which is exactly why I started writing about music: by coming along later I had people to define myself against, whether it was Landau, Richard or Paul. (PI)

Et la même posture se vérifie chez d'autres auteurs. Landau, par exemple, ne publie pas autrement son premier papier dans *Crawdaddy!* : « *I told him [P. Williams] his magazine was awful, that no one writing for it knew anything about music, and that I knew just the man he needed: me. Sure thing, he said, and I went home to write what turned out to be half of issue five,* » explique-t-il (*TCB* 47). Et pour preuve, encore, de cet accès facile à la publication, il y a ces récits que les auteurs nous rapportent quand ils ironisent sur le fait que les magazines, à l'époque, devaient remplir leurs pages et que pour ce faire, ils n'avaient d'autre choix que d'accepter ce qui leur était envoyé. P. Williams participe d'ailleurs lui-même à la plaisanterie, dans son livre *Outlaw Blues* :

P. Williams, "rock critic", was born on January 30, 1966, at the age of seventeen. His birth was self-induced; another part of him had willfully succumbed to the urge to publish and edit, and had started *Crawdaddy!*, "The Magazine of Rock'n'Roll." He naturally expected the writer side of his personality to aid him in this endeavor by filling the pages of the magazine until other writers could be found. (foreword)

C'est tout seul, en effet, que P. Williams écrit le premier numéro de *Crawdaddy!*. Mais remplir les pages des magazines (« *to fill the pages* ») est aussi une expression que l'on retrouve dans le discours de Marcus :

Those places usually didn't pay anybody but they had to fill their pages. So, if anybody showed up and said: "I want to write about this", they would usually say: "Okay." Many people started writing in these amateurish publications, and

not specifically in magazines. And like this, history was being made as these young writers were walking down the streets. (PI)

Si l'on en croit également Uhelszki, aucune discrimination ni sexisme n'empêchait quiconque d'accéder aux pages des magazines. Les candidatures étaient trop peu nombreuses pour ne pas être acceptées. Elle-même en est la preuve vivante : « *In the early days, there were in fact so few rock critics, men and women included, that the editors would take anyone who could write. The magazines wouldn't say: "We don't want you because you are a woman" »* (PI). Mais il y a encore ces autres récits, où les auteurs confessent, plus modestement, l'étonnement qui fut le leur à découvrir, simplement en ouvrant les pages d'un magazine, qu'un article, signé de leur nom, avait été publié. Il n'y a pour l'illustrer qu'à reprendre les propos de Marcus dans l'interview sur internet intitulée *Bob Dylan's Invisible Republic: Interview with Marcus* :

I decided to write a review [...] and sent it to *Rolling Stone*: when I bought the magazine the following week, I found my review in it. I thought: but then it's really easy to be a music reporter! I set to write others and one day Jann Wenner called me at home saying: "I heard you are complaining about the *Rolling Stone's* reviews on records, why don't you become the responsible of our reviews?" Okay, I answered and that's how my professional career started. (WI)

À en juger par le dire de Marcus, c'est un soulagement immense et une joie sans nom que d'apprendre qu'il est aussi facile de devenir auteur. Cela dissipe, en effet, l'appréhension que les auteurs ont, à l'origine, de voir leurs propositions d'articles rejetées. Une appréhension qui, au syndrome de la page blanche (« *writer's block* », parfois appelé leucosélophobie) fait écho, et dont la suppression participe aussi largement de l'engouement général pour l'espace d'écriture nouveau qu'est la critique

rock. Tosches n'hésite pas à faire ce constat, quand il nous raconte sa première expérience de publication :

Writing in little magazines [...] was also a way for me to get over my fear of rejection, which holds every young writer. [...] I was nineteen years old, and [...] the first time I submitted something to a magazine up in Boston [...] the magazine actually said: "Okay." All of a sudden, my fear of rejection went away.
(PI)

Le danger, néanmoins, pour ce type de publication rapide et facilement négociable, aurait été, évidemment, d'associer à cette rapidité des transactions, une qualité médiocre des contenus. Et c'est bien ce qui se produit quelques fois chez certains auteurs, de fait sans talent. Mais majoritairement, ces magazines furent l'occasion d'une rencontre heureuse entre des éditeurs et des auteurs ; les premiers offrant aux seconds une tribune pour s'exprimer, en lançant leurs écrits, avec une confiance absolue. Car le propre de ces magazines est bien cela : de recevoir, à bras ouverts, des auteurs et de leur octroyer une liberté totale. Le paradoxe de cette politique éditoriale voulant que ce qui pouvait, *a priori*, passer pour un désavantage apparent (l'absence totale de consigne d'écriture ou de directive d'édition) procure, en fin de compte, un avantage indéniable (le lâcher-prise dans l'écriture des auteurs et le développement progressif de leurs plumes). Comme du temps de Balzac, Gautier et Nerval, de ces écrivains-journalistes français, « à qui perd gagne » (Thérenty 100)⁶⁷ semble être la règle du jeu, dans le petit milieu d'édition de la critique rock. Et, de fait, demande Thérenty dans *Mosaïques*, « converti[r] [ainsi le laisser-aller éditorial] en [un] gain esthétique » (100), qu'y avait-t-il, réellement, à y perdre ? Dans la presse rock, en tous

⁶⁷ En vérité, ces mots de Thérenty, on peut les lire originellement chez Bourdieu dans *Les Règles de l'art* : ce « jeu de qui perd gagne [désigne] une inversion des principes fondamentaux du champ du pouvoir et du champ économique. [II] exclut la recherche du profit et [il] ne garantit aucune espèce de correspondance entre les investissements et les revenus monétaires » (356).

cas, tous en tirent avantage : pour les auteurs, c'est s'essayer à l'écriture, ce qui profite au plus grand nombre d'entre eux ; et pour les éditeurs, c'est dénicher des talents, ce qui, là aussi, est une chance à ne pas manquer. Pour tous, en définitive, les pertes sont minimales, en regard des enjeux. Aussi s'essayent-ils, allègrement, à cet exercice inédit dans le paysage éditorial américain du milieu des années soixante qu'est l'écriture dans la presse rock.

II. Des conditions rêvées pour devenir un jeune auteur publié

Et pourtant, d'autres considérations, cette fois-ci plus terre à terre, entrent en jeu. La question, notamment, de savoir s'il est possible (ou non) de vivre de ce type de publication. Les auteurs ont-ils, en effet, quelques avantages pécuniaires à écrire dans la presse rock ? Cela a-t-il un impact économique sur leurs conditions de vie ? Et est-ce, à leurs yeux, exercer une profession, ou avoir, à proprement parler, une situation ? La réponse des auteurs à ces questions a toujours été unanime : la critique rock à ses débuts n'est ni travail, ni un *job*, mais plutôt un passe-temps, ou un *hobby*. P. Williams, en citant les discours de Landau et de Guralnick, ne manque pas de l'indiquer :

Landau said of his 1966 *Crawdaddy!* writings: "In those days, I didn't see myself as a critic". (TCB 47)

Guralnick who made his debut as a music writer with his essay in the seventh issue about new albums by Skyp James and Mississippi John Hurt, later said about his early writings: "I did it strictly as a hobby". (TCB 93)

Guralnick, encore récemment, quand nous l'avons interviewé, réitérait cette idée d'une différence entre « *vocation* » et « *hobby* » :

Once I started writing about music, I wanted to celebrate it, I wanted to tell people all about it and, sure, one of the formats for a while was the review. But writing about Howlin' Wolf, James Brown, Muddy Waters, Bo Diddley, Sam Cooke, Hank Williams, Elvis Presley or Jerry Lee Lewis was really just to share my passion for their music with the reader. It was never something I imagined as an occupation, it wasn't something you could ever dream of making a living from – it was a *passion*, it was an avocation. I didn't see myself as a critic back then. (PI)

De même, Kaye et Marcus ne sont, à ce sujet, pas moins catégoriques : « *Myself, back then, I was still looking for my literary voice,* » nous dira le premier (PI) ; « *I certainly didn't think of myself as a writer back then,* » le second (PI). En d'autres termes, écrire sur la musique rock n'est pas, à l'origine, un métier, et encore moins un métier monnayable. C'est une activité dont les auteurs n'espèrent tirer aucun subside. Un geste bénévole, ni cupide ni égoïste, et donc un acte *gratuit*, au sens premier du terme, et non au sens d'un acte futile ou arbitraire. Loin d'être injustifié, ce vœu de gratuité est, de fait, au fondement d'une utopie. Il s'agit de débarrasser l'écriture de toute recherche de profit, de toute connotation économique. Bien plus, sa non-rentabilité passe pour un gage de fidélité, une promesse d'authenticité : c'est écrire par amour pour la musique et faire don de son écriture ; ce que Bourdieu dans *Les Règles de l'art* appelle « l'économie anti-« économique » de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégalation de l'« économie » (du « commercial ») et du profit « économique » (à court terme) [...] est orientée vers l'accumulation de capital symbolique » (235). « *When I was young and started writing [...] I had a romanticized [...] view of writing and publishing,* » confie Tosches sur internet dans l'interview *Author of The Hand of Dante* (WI). « *It was not only free-market capitalism, I mean, it was really freedom,* » poursuit-il (WI).

Est-ce à dire, néanmoins, que cette vision romantique de l'écriture, vue comme une passion et non comme une vocation professionnelle, coïncidait avec la condition réelle des auteurs-débutants ?

La mesure exacte de cet écart est difficile, avouons-le, tant elle fluctue, sensiblement, d'une époque à une autre. Toutefois, à s'en tenir seulement à la lecture des textes écrits à *Crawdaddy!* de 1966 à 1968, on découvre que cette mythologie s'installe, bel et bien, dans la presse rock des premiers jours. Une mythologie qui, au moins aussi égale au fantasme qu'au réel, nous raconte une des versions de l'histoire. Et une mythologie, surtout, qui, du détachement moral des auteurs vis-à-vis du peu de gain financier qu'ils peuvent soutirer de leurs propres textes, tire une série de trois modèles de comportement et d'écriture nouveaux (à ajouter à la liste des trois précédents) : 1) l'énumération des modiques sommes d'argent, gagnées à la publication de chaque feuillet dans les magazines ; 2) la description des activités rémunératrices qui, parallèlement à l'écriture dans la presse, permettent aux auteurs de gagner leur vie ; 3) l'éloge d'un idéalisme absolu, un état d'esprit qui, à l'appât du gain, préférerait celui du plaisir simple de communiquer la musique.

II.1. La faible rétribution de l'écriture

Commençons par une analyse, quantitative et chiffrée, de la rémunération offerte, alors, à chaque auteur. Au sein des petites feuilles que sont les fanzines, les témoignages convergent. En moyenne, la rétribution est, d'abord, quasi nulle, proche de zéro, puis elle évolue au fil des années (quand les fanzines accèdent au statut de magazines), pour s'élever à moins de trente dollars par article. C'est, en tous cas, le chiffre que donne Bangs, dans un article datant d'octobre 1974 : « *The highest-paying magazine in the rock press still only pays thirty bucks a review, and most of the other*

magazines fall way below that » (LIB 248)⁶⁸. Trente dollars, ce qui représente le salaire hebdomadaire, à partir duquel Marcus commence sa carrière, en 1969, à *Rolling Stone*, si l'on en croit son témoignage dans l'interview sur internet *Bob Dylan's Invisible Republic: Interview with Marcus* : « *my professional career started at 30 dollars a week* » (WI). Et en 1966, les salaires sont encore plus maigres. P. Williams, par exemple, ne paye pas ses auteurs. « *Crawdaddy! didn't have any money to pay its writers [...] So writers wrote for us mostly as a way of communicating their enthusiasm for, and opinions about and insights into, the music they loved* » (TCB 93). De cette écriture gratuite, en effet, naît toute l'idéologie fanzine. Une idéologie encouragée par les éditeurs et soutenue par les auteurs. « *I always encouraged contributors to write about what moved them passionately, and to write as though they were writing a letter to a friend,* » rapporte P. Williams (TCB 261). « *I would have done it if I'd never made a penny,* » répond Guralnick (PI). « *To write for nothing* » (WI), écrire sans être payé, comme le dit Marcus dans l'interview sur internet *A Writer Writes to Be Read: Interview with Marcus*, n'est donc pas choquant. Cela semble, même, convenir à tous les auteurs. « *It didn't pay that much,* » nous dit, naturellement, Christgau (PI). « *You could make a few dollars, and when I say few, I mean very few, anywhere from ten to a hundred dollars,* » nous dit, encore, Tosches (PI).

Mais pour donner une échelle de valeur, nous pouvons rapprocher ces chiffres du prix de quelques produits de la vie courante. C'est d'ailleurs souvent ce à quoi s'emploie Patti Smith, dans son autobiographie *Just Kids* parue en 2010. Auteur, elle-même, d'un petit nombre d'articles, publiés dans *Crawdaddy!*, *Circus*, *Rolling Stone*,

⁶⁸ « LIB » est l'abréviation que nous avons choisie pour *Let It Blurt*, la biographie de Bangs par DeRogatis.

Patti Smith ne fera, pourtant, qu'un passage furtif dans la presse rock, comme l'explique très bien son guitariste Kaye :

Patti came out of writing too, not especially rock writing but writing *per se*. She knew Sandy Pearlman, Meltzer and did a couple of articles but more in the context of poetry than of rock criticism. She has never wanted to become a rock critic and to belong to this noble "profession". (PI)⁶⁹

En revanche, l'obsession de l'argent, que Patti Smith a dans *Just Kids* et qui la pousse à chiffrer chacune des dépenses qu'elle effectue, est un indice précieux du coût de la vie à l'époque. Nous apprenons, par exemple, qu'un ticket de métro à New York coûte « *twenty cents apiece* » (63), un paquet de cigarettes « *thirty-five cents* » (63), que la plus petite chambre du Chelsea Hotel est à « *fifty-five dollars* » la semaine (94), qu'avec « *two quarters* » il est possible d'avoir un petit-déjeuner complet (29), et qu'enfin son salaire à la librairie *Scribner* s'élève à « *seventy dollars* » net la semaine (99). Autant dire qu'en comparaison, les critiques sont très mal payés et que le prix des articles reste lié à la nature de l'institution, c'est-à-dire qu'il est minime et dérisoire à l'image de l'indigence des bénéfices réalisés. P. Williams, par exemple, investit personnellement dans la création de *Crawdaddy!* (« *Williams started with some family loans* » (TCB 244)), mais il investit à perte. C'est tout juste si l'apport personnel qu'il fournit, dans le budget initial de son entreprise, parvient à couvrir les frais de production. « *It was hard enough paying for printing and postage and office rent and phone calls,* » explique-t-il (TCB 93). L'impression sur papier des numéros, leur envoi par la poste aux maisons de disques et aux kiosques à journaux, la location des bureaux et les factures téléphoniques sont, en effet, les dépenses prioritaires du fanzine. Si P. Williams emploie donc, progressivement, la plume et les services

⁶⁹ On peut entendre une pointe d'ironie dans l'emploi du mot « profession » par Kaye. Ce pourquoi, dans notre transcription, nous avons mis des guillemets.

d'auteurs en « *freelance* », c'est sans pouvoir les payer. Et pourtant, dès le 2^{ème} numéro⁷⁰, qui sort le 14 février 1966, les participants affluent. *Crawdaddy!* accueille notamment dans ses rangs, Landau et Guralnick à son 5^{ème} numéro, puis Sandy Pearlman et Meltzer à ses 7^{ème} et 8^{ème} numéros. Volontaires, prêts à écrire et prêter main forte à la confection du magazine, ils travaillent, tous, bénévolement. Mais comment font-ils alors pour vivre ? Là encore, les textes des auteurs et leurs témoignages directs nous en disent davantage.

II.2. Les activités rémunératrices parallèles à l'écriture

En effet, on apprend que, si les auteurs subviennent à leurs besoins matériels, c'est parce qu'ils ont tous, au moins, une source de revenus parallèle (« *a paying job* » (TCB 67)), à laquelle l'écriture de presse s'ajoute au titre de simple complément. Tosches, par exemple, est à l'occasion, comme son père, serveur dans un bar, ou comme ses oncles, ouvrier du bâtiment : « *I had to either do construction work like my uncles, or be a bartender like my father, which I actually did several times throughout my life* » (PI). Bangs est vendeur dans un magasin de chaussures, le *Streicher's Shoes Store*, où il gagne 2,50 dollars de l'heure, ainsi que nous le raconte son biographe DeRogatis dans *Let It Blurt* (47). Kaye et Landau travaillent dans des boutiques de disques, le premier au *Village Oldies* sur Bleecker Street à New York⁷¹, et le second au *Briggs & Briggs* sur le Harvard Square à Cambridge dans le Massachusetts⁷². Guralnick, lui, travaille dans une librairie à Boston : « *when I came*

⁷⁰ P. Williams : « it included the first contribution by someone other than the editor » (TCB 17).

⁷¹ Nous pouvons, en effet, croiser deux sources pour confirmer cela : *The Crawdaddy! Book* (47) et l'interview en ligne *The Godfather of Rock Criticism: P. Williams*.

⁷² Ici, en revanche, nous pouvons citer Kaye : « For example, at the same time I was a fan, I was working in a record store » (PI). Ou encore Smith : « Lenny worked downtown as a clerk at Village Oldies on Bleecker Street » (JK 179). Et enfin, Tosches, dans l'anthologie *The Nick Tosches Reader* : « My buddy Kaye was working at a record store » (3).

home in the fall of '63, I started working at a bookstore in downtown Boston » (PI). Patti Smith s'attarde elle-même à énumérer, dans *Just Kids*, toute la liste des emplois temporaires qu'elle a successivement occupés à New York : d'abord, chez Joe, « *a little Italian restaurant called Joe's on Times Square* » (35), puis, dans les librairies Brentano (36), Argosy (53) et Scribner (55). Telle est, encore, l'histoire de la critique rock que raconte Christgau, dans un article intitulé « History of Rock Criticism » publié dans le NAJP⁷³ : « *None of us was getting paid much, and few had actual jobs or believed we needed them* » (141). Lui-même, quand il s'installe à New York en 1962, ne procède pas autrement : « *doing a job (so I could go home and write supposedly the rest of the time)* » (PI). Rentrer tard le soir, après le travail, pour écrire, quand il fait nuit, est une habitude que prennent, d'ailleurs, tous les auteurs. « *I used to work during the day and write only after I came home from work,* » nous dit Tosches (PI). « *I could still create at night,* » précise, aussi, Patti Smith (*JK* 56)⁷⁴. Enfin, Uhelszki nous dit :

I used to be a Coca-Cola girl at a ballroom when I was 15-years-old, dispensing soft drinks to all the revelers. [...] It was called the Grande Ballroom, and it was where all the big bands came to play: Led Zeppelin, Eric Clapton and Cream, the Velvet Underground, Rod Stewart and The Faces. The Who even previewed *Tommy* there. I was obsessed with rock music and I'd always been a writer since I was a child, so my career path grew out of that. I would go home after my shift was over at 1:00 a.m. and write about these bands—not on assignment, I was writing reviews for myself. (PI)

⁷³ NAJP ou « National Arts Journalism Program ».

⁷⁴ L'abréviation « *JK* » est celle choisie pour l'autobiographie *Just Kids* de Patti Smith.

II.3. L'éloge d'un idéalisme absolu

Tous les auteurs ont donc des « *jobs* », ou petits boulots, qui touchent, de près ou de loin, à la musique, mais qui, surtout, les délestent d'un poids qu'ils jugent inutile : de la nécessité de vivre de leur plume. Gagner leur indépendance financière grâce à leurs écrits n'est en effet pas leur préoccupation, ni d'avoir un emploi régulier, car cela exigerait trop d'eux. Uniquement un gagne-pain ponctuel, à temps partiel, leur est supportable car ainsi, parallèlement, ils peuvent se consacrer à leur passe-temps (l'écriture dans la presse) et s'y adonner sans compromission. Cela va même plus loin : partager ainsi leur temps entre un travail alimentaire, nécessaire pour vivre mais peu contraignant et peu envahissant, et une écriture non rémunérée mais intellectuellement nourrissante, favorise, chez eux, l'identification à un mode de vie bohème et présuppose l'idée d'une opposition (héritée du 19^{ème} siècle et expliquée par Bourdieu dans *Les Règles de l'art*) entre la sphère littéraire et le champ économique. Cette opposition est de taille : il s'agit, dans la presse rock des débuts, de détacher l'écriture des préoccupations matérielles. En bref, faire, de l'écriture, une nécessité spirituelle et collective, et non pécuniaire et alimentaire. En somme, s'y consacrer à loisir. C'est ce que Patti Smith appelle « *the brotherhood of La Bohème* » (JK 29) et qu'elle découvre, de son côté, durant ses années d'union libre avec le photographe en herbe Robert Mapplethorpe, quand lui et elle, côte à côte, se lancent dans leurs premières expériences artistiques. « *We hadn't much money but we were happy* » (JK 45), car précise-t-elle quelques pages plus loin, « *committing to great art is its own reward* »⁷⁵ (JK 57).

⁷⁵ L'arrivée de Patti Smith à New York en 1967 résonne fortement avec celle que raconte Bob Dylan dans son autobiographie, *Chronicles*. C'est la même figure de l'artiste pauvre qui s'y déploie, celle de l'artiste débutant, affamé, errant à la recherche d'âmes sœurs voulant bien l'accueillir. « I was beat and hungry, roaming with a few belongings wrapped in a cloth, hobo style » (JK 27). Ou encore : « we relied on the generosity of Robert's friends for shelter » (JK 42). Ces deux extraits font écho à cette citation de *Chronicles* : « Before I moved into a place

P. Williams, à coup sûr, est à classer dans la catégorie des auteurs qui entretiennent ce mythe. Travailler dans l'ombre ne le dérange pas. Le succès économique de son magazine lui importe peu, comme lui importe peu de savoir, par exemple, si la photo de tel musicien, ou de tel autre, en couverture, multipliera son chiffre de vente. Seul lui importe de faire ce qu'il aime :

The cover story of the fourteenth *Crawdaddy!*, March-April 1968, was my review of Bob Dylan's new album *John Wesley Harding*. Now, if you were the publisher of a 1968 rock magazine that suddenly needed to sell 45 000 copies on newsstands around the country, you'd probably jump at the chance to put Bob Dylan on the cover again. But no, I'd found an old picture of the 1878 badman the album was named after, and I put that on the cover. [...] You couldn't even tell by looking at the contents page that the magazine had an article about this long-awaited Dylan album; I called my review-essay "God Bless America" (my ironic summation of the album's apparent message). In fact, there wouldn't be a rock star photo on the cover of any issue until 17 (August). (*TCB* 242-3)

L'absence de tout mercantilisme, dans la démarche de P. Williams, était, selon Guralnick, la raison d'être de *Crawdaddy!*. Une fois celle-ci disparue, l'esprit tout entier du fanzine fut mis à mal :

I just don't think money was ever the motivating factor for most people. It certainly wasn't for P. Williams. He was never going to think about, Well, if I put this person on the cover it might sell more copies. Maybe he should have! Maybe if he had, *Crawdaddy!* would still be around today. But once you start thinking about things like that – I don't know, it seems like you'd lose your passion for what started you off in the first place. (PI)

of my own, I'd stayed pretty much all over the Village. Sometimes for a night or two, sometimes for weeks or more » (27). Le rapprochement semble évident : c'est le même mode de vie bohème que Bob Dylan découvre à New York en janvier 1961 et Patti Smith à l'été 1967.

Le prix du numéro est, d'ailleurs, fixé par P. Williams à hauteur de trente-cinq cents⁷⁶ seulement, un faible montant qui affiche, chez lui, le souci de rendre accessible son magazine au plus grand nombre de lecteurs.

III. Des conditions perdues pour devenir un jeune auteur publié ?

III.1. Le partage des rôles entre auteurs et éditeurs

Mais, dès 1967, à l'arrivée du magazine *Rolling Stone*, cette mythologie semble perdre, peu à peu, de son rayonnement. Ses fantasmes, sa moralité et son code de vie ne collent plus à la réalité qui, de fait, évolue considérablement. En effet, les auteurs, dans la presse, sont désormais rémunérés d'une somme toujours dérisoire (trente dollars environ, comme nous le disions), mais sans délai, en espèces et au prix du mot. De plus, les auteurs sont payés à la commande. Autrement dit, l'époque où ils pouvaient à leur guise écrire, comme dans *Crawdaddy!*, plus spécifiquement sur une musique et en faire leur thème de prédilection, sans que cette musique ne soit, de fait, connue ou populaire et donc courue et attractive commercialement, semble révolue. Et l'écho de cette époque heureuse, perdue et regrettée, se laisse entendre dans les discours des auteurs, comme ici, avec Guralnick :

A good example would be when I first started to write for *Crawdaddy!*, it was almost entirely a psychedelic magazine, but I wanted to write about Skip James or Robert Pete Williams, and P. Williams was fine with that. Some people, when they like something, exclude almost everything else, but with Paul, that was never the case. For me that was one of his greatest virtues: his openness. He was an intentional innocent. He went into things with such enthusiasm that he opened up the magazine to a whole variety, not just of music but of experience. I think that's what gave *Crawdaddy!* its uniqueness. (PI)

⁷⁶ P. Williams : « Cover price was still thirty-five cents » (*TCB* 91).

Même si les pages du fanzine *Crawdaddy!* traitaient, avant tout, du rock psychédélique de San Francisco⁷⁷, rien n'interdisait, en effet, à quiconque d'écrire sur autre chose. Chaque auteur, en réalité, s'adonnait au choix d'une musique spécifique, sans se soucier du goût des autres. Un forum d'idées - « *to have a forum where I could share my enthusiasm with the world* » (TCB 92) -, c'est de cette façon que P. Williams, en tous cas, voyait son fanzine. Et Guralnick et Landau le comprennent très vite, en écrivant, dans *Crawdaddy!*, sur le blues et la soul, et non sur le nouveau « *San Francisco sound* ». Et pour preuve, voici ce qu'ils énoncent, Guralnick lors de notre entretien, et Landau dans le 12^{ème} numéro de *Crawdaddy!* :

Crawdaddy! was definitely predisposed towards the San Francisco sound or the British Invasion. And that just wasn't what I was interested in. I mean, for me I just fell into the blues when I was fifteen or sixteen – and right from the start I was caught up in it. I don't have any explanation for it, I can't really point to any logical reason – it just turned me around from the moment I first heard it. (PI)

It is over a year now that I've been writing about rock and roll and certain things about my own attitudes are beginning to crystallize. In my writing thus far I have talked about the blues, English rock and Motown: three distinct aspects of what's happening in pop music at the moment. The reason that I've written about these things and not others is because this is what I dig, what moves me. I haven't spent a lot of time talking about West Coast rock because I don't dig the idiom as a whole. I don't believe the Doors or the Airplane make good rock, or for that matter, even good music.⁷⁸

⁷⁷ Gene Scullati, par exemple, lorsqu'il écrivait à *Crawdaddy!*, était un fervent défenseur la scène musicale de San Francisco.

⁷⁸ *Crawdaddy!* 12 (January 1968): 5.

Et Landau de poursuivre : « *It is not an accident that a person likes one type of music and not another.* »⁷⁹ En d'autres termes, le devoir du critique est d'affirmer ses propres goûts musicaux selon son origine, ses aspirations, sa propre histoire, même si ses goûts ne sont pas plébiscités par la majorité du public. Son rôle est d'être un « *gatekeeper* », un gardien d'une certaine idée de la musique. « *It's hard to imagine, but at the time, there was so little exposure in this country to the blues. And, you know, to try to get people take the music seriously, whether it was Howlin' Wolf or Jerry Lee Lewis, it just wasn't something that came that easily. And the record stores and the fanzines were such a huge part of it,* » explique Guralnick (PI). « *Landau took the classic conservative position of a gatekeeper. The appeal of the early rock and roll of the fifties, he wrote, was that it was simple, unpretentious, and frankly commercial,* » écrit Fred Goodman de Landau, dans son livre *The Mansion of the Hill* (34). Autrement dit, défendre le vieux blues de Howlin' Wolf, Robert Pete Williams, Otis Spann et Buddy Guy, comme Guralnick, plutôt que le blues-rock naissant, ou défendre, comme Landau, les Remains, ces groupes locaux rappelant la force du premier rock'n'roll, plutôt que des groupes nationalement connus, consiste à prendre au sérieux, à remplir, pleinement, son rôle de critique. C'est, comme le raconte très bien Patti Smith, remplir une mission quasi divine :

We [Patti Smith and Kaye] imagined ourselves as the Sons of Liberty with a mission to preserve, protect, and project the revolutionary spirit of rock and roll. We feared that the music, which had given us sustenance, was in danger of spiritual starvation. We feared it losing its sense of purpose, we feared it falling into fattened hands, we feared it floundering in a mire of spectacle, finance, and vapid technical complexity. We [...] would take arms, the arms of our generation, the electric guitar and the microphone. (JK 245)

⁷⁹ *Crawdaddy!* 12 (January 1968): 5.

Cette même peur est déjà présente, dès 1967, dans la presse rock. Dorénavant, les auteurs ne choisissent en effet, ni ne proposent plus que très rarement, le sujet de leurs propres articles. Autrement dit, la place de l'éditeur, au sein du dispositif éditorial, est nouvelle. L'éditeur, pour la première fois, prend ses pleins pouvoirs de chef de rédaction. Il n'est plus un pair, avec qui les auteurs peuvent traiter, d'égal à égal, mais un supérieur hiérarchique, auquel ils doivent obéir. Et d'autre part, les préférences musicales qu'il leur impose attestent un appétit, généralement plus grand, pour le chiffre d'affaires. Ce sont des musiques plus alléchantes, qui visent un public plus large. L'éditeur de *Rolling Stone*, Jann Wenner, est l'incarnation historique de cette nouvelle ligne éditoriale : plus autoritaire et ambitieux que P. Williams, il voit, en la presse rock, la source d'une opération lucrative.

Mais Jann Wenner n'est pas tout seul, car une autre personne y est, sans doute, pour quelque chose : Ralph J. Gleason. Co-fondateur de *Rolling Stone*, et aussi l'un des premiers critiques de jazz à s'intéresser au rock (mais sans la légitimité de l'âge, comme nous le disions précédemment), il fait partie de ces prédécesseurs de la critique rock pour qui écrire sur la musique doit être une activité rémunératrice, un métier. À lui, tout seul, peut donc revenir le mérite de la réussite commerciale du magazine car, sans doute, est-ce en raison de sa notoriété et de son pragmatisme que le magazine *Rolling Stone* se vend mieux, et à plus grand tirage que *Crawdaddy!*. Si l'on compare, en effet, la diffusion du fanzine à celle du magazine, les moyens et la capacité de production ne sont pas les mêmes. Certes, comme P. Williams l'explique, *Crawdaddy!* croît de manière exponentielle. Un an après sa fondation, le fanzine atteint un tirage à 5 000 copies (*Crawdaddy!* n°7) ; et deux ans après sa création, une

impression à 45 000 copies (*Crawdaddy!* n°12)⁸⁰. Mais ces tirages demeurent confidentiels et leur circulation fluctuante. N'oublions pas que *Crawdaddy!* n'a pas de distributeur national avant son 12^{ème} numéro. Aussi, la distribution se fait-elle à la volée, souvent de la main des auteurs, comme lors du 4^{ème} numéro au festival folk de Newport, où 400 copies sont, ainsi, vendues. À l'inverse, *Rolling Stone* est pensé et conçu, dès le départ, comme un magazine. C'est-à-dire que, contrairement à *Crawdaddy!*, il sort en temps et en heure. Ainsi, le portrait de Jan Wenner, que nous donne Marcus, est celui d'un homme droit, car fidèle à ses principes :

Yes, Jann [Wenner] wanted to make money. Yes, he wanted to meet Mick Jagger and Bob Dylan. Yes, he wanted to do something with his life. He always was clear that *Rolling Stone* was going to be a professional operation, come out on time and have a tabloid format, and that people were always going to be paid for writing, even if it was a tiny amount. That's how *Rolling Stone* was thought of since the beginning, it was not part of the underground press, it was a real newspaper, a paper and not a fanzine. All those things are true. (PI)

La périodicité des publications à *Crawdaddy!* est, elle, en revanche, irrégulière. En l'espace d'une année seulement, l'année 1966, le fanzine est, d'abord, annoncé comme hebdomadaire (« *a weekly magazine* » (TCB 9), au premier numéro), puis, bimensuel (« *published biweekly* » (TCB 20), au troisième numéro), puis encore, mensuel (« *published monthly* » (TCB 29), au quatrième numéro). L'échéance pour la sortie de chaque numéro est donc repoussée, d'abord, d'une à deux semaines, puis, de deux semaines à un mois. Les deux années suivantes, la fréquence des parutions se stabilise, néanmoins : en 1967, les sorties de numéros sont bimestrielles (« *published every six weeks* » (TCB 91), au septième numéro), et en 1968, mensuelles, de nouveau

⁸⁰ Pour citer d'autres chiffres que P. Williams rapporte dans son livre (TCB) : *Crawdaddy!* 1 (500 copies); *Crawdaddy!* 5 (1 500 copies); *Crawdaddy!* 6 (2 800 copies); *Crawdaddy!* 7 (5 000 copies); *Crawdaddy!* 8 (7 000 copies); *Crawdaddy!* 10 (18 500 copies); *Crawdaddy!* 12 (45 000 copies).

(à partir du deuxième numéro). Mais, si, de son côté, *Rolling Stone*, à la différence de *Crawdaddy!*, ne tolère aucun retard et devient un magazine bimensuel (« *biweekly* ») (TCB 232), c'est, sans doute, aussi, parce qu'il ne se consacre pas exclusivement à la musique. Il traite également de politique, comme de la guerre du Vietnam, par exemple. En cela, il est poussé à suivre l'actualité de manière plus assidue. En cela, aussi, il s'écarte de l'esthétique des fanzines. « *Crawdaddy! occasionally obscures more than it clarifies,* » concède P. Williams (TCB 119). Mais ce dernier de poursuivre : « *We're trying to offer insight, not explanation. [...] We offer ideas* » (TCB 119). Et, de fait, ce qui se lit dans *Crawdaddy!* sont des pensées vagues ou « *musings* » (TCB 142) sur la musique, pour ne pas dire des jeux de mots ou « *word games* » (Marcus PI), ou des divagations ou « *ramblings* » (Christgau PI). Comme si donc les fanzines ne voulaient pas s'adresser au grand public, mais à un cercle restreint de connaisseurs, ils cryptent le sens de leurs textes et images, comme l'explique Marcus :

If you looked at the pictures and the way stuff was written, you would have found a sense of secret knowledge, and experience a gnostic feeling about it. Something was going on, nobody really knew about it, the writers wanted to keep it secret but they also wanted the readers who deserved to know the secret to hear it. (PI)

Les couvertures de *Crawdaddy!*, semblent, elles aussi, avoir été conçues pour renfermer quelque mystère. On se rappelle, par exemple, celle du quinzième numéro de *Crawdaddy!* : « *David Flooke featuring the word Byrds repeated over and over in yellow ink against a green-black background* » (TCB 243). Par cette répétition du mot « *Byrds* », la couverture est rendue abstraite. Le mot devient image, et se substitue, encore une fois, au portrait attendu des musiciens. Citons, également, la couverture du onzième numéro de *Crawdaddy!* : « *David [Flooke] reversed Linda's photo and had*

the newly black part print in bright green. So Paul [McCartney]'s face on the cover of our Sgt. Pepper issue is green and black. Spooky » (TCB 216)⁸¹. Montrer le négatif de la photo est, pour le moins, subversif. C'est là, encore, cacher le visage du musicien que le fan, pourtant, attendait. Mais, plus généralement, c'est la facture de chaque numéro, parce qu'elle est le fruit d'un travail d'amateur, qui donne au fanzine tout son mystère. Il n'y a qu'à regarder le coût de production du premier numéro pour comprendre, car il parle de lui-même :

The total budget for the first issue, including postage, mimeograph stencils, paper, ink, fifteen-cent subway fare, peanut butter sandwiches and the one album I bought and reviewed (Simon and Garfunkel's *Sounds of Silence*), was less than 40 dollars. (TCB 10)

Même si donc, le contenu de chaque numéro est, le plus souvent, sérieux et de très bonne qualité, les moyens de production sont, eux, minimes et dérisoires. Avant le sixième numéro, par exemple, le fanzine n'a pas d'imprimeur. « *These [first issues] were first-drafted in pencil and then typed up on mimeo stencils* » (TCB 9). Autrement dit, P. Williams confectionne lui-même chaque article, en les tapant à la machine à écrire, avant d'en photocopier, un par un, chaque feuillet. « *It was mimeographed (sloppily) [nous soulignons l'adverbe] by me* » (TCB 29). De façon négligée, rapide, non finie et bâclée, donc, et en empruntant à des amis le matériel nécessaire. De même, ce n'est, seulement, qu'au septième numéro, que le fanzine adopte une dactylographie de presse : « *I was now using an IBM "Executive" typewriter with variable letterspacing [...] thus the resulting page looks more like other magazines [...] instead of looking like a letter from a friend typed on an ordinary typewriter* » (TCB 91). Enfin, c'est au quatorzième numéro que le fanzine scinde ses textes en

⁸¹ « Spookiness » est un terme que Marcus emploie, lui aussi, pour désigner l'esthétique du fanzine (PI).

deux colonnes justifiées : « *text pages were now two columns of neatly justified type [...] instead of one long ragged-right column* » (TCB 243). Autant de petits progrès techniques, auxquels s'ajoutent d'autres, encore. Le format du feuillet évolue de « 8 ½ x 11 » à « 11 x 17 » (TCB 91), et est attaché, non plus par trois, mais deux agrafes, à partir du septième numéro. La qualité du papier passe du marron clair (« *light brown mimeograph paper* » (TCB 10)) au blanc (« *white paper* » (TCB 11)). Le nombre de pages s'accroît dès les dix premiers numéros : d'une dizaine à une vingtaine, dans les quatre premiers numéros, il passe d'une vingtaine à une trentaine, au cinquième, et puis, d'une trentaine à une cinquantaine, à partir du huitième. Enfin, la distribution est, elle aussi, fidèle aux méthodes artisanales du fanzine :

The first copies were mailed from New York (five cents a piece for first-class mail then) on Monday before I hitchhiked back to Swarthmore carrying the rest of the magazines, many of which I soon mailed to music business names from *Billboard* magazine's annual directory. (TCB 10)

Tout faire soi-même et sans avoir l'esprit du détail : P. Williams est un éditeur autodidacte et peu minutieux à certains égards. Certes, la table des matières, à l'image du contenu du fanzine, se stabilise puisque, rapidement (à partir du 5^{ème} numéro), elle compte, à chaque livraison, à la fois, des chroniques de disques et une rubrique appelée « *What Goes On?* ». Mais dans cette dernière, précisément, sont énumérées, pêle-mêle, des anecdotes et des faits divers. Par ce relevé, sont données des notes de lectures non classées, empilées au hasard, sur des thèmes très éloignés les uns des autres⁸². Le vocabulaire, extrait de son contexte, y est évasif. La typographie y est brouillonne, surchargée, parfois même, par la présence de caractères illisibles, griffonnés, corrigés à même la copie, et ce, à l'image des autres pages, puisqu'il règne

⁸² Nous reviendrons sur ces pages du « *What Goes On?* » dans le chapitre suivant, en questionnant l'utilisation du genre de la chronique chez Bangs.

en vérité un sentiment de désordre dans toute l'organisation du fanzine. Le graphisme, par exemple, est lui aussi souvent extravagant : en croisant les styles d'artistes aussi différents que Quentin Fiore et David Flooke, il tend vers des formes toujours plus expérimentales. « *The "far out" covers were our way of compensating for the increasingly "slick" and professional inside look,* » écrit P. Williams (TCB 243). Et de fait, la répétition du mot « Byrds » en est un exemple ; mais David Flooke dessine, aussi, un logo pour le fanzine dans un style bien marqué, « *the difficult-to-decipher psychedelic style of the San Francisco rock ballroom posters* » (TCB 171). À ces bizarreries et irrégularités, s'adjoignent, enfin, des titres d'articles imaginaires. En février 1966, P. Williams, en effet, dans la table des matières du second numéro, annonce des articles qui ne seront jamais écrits et ne verront jamais le jour : « *The articles about Rubber Soul and Ramsey Lewis I mentioned in the second-issue editorial never did get written; I don't think I'd consulted with the prospective authors yet when I announced them as forthcoming* » (TCB 20).

Ces incohérences dans la pagination font qu'un titre est annoncé sans jamais n'être actualisé, sans jamais n'engendrer aucun texte. Comme si, en somme, il fallait rejeter tout principe de rigueur. Aussi le fanzine est-il un refuge éphémère, amateur. Il n'est pas conçu pour durer. Son écriture est rapide, et sa pérennité quasi nulle. Comme l'explique Christgau, « [early rock criticism in fanzines] *was a typically sixties fantasy that had precisely the life span it deserved* » (PI).

III.2. Des fanzines aux magazines : un point de rupture ou de repère ?

Mais, si *Rolling Stone*, avec les moyens financiers qui sont les siens, professionnalise les techniques de production et de diffusion de la presse rock, en ne changeant ne serait-ce que leur aspect purement visuel et matériel, il bouscule, surtout,

le principe du plaisir simple, défini jusque-là. Une réorientation qui est vécue, par quelques auteurs issus du tout début de la critique rock, comme une trahison aux promesses initiales. L'alliance créée entre le champ littéraire et le champ économique, de fait, embarrasse. P. Williams, par exemple, n'en présage rien de bon. Pour lui, en effet, *Rolling Stone* sonne le glas de son fanzine. Aussi manifeste-t-il son embarras, en mettant fin à ses activités. Il quitte *Crawdaddy!* en octobre 1968, dès le numéro 19. Un départ qu'il justifie par plusieurs signes avant-coureurs : l'arrivée des publicités dans les pages du fanzine (« *As circulation and printing quality grew, so did advertising* » (TCB 171)), l'arrivée du corporatisme (« *the publisher of the magazine was no longer P. Williams but a corporation - "Crawdaddy Magazine, Inc." -* » (TCB 231)), et les mésententes au sein de la rédaction (« *the stresses of running a rapidly growing, underfinanced magazine had a destructive effect on the relationship* » (TCB 231)). Pour lui, en effet, les affaires commencent à périlcliter dès le treizième numéro : « *Being a teenage publisher of a "successful" magazine was getting to be less fun every day* » (TCB 233). L'anéantissement de tout plaisir y joue un rôle crucial : c'est la raison principale de son départ. « *Rock criticism was certainly more fun in the old days,* » dira, aussi, Christgau dans son article intitulé « A History of Rock Criticism » (141). « *Journalism had more a playful bite at the dawn of creation than it does now,* » confirmera Uhelszki (PI).

Et de fait, au plaisir, se substitue le goût du commerce, des affaires, du « *business* » (TCB 278). Comme l'analyse très bien P. Williams, « *magazine's readers were becoming to be more interested in consumer information (and rock star news) than cultural revolution* » (TCB 277). Autrement dit, « *Rolling Stone was what people wanted. [...] More news, more personality features, more photographs, whatever,* » résume P. Williams dans l'interview en ligne *The Godfather of Rock*

Criticism (WI). Se clôt donc une époque, celle de l'indépendance de la critique vis-à-vis des règles du marché.

Ces attaques, à l'encontre d'une critique rock moins pure et moins sincère, marquent une rupture forte. C'est, dans l'histoire de la critique rock, un premier chant du cygne. Et pourtant, par bien des aspects, on ne sait comment l'interpréter. D'abord, parce que P. Williams ne s'arrêtera pas d'écrire sur la musique. Il quitte, certes, le monde de la critique, pour aller vivre, un temps, dans une communauté hippie (« *as a California commune member* » (TCB 278)), mais de là, il publie son premier livre, *Outlaw Blues* (1969), puis participe, en répondant à l'invitation de Jann Wenner, à l'écriture de quelques pages dans *Rolling Stone*. De sorte que, très rapidement, il se retrouve, de nouveau, à vivoter dans le milieu de la musique :

During my first year living in a cabin in the woods (and then commune) in Mendocino, my first book, *Outlaw Blues*, consisting primarily of writings from my years at *Crawdaddy!*, was published by E. P. Dutton. Jann Wenner asked me to interview Timothy Leary for *Rolling Stone*, and as a result Leary invited me to travel with him and help him run for governor in California... and we ended visiting Lennon and Yoko Ono during their Bed-In for Peace in Montreal. That resulted in my only appearance on a hit record and video. [...] So the rock adventures weren't quite over. (TCB 279)

Cela ne fait aucun doute pour Guralnick : l'enthousiasme de P. Williams est resté intact. Seul le support de son écriture a changé :

Paul kept on writing passionately about the things that meant the most to him. That's his individual vision, the vision that's always guided him. And it seems to me in many respects, his books on Dylan in the later years were similar to his first writings in *Crawdaddy!*. He kept on with whatever captured his imagination. (PI)

Ensuite, n'oublions pas qu'au premier stade de sa conception, *Rolling Stone* ne s'oppose pas à *Crawdaddy!* mais, au contraire, s'en inspire, ouvertement, puisque Jann Wenner rencontre P. Williams pour l'interroger sur son expérience et lui demander des conseils. C'est cette rencontre sur laquelle P. Williams s'arrête, un instant, dans son livre :

When I'd been in California, my May visit to San Francisco, I'd met a young journalist named Jann Wenner who had a lot of questions for me, because he was thinking about starting a rock magazine himself. On November 9, 1967, he did. The first issue of this biweekly newspaper/magazine hybrid, *Rolling Stone*, included in its music section one of the few aspects of *Crawdaddy!* that impressed Wenner: the music criticism of Landau. Landau became a *Rolling Stone* regular, but also continued writing for *Crawdaddy!* through the August 1968 issue. (TCB 232)

Autrement dit, *Rolling Stone* ne survient pas *par hasard* sur la scène de la presse rock américaine. Il s'inscrit, plutôt, dans l'héritage et la continuité de *Crawdaddy!*, et ce, d'autant plus que Jann Wenner accueille, dans son magazine, quelques-uns des premiers auteurs de P. Williams, dont Landau, mais aussi Kaye, Meltzer, Guralnick, etc. Enfin, et ce sera le dernier point important, l'enthousiasme des premières pages de *Crawdaddy!*, pourtant inséparable, *a priori*, de la mythologie romantique d'une écriture gratuite et généreuse, restera intact, au moins pendant quelques années. Écrire pour *Rolling Stone*, c'est toujours, pour les auteurs, écrire, moins pour l'argent que par amour pour la musique, comme l'explique, ici, Marcus, dans cette citation dont nous avons déjà révélé la première partie, quelques paragraphes plus haut :

Yes, Jann wanted to make money. Yes, he wanted to meet Mick Jagger and Bob Dylan. Yes, he wanted to do something with his life. He always was clear that *Rolling Stone* was going to be a professional operation, come out on time and

have a tabloid format, and that people were always going to be paid for writing, even if it was a tiny amount. That's how *Rolling Stone* was thought of since the beginning, it was not part of the underground press, it was a real newspaper, a paper and not a fanzine. All those things are true but the initial impulse was all the same. [...] It was, as John Sebastian expressed it in The Lovin' Spoonful's song "Do You Believe in Magic", to "tell a stranger about rock'n'roll." That line is exactly what we felt. We had an insight into something that was really important and everybody had to know about it. [...] To tell strangers about rock and roll was Jann's real motive. (PI)

De sorte qu'en fin de compte, si P. Williams ne s'arrête pas d'écrire sur la musique, si *Rolling Stone* s'inspire de *Crawdaddy!*, et si la motivation des critiques reste intacte, ce qui semble être reproché à *Rolling Stone* n'est pas encore (cela arrivera au milieu des années 70) une institutionnalisation de la critique rock. De fait, tout reste encore à inventer : la critique demeure un champ littéraire peu différencié, mal individualisé : elle ne constitue pas un savoir. De plus, suite à *Crawdaddy!* et à *Rolling Stone*, naît une foule d'autres fanzines et magazines hybrides. *Creem*, *America's Only Rock 'N'Roll Magazine*, par exemple, se classe sous le (faux) titre de magazine. Alors qu'il souhaite gagner ce titre, il conserve presque tout de la bizarrerie et de la maladresse des fanzines, mais aussi, de leur singularité et de leur inventivité. « *Creem was one of those magazines, which no longer exist, for which one could write pretty much as one pleased, relatively free of the editorial restraints designed to ensure that neither advertisers nor readers be offended by a politically incorrect sentiment, a scurrilous word, or, God forbid, a sense of humor,* » écrit Tosches dans la préface à *Unsung Heroes*, recueil d'une série d'articles initialement publiés dans le magazine (xi). Et de fait, comme le rapporte Uhelszki, fidèle au magazine pendant ses premières années, *Creem* se définissait par son héritage multiple :

Even if our audience [in *Creem*] probably ranged anywhere from twelve to twenty-five or thirty, we never thought of ourselves as a teen magazine. Of course, the roots of *Creem* were in *16*, that edgy fan magazine edited by Gloria Stavers which did tongue-and-cheek coverage of artists. We took a lot of that sensibility and put it in *Creem* but we couldn't really call us a teen magazine. We used to say we were a cross between *Mad* magazine which was a humorous magazine and *Esquire*. *Creem* was definitely more high-minded than a fan magazine. We talked a bit about politics. In book reviews, we approached serious books like the *Das Kapital*. The subjects were erudite. (PI)

Creem, contrairement à *Crawdaddy!*, atteint donc, très vite, une diffusion nationale, mais cela ne l'empêche de se démarquer de *Rolling Stone*. Ainsi, toujours à cheval entre deux esthétiques, deux idéologies, *Creem* redéfinit la cartographie du paysage de la critique rock. Sous la figure du « bozo », comme la nomme Uhelszki, il ouvre vers une conception nouvelle, où écrire sur la musique rock serait, toujours, parler avec humour de la musique, mais en en parlant pour un public plus large :

It gave us a bigger voice to reach other people. We were coming out of the peace-love generation and that whole ethos of building community and being a part of something was still prevalent in our thinking. We were trying to build a community with our writing. We were a pack of outsiders who were writing for outsiders. This art collective called The Firesign Theater used to have a skit where they said: "I think we are all Bozos on this bus." That really described us. And all of a sudden, the bus got bigger and there were more Bozos on it and it just felt great. (PI)

Enfin, c'est l'écriture qui fera la spécificité de ce nouveau magazine. « *Rolling Stone was a more important magazine but the fact is that the good writers wrote for Creem,* » nous dit, encore une fois, Christgau (PI). Et, en effet, Bangs en deviendra la figure de proue, à la différence de Kaye, par exemple, qui, lui, n'en fera jamais vraiment

partie : « *I wrote a couple of side reviews for Creem: one was a large article on Grand Funk Railroad at Shea Stadium, the other was on the Beatles' records, but I wasn't one of those Creem regular writers like Lester who wrote in there all the time. I wrote more for the record reviews section of Rolling Stone, for example* » (PI). Patti Smith, en revanche, y publiera ses premiers poèmes. « *The poems in Creem would mark the first major publication of my poetry,* » assure-t-elle (JK 196). Sans doute est-ce un gage de la littérarité des textes qui y sont publiés.

Quant au fanzine *Mojo Navigator* (1966-1967) et au magazine qui lui succéda, *Who Put the Bomp* (1970-75), la filiation est, de nouveau, évidente, et l'hybridité, aussi. *Mojo Navigator*, digne héritier de *Crawdaddy!*, se professionnalise au fil des numéros. « *Mojo Navigator is the first rock & roll 'zine on the West Coast and the first anywhere after P. Williams' Crawdaddy,* » lit-on dans le livre de Suzy Shaw et Mick Farren (18). Et *Who Put the Bomp*, comme *Creem*, tourne lui aussi tout sujet en dérision. C'est, d'ailleurs, cet écart entre l'un et l'autre que Marcus souligna lors de notre entretien :

Who Put the Bomp was different from *Mojo Navigator* because it was much more funny. The idea was to make fun of everything. The stuff I wrote for them was all parodies. And Lester was writing for them too. Staying in Greg's place in Marin County, he would sit at the typewriter day and night pounding out this wonderful piece called "James Taylor Marked for Death." (PI)

Ainsi, le lancement du magazine *Rolling Stone* est un événement phare de la création du champ littéraire de la presse rock, puisqu'il transforme les consciences et suscite des controverses. Mais l'impression de rupture, à son arrivée, n'est peut-être pas si vraie ni évidente. La création du magazine *Rolling Stone* n'est-elle pas, en effet, un point de repère, en ce sens qu'elle nous aide, aujourd'hui, à suivre les traces de l'idéologie fanzine qui, dans la critique rock, ont perduré depuis *Crawdaddy!* ? La

simple idée d'une pérennité de la mythologie romantique, fidèle aux intentions initiales des premiers auteurs, n'est pas sans contradiction. À bien y réfléchir, on se demande, en effet, comment la critique rock a pu, sous la menace de son institutionnalisation à *Rolling Stone*, rester un espace discursif créatif. N'aurait-on pu croire, comme voulaient nous le laisser entendre les discours alarmistes de P. Williams, qu'elle allait être cooptée, récupérée, avalée par la machine des magazines et perdre, ainsi, sa raison d'être ? Ou, comme l'écrit Terry Eagleton, dans son livre *The Function of Criticism* : « [Does] *criticism achieve security by committing political suicide* [?] [Is] *its moment of [...] institutionalization also the moment of its effective demise as a socially active force* [?] » (65). À bien des égards, c'est la version de l'histoire qui est, le plus souvent, racontée, dans le petit nombre d'ouvrages d'érudition sur la critique rock, comme dans la biographie de Bangs par DeRogatis, où *Rolling Stone* est présenté comme l'ennemi. Et pourtant, c'est l'histoire cachée d'un fil rouge que nous raconterons : celui qui a implicitement relié, pendant une courte durée (1966-1975), les conceptions opposées des fanzines et des magazines, sur l'art et la manière de faire la critique rock.

IV. Des conditions retrouvées pour devenir un jeune auteur publié

Le lieu clé de cette réconciliation se situe, à peu de choses près, toujours au même endroit : il repose sur le détachement moral des auteurs, vis-à-vis du peu de gain financier qu'ils peuvent soutirer de leurs propres textes. Autrement dit, même s'il y a désormais un gain, certes modeste, mais patent, à écrire dans la presse, le détachement moral des auteurs ne faiblit pas. L'argent, pour eux, n'a pas plus de valeur qu'il n'en avait auparavant, ou plutôt sa valeur reste-t-elle infime, en regard de la valeur, elle symbolique, des autres paiements que sont : 1) les paiements en

nature ; 2) la publicité gratuite ; 3) l'écriture à la commande. De fait, ces privilèges s'inscrivent dans la durée. S'ils sont présents à *Crawdaddy!*, ils réapparaissent aussi à *Rolling Stone*. Aussi vont-ils nous aider à discerner l'influence durable de l'idéologie fanzine, dans l'instauration et la maintenance, au sein des magazines, d'une camaraderie musicale et littéraire éloignée de toute transaction monétaire. Mais plus encore, ils vont nous aider à percevoir l'embarras qui s'introduit dans le discours des auteurs : celui qui, sur le plan narratif, fait naître une distance dans l'écriture (un retour sur soi de l'auteur) et trahit le désaccord des auteurs avec le goût, lui, immodéré et grandissant, de leurs éditeurs, pour l'argent.

IV.1. Les paiements en nature : premier paradoxe

Mais d'abord, que reçoivent les auteurs, indépendamment de leur mince rémunération ? La liste des paiements en nature, qui honorent la participation des auteurs à l'écriture des magazines, est longue. Non seulement, les auteurs sont invités aux concerts et se font offrir les vinyles, mais ils rencontrent, aussi, les musiciens. C'est avec enthousiasme que Kaye se rappelle cette époque :

Patricia Kennealy, asked me if I'd like to write record reviews. She was the editor of *Jazz and Pop* magazine, so I thought: "Gee, I'll get free records. How can anyone refuse?" [...] You were paid a very little amount of money back then but you got the privilege to see the shows. (PI)

De même, quand Patti Smith décrit le petit studio qu'elle occupe, à New York, avec son ami Robert Mapplethorpe, c'est pour déclarer : « *The room was strewn with records to review* » (JK 152). Mais Guralnick, peut-être, décrit le mieux cette joie qu'il y a à approcher les idoles. « *I don't think I've ever been more excited than I was when I first got free tickets to a James Brown concert that I was reviewing. I mean, that was just amazing,* » nous confie-t-il (PI). Mieux : pour Guralnick, les musiciens

sont la musique. Autrement dit, il ne lui suffit pas d'écouter la musique, il lui faut rencontrer, aussi, les musiciens. Jamais donc il ne s'exprimera comme le fait Marcus : « *I've indeed never been one of these critics, like Lester, who want to meet the musicians* » (PI). Pour Guralnick, en effet, approcher la musique est, d'abord, approcher les musiciens, et ce, pour la simple raison qu'il n'est pas, lui-même, musicien, ni producteur de disques. Il ne peut écrire sur la musique pour parler de ses techniques. Il ne peut se faire musicologue. Il ne peut avoir une approche analytique de la musique. Seules les personnes qui se cachent derrière elle l'intéressent :

Once I started writing about music, I realized very early on that my one way of describing the feeling I got from the music was to describe the people. I just felt like I had to meet them, I needed to be in their presence because – and this is kind of a high-flown way of putting it, but I honestly felt that greatness such as this would never pass my way again. In other words, what I loved was the music – that was at the heart of *everything* – but I had to recognize I loved being around it, too. Now some people could write analytically about the music itself. Landau could – and that informed everything he did, from his criticism to his editing to his producing with Bruce Springsteen. He just had a lot of integrity and a lot of commitment to his own way of doing things – and it worked for him. [...] Same thing with Bob Palmer. But it could never have worked for me. I just didn't have those kind of tools. So for me the focus was on the people from very early on. The Buddy Guy and the Skip James interviews in *Crawdaddy!* are the clearest examples of that impulse at the beginning of my work. [...] *Individualism in the extreme*. (PI)

Pour Guralnick, rencontrer les musiciens est le plus grand des privilèges. « *Money wasn't the motivation. I would have paid any amount of money to go see him [James Brown]. But to be included by getting tickets to the show – now that was a thrill!* » (PI). Il faut comprendre, en effet, que ce qui séduit les auteurs, dans ces paiements en

nature, ce n'est pas leur gratuité, mais l'expérience musicale qu'ils procurent. Une expérience qui, à dire vrai, se résume parfois au simple fait d'être là, présent, à l'instant où se fait la musique. Ainsi, Guralnick nous dit :

I think it made me feel – I *know* it made me feel – I was part of this world in some silly way. It was just so exciting to be there not just as a spectator (even though that's all I was, really) but to have some small (very small!) role. I'd get there before the show started. I didn't really get to talk to anybody, but I could hear them rehearse before the show and then maybe go backstage and just *see* Jackie Wilson or Little Richard up close. (PI)

Être spectateur est, de fait, tout l'enjeu. C'est, pour les auteurs, l'occasion de témoigner et par ce témoignage, d'authentifier leur parole et de la partager avec le public. Ils ont été là et donc disent vrai, telle serait, en quelque sorte, la règle. Mais aussi, parce qu'ils ont été là, ils ont vécu, ensemble, une expérience unique. Les discours sur la musique sont, avant tout, le lieu d'une communion. P. Williams, en citant les discours de Landau et de Guralnick, ne manque pas de l'indiquer, dans la suite des deux extraits déjà cités plus haut :

Landau said of his 1966 *Crawdaddy!* writings: "In those days, I didn't see myself as a critic - the writing was just another extension of an all-encompassing obsession. [...] And confirmation that we - and I - existed as *a body of people* who understood the power and the glory of rock'n'roll." (*TCB* 47-48) (Nous soulignons)

Guralnick who made his debut as a music writer with his essay in the seventh issue about new albums by Skyp James and Mississippi John Hurt, later said about his early writings: "I did it strictly as a hobby. [...] I thought of my writing about music as a way of giving something back for what I had received. It was a

way of calling the attention of *people* to something that I thought was vital and exciting and important.” (TCB 93) (Nous soulignons)

La répétition du terme « *people* » dans les deux citations précédentes et celle du mot « *talk* » dans les deux suivantes (de même que les mots « *everyone* », « *our* », « *community* », « *one another* ») traduisent dans le livre de P. Williams cette idée d’une communauté discursive :

Everyone seemed to be listening to and *talking* about new rock’n’roll groups and records. This was the news, this was happening in *our* lives, and the idea of a magazine where this music would be *talked* about seriously was like a proclamation of the existence of a *community* that was already there, waiting to be acknowledged, waiting for a place to *talk* with *one another* about it all. (TCB 7-8) (Nous soulignons)

C’est, aussi, pour les auteurs, participer à l’histoire culturelle de leur pays, ce qui confère à leur écriture, une nouvelle fois, prestige et autorité. Écrire sur une musique, à l’instant où elle naît et grandit, disent implicitement les auteurs, est décerner à l’écriture une importance historique. C’est un moyen, pour eux, de vivre avec leur temps et de se faire les dépositaires instantanés des évolutions de leur époque. La concomitance entre l’explosion de la musique rock et celle de la critique, de ce point de vue, est très importante. « *The music seemed to take a front role in the culture and literally lead the culture. [...] Man, if you could be writing about it and watching it expand, it was the best time to be able to do that. The sixties were such an expansive moment,* » nous dit Kaye (PI). Et de même Marcus :

From 66-67 into maybe the early seventies, some of the most interesting writing in this country was being done in rock criticism. It happened that way because the music engaged the abilities of some very good people and engaged their

abilities completely. It was not dilettantish. [...] We were lucky enough to live in a period like that but even luckier to take advantage of it. (PI)

Mais c'est presque la vie entière des critiques qui se trouve submergée par la musique. « *I was seventeen and a half. The most important thing in my life for the last two years had been music,* » écrit P. Williams (TCB 7). « [It was] *something of vital importance to communicate, [...] something that would revolutionize the world,* » nous dit, encore, Guralnick (PI). En d'autres termes, c'est bien de cette effervescence musicale, et du débordement d'expériences qui en découle, que la presse se fait l'écho. « *Back then, something new and extraordinary always seemed to be coming 'round the corner and transforming our lives* » (TCB 8), surenchérit P. Williams, « *the great new music that seemed continuously at that time* » (TCB 29). Et, en effet, Marcus va même jusqu'à parler d'une politique d'ensemble, où la musique serait inséparable de la vie, et la vie inséparable de la musique :

Concerning the link between rock criticism and politics, that connection definitely existed because everything seemed to be connected. The simple idea that you would not connect the music, to which you were responding, to what was going on in your private life, and in the public life of your country, didn't make any sense. You always were making those connections. And the notion that the people who were making the music would not make those connections didn't make any sense either. [...] That's politics in another language and that language, the language of music, is more powerful and fecund than words. [...] Everything will seem to connect, for both the person who is creating and the person who is responding to it. [...] The only way to say it is to sound pretentious but really, before the seventies, when The Rolling Stones put out *Let It Bleed* or *Beggars Banquet* and *Aftermath*, it seemed to be about the whole world right at this moment. It was an extraordinary translation, rewriting, re-visioning of everything that was happening. (PI)

En ce sens donc, les paiements en nature sont le *vrai* salaire des auteurs, autrement dit, leur récompense, et ce pourquoi ils écrivent, leur motivation. « *Really, just to be exposed to it all was an incalculable gift. It was something from which I took so much more than I could ever give back,* » insiste Guralnick (PI). Et de fait, ces avantages font naître, entre les musiciens et les auteurs, et entre les auteurs eux-mêmes, des liens amicaux. Des lieux de rencontres, en particulier, se forment et facilitent l'intrication des deux milieux. Les modestes bureaux de *Crawdaddy!*, par exemple, sont un endroit très fréquenté. Occupant une place similaire à celui des cafés parisiens à une autre époque comme le café de Flore, Procope ou Voltaire⁸³, ils sont un haut lieu de leur camaraderie. Pour ne donner que quelques exemples, Jimi Hendrix y multiplie ses visites : « *Jimi Hendrix was twenty-four [...] and hung out in our office [...] because we were his age and had similar tastes in music and dope* » (TCB 142). Mais aussi, les auteurs y travaillent en équipe, comme en atelier, et certains y restent nuit et jour : « *All of us [...] did much of our work on a huge table in the center of the office. There was a small back room with no windows [...] where Tim and I slept* » (TCB 91-92).

De sorte que les interactions entre musiciens et critiques se font à double sens. D'un côté, les musiciens viennent rendre visite aux critiques à l'adresse du fanzine, pour échanger quelques mots : « *The office was a busy place. Readers came by. Two guys from the Velvet Underground wanted our advice regarding finding the right manager* » (TCB 171). De l'autre, ce sont les critiques qui se promènent dans les coulisses des musiciens : « *The Crawdaddy! crew [...] spent a lot of time backstage at*

⁸³ Balzac, Gambetta et Verlaine, par exemple, avaient pour habitude de fréquenter le café Voltaire ; Musset et Anatole France le café Procope ; Apollinaire, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir le café de Flore. Et la citation de ces lieux est fréquente dans les ouvrages théoriques sur le journalisme littéraire. Ainsi, Bourdieu écrit dans *Les Règles de l'art* : « Les petits cénacles de la bohème rassemblent, dans des cafés comme « Le Voltaire » [...] des écrivains. [...] Par le style de vie bon enfant et l'esprit de camaraderie, par l'enthousiasme et la passion des discussions [...], ce rassemblement ouvert de jeunes gens, [...] fondé sur des retrouvailles quotidiennes dans un café, favorise une ambiance d'exaltation intellectuelle » (126).

those shows hanging out with Al Kooper and Keith Moon and Pete Townshend » (TCB 173). P. Williams, par exemple, est invité par Bob Dylan et Paul Simon à assister à leurs concerts, parce que, l'un comme l'autre, ils sont des lecteurs assidus de *Crawdaddy!* : « *Paul Simon called me [...] to say that my review was the first “intelligent” thing that had been written about their music. [...] I was invited to meet them on my next trip to New York* » (TCB 10); « *Bob [Dylan] read the magazines and liked them. I was invited to come to his hotel room that afternoon, and was assured they'd get me into the show* » (TCB 17).

Comme le dit Kaye, faire partie de la scène musicale (« [to] *be part of the music scene* ») est donc la récompense suprême (PI). Tel est, en tous cas, le sentiment qui se crée, dans ces lieux de conversations. Mais si les salles de concert, comme le Club 47 à Boston, jouent un rôle aussi important que les locaux de *Crawdaddy!*, les boutiques de disques servent, également, de points de rencontres. C'est au *Briggs & Briggs* à Cambridge (Massachusetts), par exemple, que P. Williams fait la connaissance, par hasard, de Landau, parce que cette boutique de disques est un point de vente de *Crawdaddy!* et que Landau y travaille :

In his 1972 book, *It's Too Late to Stop Now*, he [Landau] recalls: “[...] During my off hours from school I worked at a Harvard Square music store, Briggs & Briggs, and there I met 18-years-old P. Williams, editor and publisher of the original, and, at that time, mimeographed, stapled-together *Crawdaddy!* The store was one of the outlets for the first issues of the magazine. Paul used to come in to hustle discounts on records. (TCB 47)

Et progressivement, les boutiques de disques deviennent, non plus des lieux de rencontres fortuites, mais des lieux de rendez-vous. Patti Smith, par exemple, se présente au *Village Oldies*, la boutique de disque où travaille Kaye, pour y faire sa connaissance. « *Lenny worked downtown as a clerk at Village Oldies on Bleecker*

Street, and I stopped by one Saturday night, » écrit-elle (TCB 179). Mais le plus intéressant, sans doute, est de rapporter le discours de Kaye, quant à la nature de cet petit « *job* » qu'il occupe à ses heures perdues pour gagner sa vie :

Myself, I was constantly listening to music before I wrote about it. I was a record collector, a record geek, and it was fun to be able to transform my love for music (which was essentially a hobby) into the actual fact of making it or participating in it in whatever form. For example, at the same time I was a fan, I was working in a record store. I was also trying to become a record producer but I'd never dreamt of becoming a rock musician. (PI)

Autrement dit, être disquaire, ou écrire sur la musique, sont deux activités qui font partie d'un tout : toutes deux traduisent la passion de Kaye pour la musique. Mais cette passion n'aurait pu se réaliser, sans la fréquentation d'un dernier haut lieu de l'émulation culturelle, c'est-à-dire les campus universitaires. Ils jouent, en effet, un rôle important dans la diffusion de la musique, puisque la plupart des auteurs y forment des groupes de musique et font paraître des fanzines. Kaye, par exemple, y est, à la fois, éditeur et guitariste : « *I started writing about rock and roll for my college newspaper [...], and was the editor on that paper. [...] I'd always had some experience playing in bands, mostly in college mixer bands or fraternity bands* » (PI). À l'inverse, Landau, par exemple, comme il le raconte dans son célèbre article « *Growing Young with Rock and Roll* » paru dans *The Real Paper* le 22 mai 1974, y est, d'abord, musicien, puis critique : « *in '65 and 66 I played in a band, the Jellyroll, that never made it. [...] Realizing I wasn't destined to play in a band, I gravitated to rock criticism.* » Mais, plus généralement, tous les auteurs, à la seule exception de Tosches, seront des étudiants diplômés, même si tous abandonneront rapidement leurs études, pour se consacrer à l'écriture dans la presse rock et à des petits boulots en parallèle. Ainsi, passant rapidement de la figure du « *freshman* », à celle du

« *sophomore* », puis enfin, à celle du « *college dropout* »⁸⁴, Landau et P. Williams sont inscrits au Swarthmore College, à côté de Philadelphie, Marcus et Jann Wenner à Berkeley, en Californie, Kaye à l'université Rutgers, dans le New Jersey, Christgau au Dartmouth College, à New Hampshire, Meltzer à Stony Brook, Long Island, Bangs au State College de San Diego, Uhelszki au Wayne State University, Patti Smith à l'université de Chicago, sa ville natale, Guralnick à Columbia, New York, puis à l'université de Boston, etc. Les disciplines qu'ils choisissent se croisent aussi : « *American Studies* » (pour Marcus et Christgau) et « *American History* » (pour Kaye et Uhelszki), par exemple.

Il est amusant de voir, d'ailleurs, avec quelle rigueur, P. Williams, dans son livre, s'attache à détailler le parcours universitaire de chacun de ses auteurs. Pour ne citer que quelques exemples, nous apprenons que Daniel Gannon est un « *Harvard freshman* » (TCB 66), Michal Rosenbaum « *a freshman at Berkeley* » (TCB 243), David Hartwell « *a grad student at Columbia* » (TCB 9), Jeffrey Jones et Chris Brown « *Swarthmore students* » (TCB 20), Michael Kac « *a graduate student at the University of Pennsylvania* » (TCB 29) et David G. Hartwell « *a graduate student in comparative medieval literature* » (TCB 261). Autant de titres universitaires qui, d'un point de vue sociologique, nous informent sur l'origine relativement aisée des auteurs. Il est à supposer, en effet, que si Tosches est le seul à ne pas être allé à l'université, c'est parce qu'il vient d'un milieu plus modeste, comme Christgau, par exemple, mais un milieu dont ce dernier, en revanche, ne se sera jamais totalement détaché. « *In the environment I grew up, I never thought I could be a writer. I had to either do construction work like my uncles, or be a bartender like my father,* » nous dit Tosches (PI). Rien à voir, sans doute, avec cette déclaration de Christgau : « *I was a lower*

⁸⁴ Le « *freshman* » désigne l'étudiant en première année de faculté, le « *sophomore* » l'étudiant en deuxième année, et le « *college dropout* » celui qui abandonne ses études.

middle class kid. I do not come from a cultured family, although when I look back, I can see there were traces here and there as I think people usually can if they look. Basically, my father went to college on a scholarship when he was 34, he graduated the year before I went to college at 16 » (PI). Mais, il faut souligner, surtout, que pour la plupart des auteurs, c'est la discipline nouvelle des « *American Studies* » qui oriente leur passage dans le domaine universitaire. En tous cas, Christgau, lui, se dit avoir été fortement influencé par son apprentissage :

I graduated from college in 1962. I went to Dartmouth whereas most of my friends went to Queens College, which is the excellent Queens' division of the City University. At Queens there was a teacher named John J. McDermott who is now at South West Texas A&M and he is apparently a legend there - as he deserves to be. He was a great teacher. He was an American Studies pioneer. McDermott was one of the very first people to talk about America as a culture in a proud way and that was a very important idea to me. It knocked my socks off. I wouldn't be a rock critic without it but at Dartmouth you couldn't study this stuff. There was no American Studies. So I read a lot of American literature and history in the years after I got out of college, and I decided to go back to graduate school in American Studies. I took the graduate exams, I took a few courses at The New School, I applied at NYU. And then rock criticism came along which is really a better way to be in American Studies. Marcus also is an American Studies person, right? In fact, Greil and I had the same thesis advisor: him as a doctoral student and me as an undergraduate at Dartmouth. And in both cases that same guy told us we weren't good enough to do this work. (PI)

Mis à part cet héritage des « *American Studies* » (ou de la civilisation américaine, qui n'est pas anodin puisque par exemple, les grands mythes de l'Amérique seront abondamment transposés par Bangs dans ses textes), la presse rock est loin, pourtant, de l'écriture dite académique. Certes, P. Williams se lance, au moins une fois, dans

l'expérience, quand il publie un mémoire de Meltzer : « *Richard sent me a book-length thesis about rock'n'roll he'd written in 1965. I was mesmerized by his intelligence and humor and insights, and published an extract under the title "The Aesthetics of Rock" »* (TCB 118). Mais cette expérience reste isolée. Le plus souvent, à dire vrai, c'est moins les approches académiques en elles-mêmes, que le lieu du campus, qui concourt à créer des rencontres entre les auteurs. On se souvient, par exemple, de la manière dont P. Williams fit la connaissance de Guralnick. L'histoire est simple, comme l'explique, ici, Guralnick :

The whole way I met P. Williams was because of his unfettered enthusiasm. We both knew a guy named Larry Stark who started his own publishing company, the Larry Stark Press, to put out a collection of my short stories. Paul was in high school at the time, and he started selling my book on campus – until they stopped him because of the inappropriate language. So I had known Paul off and on for a couple of years when I ran into him at Club 47 when Howlin' Wolf was playing, and he had just started *Crawdaddy!* and wanted to interview Wolf for the first or second issue. Well, when he saw me – I mean, he knew all about my love of the blues (who didn't?), and he asked if I'd like to help him. So that's the entirely serendipitous reason that I started writing for *Crawdaddy!*. (PI)

C'est donc la distribution du premier livre de Guralnick, par P. Williams lui-même, sur les pelouses du campus de l'université de Swarthmore/Brandeis, qui facilite leur rencontre. Mais c'est également le microcosme des adeptes de science-fiction, eux aussi présents sur les campus universitaires, qui rend possibles de telles occasions. « *I'd published a science fiction magazine when I was fourteen and fifteen, so I had confidence that I could produce a stapled magazine, »* révèle P. Williams (TCB 7). Et de fait, durant la création de *Crawdaddy!*, il ne cesse de se nourrir de cette expérience pour s'entourer des bonnes personnes, comme de celles, par exemple, à qui il

empruntera le matériel pour l'impression des premiers numéros : « *the Qwertyuiop Press mimeograph belonged to and was operated by Ted Whyte, a science fiction fan (and writer and editor)* » (TCB 9) ; « *These [the pages of the issue] were first-drafted in pencil and then typed up on mimeo stencils on David Hartwell's mimeograph, a friend I'd met through our mutual interest in science fiction* » (TCB 9). Aussi P. Williams s'empresse-t-il de souligner, également, que deux de ses auteurs sont des écrivains SF. D'abord, Samuel R. Delany, « *the Science Fiction Writers of America's award for the best novel of the year* » (TCB 261), écrit dans le seizième numéro. Puis, c'est au tour de Chester Anderson, « [who] *had also written a science fiction novel set in Greenwich Village,* » dans le dix-neuvième (TCB 278). Une filiation avec l'idéologie fanzine, que P. Williams annonce, d'ailleurs, dès l'introduction de son livre, par ces quelques mots : « *the science fiction "fanzine" community [were] publishers of amateur magazines about science fiction and anything else we wanted to talk with each other about* » (TCB 7).

L'amitié entre les auteurs est profonde, nouvellement nouée, ou, parfois, très ancienne, comme dans les cas des fanzines SF, P. Williams qualifiant alors, souvent, ses auteurs, de « *old friend* » (TCB 93) ou de « *good friend* » (TCB 142). Toujours est-il que, ce qu'ils partagent entre eux est un amour commun pour la musique, qui leur rappelle leur adolescence. « *I'd been a Dylan fan since I was fifteen,* » écrit P. Williams (TCB 17). De même, nous confie Guralnick, « *I just fell into the blues when I was fifteen or sixteen – and right from the start I was caught up in it* » (PI). Comme si donc, nous pouvions écrire l'autobiographie des auteurs sur la base de ces souvenirs d'adolescence, Kaye parle de ses expériences musicales comme de « *touchstones* » (littéralement, des pierres de touche). Une déclaration que nous souhaitons mettre en parallèle avec l'extrait d'un texte de Bangs :

Rock and roll [...] is basically the creed I chose and where I grew up. I was born into it. One of the first things I remember hearing, as a wee small kid was Little Richard on the radio doing “Tutti Frutti.” Rock and roll has accompanied me through all my different life stages. I was nineteen years old in 1966, so I was perfectly primed to ride it all the way through. I could see it grow. [...] It has been my tale. I really feel privileged to be able to trace my emotional and mental development through rock and roll, to use it as a symbol or a touchstone of my life. (PI)

So perhaps the truest autobiography I could ever write, and I know this holds as well for many other people, would take place largely at record counters, jukeboxes, pushing forward in the driver’s seat while AM walloped you on, alone under headphones with vast scenic bridges and angelic choirs in the brain through insomniac postmidnights, or just to sit at leisure stoned or not in the vast benign lap of America, slapping on sides and feeling good. (PR 13)

Et l’esprit d’amitié s’étend jusqu’au parrainage du fanzine par des compagnies de disques (« *Elektra Records* » (TCB 29), « *Chess Records* » (TCB 66), « *MGM Records* » (TCB 91)), des salles de concert (« *Club 47* » (TCB 48)), des fabricants d’instruments de musique (« *music equipment store* » (TCB 48)), des magasins (« *a guitar shop in Philadelphia* » (TCB 171), « *an amplifier manufacturer and one for Martin guitars* » (TCB 171), « *a boot store* » (TCB 48)), ou des associations (« *National Songwriters Guild* » (TCB 48)). Portés volontaires pour soutenir matériellement *Crawdaddy!*, ils achètent quelques pages dans le fanzine, à l’image du magazine *Sing Out!* qui, le premier, montrera l’exemple :

The second issue [of *Crawdaddy!*] contained our first advertisement, a one-third-page invitation to subscribe to *Sing Out!*, “the folk music magazine”. This was

an exchange ad, run at their invitation; the reciprocal ad *Sing Out!* ran for *Craw!* in its next few issues brought us most of our first subscribers. (TCB 17)

Des annonces publicitaires bon enfant, anodines et pleines d'idéaux, car, comme l'explique, une nouvelle fois, Tosches dans *The Nick Tosches Reader*, « *back then [...] advertisers in the so-called alternative press did not yet dictate editorial policies, and the vile and hypocritical concept of a “politically correct” culture, and the censorship inherent in it, was unimaginable except as the futuristic scenario of a science-fiction tale* » (3). Mais enfin, pour terminer la description des lieux de rencontres entre auteurs et musiciens, il est à noter quelques différences entre chaque ville d'Amérique, comme l'expose ici Kaye :

New York City is different than Boston, Detroit, and even Los Angeles to a certain extent because it is a world capital. It is the great melting pot of America. It all comes through. You walk four blocks in a direction and it's a totally different music you're gonna hear coming out of the windows. It is a very cosmopolitan town and that definitely tinged our writing. We had to write about everybody while in *Creem*, for instance, you had to write almost only about Grand Funk or the Stooges. And it wasn't difficult to broaden your sensibility in New York: the compressed sensibility gave you a very wide perspective. I would almost say that New York didn't need local bands because everybody was gonna play here. (PI)

Si nous prenons l'exemple de la ville de Détroit, le pari, pourtant, ne semblait pas gagné d'avance car, comme l'explique Landau dans l'interview en ligne *Fusion Interview: Landau Writer-Producer* : « *there was a general lack of receptiveness outside of Detroit to things that were openly and freely accepted in Detroit* » (WI). Et de fait, comme l'explique Uhelszki (née là-bas), ce sont les habitants de Détroit qui, sans doute, changent la donne, par rapport aux autres villes américaines :

Detroit was close enough to New York and Chicago to both want to emulate the bigger cities and at the same time reject them, and prove that Detroit is really the covert center of the universe. The Detroiters are a bizarre version of the big cities. In their attempt to emulate the sophistication and art of media centers they get it wrong, but what they get wrong is actually more creative and adventurist than the accepted norm. Only three big ballrooms existed in the United States in the late sixties: one was the Fillmore West in San Francisco, the other one was Fillmore East in New York, and the last one was the Grande Ballroom in Detroit, and the Grande was the most fantastical iteration of the hippie ballroom. [...] But probably most importantly, it was a centrally located place for bands to stop on their way to either coast. Besides that imported culture, there was an entire cadre of sharecroppers that moved up to work at the factories and ended up in the music business. [...] Music has always been an essential part of the Detroit experience maybe because it has always been a city of malcontents, and music is the way the tribe communicates. Detroiters always have a chip on their shoulders—back to the “we’re not New York, we’re not Chicago.” (PI)

Mais parallèlement à ce tableau idyllique d’une camaraderie entre musiciens et auteurs, l’histoire de la presse rock des débuts compte-elle quelques bémols ? En d’autres termes, tout cela reste-t-il vrai, après *Rolling Stone* ? *A priori*, à en juger par le dire des auteurs, l’idylle semble intacte. « *As long as I write about rock, my mission is to tell a stranger about it,* » écrit Landau, dans son célèbre article pour *The Real Paper* en 1974 « *Growing Young with Rock and Roll* ». Et de fait, pour Guralnick aussi, écrire pour un fanzine ou un magazine ne fait aucune différence, quant à sa motivation, car celle-ci doit, selon lui, rester la même :

It didn’t matter. The medium had nothing to do with it. My idea of criticism had nothing to do with fanzines or magazines or newspapers or journals, because I really didn’t care what the format was. I was just glad to have the opportunity to

write about the music. Writing for *Crawdaddy!* or *Boston After Dark* gave me the opportunity to tell people about something that meant so much to me. And if I wrote for *Rolling Stone* or *The New York Times*, I mean, sure, I was glad to have the wider audience, but it was exactly the same thing. I was going to write exactly the same thing. It was going to be about what mattered to me – and what I hoped would matter to my reader. (PI)

Et pourtant, en dépit de la formation d'un cénacle littéraire et musical, on remarque, ici et là, la présence, suite à l'arrivée de *Rolling Stone*, d'une série de modèles d'écriture et de comportement nouveaux, moins rêveurs et plus matérialistes. Kaye et Bangs, par exemple, ironisent sur le fait que les « *release parties* » (plus nombreuses après 1967) sont un moyen, pour les auteurs, de manger à leur faim. « *There were three or four press parties a week, so you could eat every night* », nous dit le premier (PI). « *I know some people [...] who have almost literally kept themselves from starving for months at a time by eating dinner at a different press party every night,* » écrit le second (LIB 248). Et Bangs avoue, par ailleurs, revendre, sous le manteau, des exemplaires gratuits des nouveaux albums : « *[this] will [...] help you to pay the rent on occasion when you sell the albums [...] to local used records stores, at prices ranging from five cents to over a dollar apiece* » (LIB 248). Patti Smith ne s'en cache pas non plus, par ce petit récit qu'elle fait dans *Just Kids* :

I had written some record reviews and was now receiving stacks of free records. After reviewing the ones I liked, I took them all down to a place in the East Village called Freebeing. They paid a dollar a record, so if I had ten records it was a good score. I actually made more selling records than writing reviews. (146)

Et de fait, Kaye, Bangs et Patti Smith ne mentent pas : ces pratiques sont familières des critiques rock. Mais monnayer ainsi ce qui, au départ, ne devait pas l'être (des

disques, des places de concerts, gratuits), est-ce, pour les auteurs, transiger, au besoin, avec les principes d'une camaraderie, ne plus profiter, simplement, des avantages et céder à l'appât du gain ? Non, puisqu'en vérité, c'est mettre la lumière sur le paradoxe des paiements en nature : si en effet les auteurs sont payés en nature, ils n'ont pas d'autre choix, pour être *réellement* payés, que de tirer recette des avantages qui leur ont été offerts gratuitement. Une façon, sans doute, pour eux, de racheter leur liberté et de gérer, au mieux, l'ambivalence de leur position : s'ils se laissent acheter par les cadeaux qui leur sont faits, ils les détournent en les vendant à leur compte. Une sublimation de leur propre obédience qui, par la transaction monétaire qu'elle réinstaura, résonne comme un pied de nez aux éditeurs et un règlement de comptes symbolique. L'autodérision des auteurs passe par la démonstration de ce cliché absurde.

IV.2. La publicité gratuite : deuxième paradoxe

Mais l'écriture, aussi, parallèlement aux paiements en nature, est ce qui d'une part, fédère les auteurs et les musiciens, et d'autre part, les divise. Et tout d'abord parce que c'est par elle que les auteurs font connaître les musiciens, et les musiciens les auteurs, et qu'elle est, donc, l'effet et la cause de leur camaraderie. Prenons, seulement, l'exemple de Kaye. C'est, en lisant *Crawdaddy!* que naît, chez lui l'envie d'écrire, mais c'est, aussi, en lisant un article de lui sur les Stooges, que l'agent du groupe, Danny Fields, l'introduit dans le petit milieu, alors très restreint, des écrivains rock :

One day, I read reviews in a magazine called *Crawdaddy!*, and thought: "Gee, I can write about rock and roll too." So, I went to see The Fugs playing at the Village Theater in New York and wrote a review of it. That was nice! However, after this, I didn't know how to go back writing about it. [...] I was far-removed

from the writers' scene and didn't even know it actually already existed. [...] The real big step was when I wrote a review of the first Stooges' album for *Fusion* [...]. I was familiar with the Detroit MC5/Stooges scene and because it probably was the first review of the Stooges to appear anywhere, Danny Fields, the band manager at the time of the Stooges called me up, saying: "This is a great review! Can I meet you?" And he met me and introduced me into the rock writer's circle of New York, which was composed of Meltzer, Lisa Robinson, and Lillian Roxan, among few others. (PI)

Inversement, c'est, un peu plus tard, toujours en lisant un article de Kaye que Patti Smith se présente à lui. Installée à New York depuis 1967, c'est au *Village Oldies*, la boutique de disque où il travaille, que Patti Smith retrouve Kaye. Une rencontre qu'elle décrit, elle-même, en ces termes :

Writing for rock magazines brought me in contact with the writers I admired. Sandy Pearlman gave me a copy of *The Age of Rock II*, an anthology edited by Jonathan Eisen that gathered some of the best writing on music from that past year. What most touched me was a warm yet knowledgeable piece on a-cappella music by Kaye. It spoke to me of my own roots, recalling the street corners of my youth where the boys would gather singing R&B songs in three-part harmony. It also contrasted with some of the cynical, holier-than-thou tone of much criticism of the time. I decided to seek him out and thank him for such an inspiring article. (JK 178)

Patti Smith, tout comme Kaye, ignorait alors qu'en 1971, ils formeraient un groupe. « *I'd never dreamt of becoming a rock musician. I was so far from that at that point. Fate is often strange,* » nous confie Kaye (PI). Et, en effet, s'ils se rencontrent par la lecture de leurs textes respectifs, c'est par l'écriture aussi, paradoxalement, qu'ils s'immisceront, peu à peu, dans le monde de la musique. Sandy Pearlman (critique

rock⁸⁵ et « *manager* » des groupes Blue Öyster Cult et The Dictators) sera l'instigateur de cette nouvelle orientation dans leur vie :

Sandy Pearlman, in particular, had a vision of what I should be doing. Although I wasn't ready to fulfill his particular take on my future, I always was interested in his perception of things. [...] He saw me as fronting a rock and roll band, something that had not occurred to me, or that I had even thought possible. (JK 196)

En somme, se faire un nom dans la musique donne, presque à coup sûr, l'assurance de pouvoir se faire un nom dans la critique, et *vice versa* :

Everything accelerated after Kaye and I performed at St. Mark's. My ties with the rock community strengthened. Many notable writers, such as Dave Marsh, Tony Glover, Danny Goldberg, and Sandy Pearlman had attended, and I was offered more writing assignments. (JK 196)

Tosches, aussi, parle de cette performance, dans l'un de ses articles du recueil *The Nick Tosches Reader* : « *Meltzer and I went to the Church of St. Mark's to see our friends Patti Smith and Lenny Kaye perform together for the first time* » (67).

N'oublions pas, en effet, qu'aux toutes premières heures de la critique rock, les auteurs ne se comptent qu'en petit nombre. Leur expansion est soudaine et spectaculaire, mais leur cercle reste restreint, comme le certifie Kaye :

There were very few rock magazines at that time. [...] There weren't a lot of writers. Because the field wasn't as diverse as it is now, you would meet all the writers. It was a camaraderie or collaboration in the sense that we were in this together. And also we were cheerleading the same music. [...] To me, the best analogy would be with the film critics that came together around the *Cahiers du Cinéma*. We thought about the music as Godard and Truffaut thought about

⁸⁵ Pearlman est un nom que nous avons déjà cité comme l'une des premières plumes à écrire dans *Crawdaddy!*.

films: we thought about it and soon would be making it or at least making it through our writing. [...] And if there were fewer critics at that time they had a more idiosyncratic voice. So, the artists would know these people and they would talk to them as equals. [...] For example, the *Crawdaddy!* writers wrote about a musical scene that was growing up and their own writing reflected the way the scene grew. (PI)

La notion d'égalité entre les auteurs et les musiciens est, en effet, cruciale. Elle est à la base même de la définition de la camaraderie. Sans elle, il n'y a pas de réel échange, pas de réelle complicité, de « *nice little inner scene*, » comme l'appelle Kaye (PI). Et si l'on en croit Uhelszki, cette complicité perdue dans les pages de *Creem* :

If rock journalism then was a higher form than it is now, it's also because we had greater access to the rock stars. We interacted and were on equal footing with them. [...] Bangs and I used to have this saying: "Rock stars are not our friends!" In truth, we had never thought that they were that much different than we were, until the record companies began to warn them against us. Sure, they were probably making more money than we were. Sure, we never really got close to them but the thing is that we never thought of ourselves as inferior sycophants or lesser beings. (PI)

Par conséquent, si tous les auteurs et les musiciens se côtoient rapidement, tous se font de la publicité gratuite et tous s'entraident, bénévolement, par des petits services qu'ils se rendent les uns aux autres. Jimi Hendrix, par exemple, prend part, aux côtés de P. Williams, à la distribution du neuvième numéro de *Crawdaddy!*: « *Jimi Hendrix giving away copies* » (TCB 142). Mais enfin, l'écriture est ce qui divise, aussi, en ce sens qu'elle témoigne des tensions qui naissent de la pression exercée par les éditeurs sur les auteurs. Depuis l'arrivée de *Rolling Stone*, non seulement les éditeurs ont un droit de regard sur les écrits des auteurs mais, comme nous l'évoquions

précédemment, ce droit de regard exerce un contrôle sur les préférences musicales des auteurs. Autrement dit, le principe initial d'une publicité gratuite entre auteurs et musiciens, est, désormais, détourné par les éditeurs qui, en s'interposant entre eux, donne l'avantage et la priorité aux musiciens les plus courus. Une illustration simple et éloquente consiste à comparer deux récits de Patti Smith où, dans l'un, elle raconte son expérience à *Crawdaddy!*, et dans l'autre, son expérience à *Rolling Stone* :

I usually wrote pieces centered on obscure artists like Patty Waters, Clifton Chenier or Albert Ayler. I wasn't interested in criticizing so much as alerting people to artists they may have overlooked. (JK 146)

I received a Lotte Lenya double album amongst a pile of records to review. I was determined that this great artist should be acknowledged, and called Jann Wenner at *Rolling Stone*. I had never spoken with him, and he seemed perplexed by the request. But when I pointed out that Bob Dylan was holding a Lotte Lenya album on the cover of *Bringing It All Back Home*, he relented. [...] I didn't think they would publish it, but Jann called and said that although I talked like a truck driver, I had written an elegant piece. (JK 178)

Patti Smith insiste donc pour dire comment, avec peine, elle réussit, finalement, à convaincre Jann Wenner de la laisser écrire sur une artiste méconnue. Mais elle décrit aussi à quel point, à *Crawdaddy!*, il était possible d'écrire sur tout. Les différences entre le fanzine et le magazine sont, une nouvelle fois, évidentes et contextuelles. C'est parce qu'au départ les artistes sont méconnus, qu'il est facile d'écrire sur eux dans *Crawdaddy!*. Mais dès lors qu'au fil des années les musiciens gagnent en notoriété, la légitimité que les critiques avaient d'écrire sur eux disparaît. Désormais, ils doivent écrire, à contrecœur, sur des artistes reconnus et admis. Autrement dit, leur rôle n'est plus de dénicher des talents occultes, mais de renforcer l'assise d'artistes

déjà établis. Et c'est un peu ce dont parle, encore, Guralnick, dans la citation suivante :

If my focus is on creativity, it doesn't matter whether one person or a million people like the work I'm talking about. The work only is what is important to me. I'll give you one example: Robert Johnson. When I first wrote about him, there were very few people in the world that knew who he was, and I knew every one of them and they knew each other too, and among them were Mick Jagger and Eric Clapton. That was a small hardcore audience. And then, thirty years later, Robert Johnson was discovered by the world. His recordings went platinum but the fact that a large audience discovered his work didn't change the work in itself. It was of course a benefit but the work was as important as before. And the fact that all these people discovered his music didn't make it any less worthwhile either. Its value definitely was timeless. (PI)

Faut-il en déduire qu'il arrive, parfois, que les auteurs deviennent de simples exécutants, payés au mot, pour suivre la ligne éditoriale des directeurs de rédaction ? Loin de là, car les auteurs contribuent à faire aussi de l'écriture un instrument de réflexion sur l'esprit de favoritisme dont font preuve les éditeurs pour certains musiciens. Notamment, le fait d'écrire des critiques négatives, pour faire de la mauvaise publicité aux musiciens, se transforme en un acte de résistance similaire à celui de la revente, sous le manteau, des paiements en nature. C'est, dans un geste de provocation, étaler le pouvoir des éditeurs pour mieux le refuser et le mettre à mal. Et le résultat de cette provocation est probant. De fait, les auteurs continuent à dire tout ce qu'ils pensent et penser tout ce qu'ils disent. « *My temperament being what it is, I often enjoyed hating as much as loving,* » écrit Landau dans son article « *Growing Young with Rock and Roll* ». « *Sometimes, depending on whether the relationship was positive, like between Iggy Pop or David Bowie and myself, or negative, like*

between Lou Reed and Bangs, the review was antagonistic or friendly, » détaille Kaye (PI). Et, en effet, le plus lunatique et acrimonieux des critiques est, sans doute, Bangs, dont Marcus résume ici assez bien ce que veut dire, pour lui, être un « *fan* » :

What happens, if you are the kind of fan Lester was, is you want to meet your heroes and you want them to be heroic but you are also afraid they aren't going to be. So, you hate them even before you meet them, as much as you love them. And all of the back and forth interviews that Lester did with Lou Reed and the articles that he wrote about him [...] it's all about trying to get a person who is betraying himself and you to live up to his talent and gifts. Lester was Lou Reed's bad conscience. He was there in Lou Reed's face year after year saying: "Come on, Lou, you are a fake, you used to be good but now you are a fat piece of shit." And despite all the mean things Lou Reed has said over the years about Lester, he was certainly thinking: "God, he is right! What am I going to do about this?" (PI)

Bangs n'a jamais écrit dans *Crawdaddy!* mais, très souvent, dans *Rolling Stone* et *Creem*. Et pourtant, c'est dans *Creem* qu'il prolonge l'idéologie fanzine, telle qu'elle pouvait exister dans *Crawdaddy!*. L'humour, notamment, en est un indice sûr, car c'est par lui que le fan se définit :

If you simply read the captions to photographs in *Creem* magazine that Lester wrote, you would discover that whole aesthetics where everything is a joke. Not because you don't take anything seriously but because you do, and you care enough to be alive to the way that your heroes are always going to cheat you and let you down and above all, you care enough to make fun of them. (PI)

Et si, par ce prolongement de l'idéologie fanzine, les auteurs continuent à réaffirmer leur détachement moral vis-à-vis du peu de gain financier qu'ils peuvent soutirer de leurs propres textes, c'est, encore, pour une autre raison. Pour eux, en effet, écrire des critiques négatives est, tout bonnement, prendre le risque de tout perdre, c'est-à-dire,

à la fois, leur rémunération et leurs paiements en nature. Et pourtant, que cela leur coûte leur place dans les magazines, ou de ne plus être courtisé par les maisons de disques, ou encore, de ne plus fréquenter les artistes, c'est le prix qu'ils doivent, concrètement, payer pour conserver l'honnêteté qui était la leur au sein des fanzines. Le portrait de Bangs que donne, cette fois, son biographe DeRogatis, est significatif à ce sujet :

Lester had in his work an intellectual core, a moral consciousness, a blatant brave honesty, that said: "Music is the most important force in life and because the best music I like is about honesty, I'm going to be honest in writing about it, I'm going to tell it straight to you, even if it costs me the four-dollar-a-word assignment for *Vanity Fair* (I'll be writing for a fanzine instead), even if it aggravates the people I'm writing about and gets me blacklisted by the record industry (the publicists won't talk to me and the artists won't like me), I don't care, I owe you my opinion." [...] For instance, Lester worshiped Lou Reed. He thought Lou Reed had created the best art that he had ever come to love in rock'n'roll and yet, when Reed was betraying himself, selling out and falling short of his talent, Lester was fearless in saying that. [...] And it's told straight and unfettered. (PI)

Une honnêteté intellectuelle que Marcus résume, encore, autrement : « *having the guts to really tell the truth and tell it warts and all, and not caring what anyone is going to think of him. [...] There was certainly a time when that kind of risk wasn't even taken into consideration or didn't even seem to be a problem* » (PI). Et une honnêteté intellectuelle qui se retrouve, elle aussi, dans les pages de *Creem*, à en juger par le témoignage de Uhelszki : « *We usually bit the hand that fed us. The rock stars would love us or hate us, it made no difference to us* » (PI). Au lieu, donc de parler de l'assujettissement des auteurs, nous constatons qu'il existe, toujours, dans les

magazines, un espace de liberté et de création. Certes, la belle époque où, comme à *Crawdaddy!*, il était encore possible, pour les auteurs, d'écrire sur tout, et même d'écrire des critiques négatives, sans que leur éditeur n'ait un droit de veto, est dépassée, mais rien ne présage encore la venue, quelques années plus tard, sur les murs de la salle de reprographie du magazine *Rolling Stone*, d'un panneau inscrivant en toutes lettres : « *Three stars is never having to say you're sorry.* » DeRogatis, né en 1964, explique :

When I was at *Rolling Stone*, there was a sign in the copy editing department saying: "Three Stars Is Never Having to Say You're Sorry." It's an excuse for lazy journalists to not write interesting reviews, which has been the case for sixteen or twenty years. If *Rolling Stone* or *Spin* or even *Pitchfork* call you up and want you to write about the Britney Spears' record, you're going to write a good review. They don't want you to say that this is not a satisfying piece of art. [...] Which means the same thing: bad reviews impede the flood of commerce.

(PI)

À l'évidence, dès la fin des années soixante, les auteurs franchissent même parfois, dangereusement, la frontière qui sépare la critique impartiale, réfléchie et pondérée, de la critique calomnieuse. Pour cette raison, d'ailleurs, des articles sont refusés. Christgau raconte, par exemple, avoir rejeté un article de Bangs sur Patti Smith, car celui-ci tenait plus du simple règlement de compte que de la critique musicale. « *And then once in a while, there were pieces I refused to publish altogether, like his Patti Smith piece. It was basically a piece about how Patti Smith didn't like him anymore and I thought it was beneath him* » (PI). Mais pour cette raison, aussi, quand la publication a lieu, le coup porté aux musiciens peut être fatal, et la renommée de l'auteur grandie. Landau, par exemple, est bien évidemment connu pour avoir lancé la carrière de Bruce Springsteen, par la publication d'un article dithyrambique sur lui

(« Growing Young with Rock and Roll »), mais c'est lui, aussi, qui participa à ou du moins accéléra la dissolution du groupe britannique Cream, par la publication de son premier article « Hendrix and Clapton » dans le numéro de *Rolling Stone* du 9 novembre 1967. Il y avait bien déjà eu, auparavant, des artistes qui avaient fait l'objet de quelques menus reproches (à *Crawdaddy!* par exemple, des articles de Landau sur un certain type de musiciens, « *artists who have a great deal of trouble reproducing in the studio their great live sounds* »⁸⁶), mais jamais, jusque-là, cela n'avait porté atteinte au développement d'un groupe. Or, c'est bien, selon Fred Goodman, ce qui semble s'être produit : Landau fit le portrait d'Eric Clapton en un « *master of blues clichés* » et Eric Clapton quitta le groupe. « *Landau's sharp negative criticism of Cream [...] had a very real consequence,* » écrit Fred Goodman dans son livre *The Mansion of the Hill* (34). Mais sans doute faut-il relativiser ce propos : certes, la critique négative de Landau participa à la séparation progressive du groupe, mais en aucun cas elle n'en fut la cause directe. Juste après sa publication, Cream partit en tournée. Clapton en fut blessé et même affecté sur un plan personnel, mais le groupe continua à exister pour un temps. En revanche, la déformation de ce récit en un récit grossi, exagéré, montre à quel point cet épisode eut un impact mythographique : aujourd'hui encore, on raconte que cette critique négative fragilisa la camaraderie qui existait au sein du groupe.

Toujours est-il que, de bonne guerre sans doute, Landau en répètera l'expérience. Les exemples de critiques négatives se multiplient sous sa plume. Il y a

⁸⁶ *Crawdaddy!* 5 (September 1966): 6. Landau en effet aura pour ambition, en tant que producteur des MC5 notamment, de reproduire en enregistrement le son « live ». Cette ambition était d'abord une théorie qu'il développa au sein de la critique rock. D'où cette obsession dans les pages de *Crawdaddy!* pour la comparaison entre les sons « live » et « studio » de chaque groupe.

eu, dans *Rolling Stone*, en 1967⁸⁷, sa chronique du premier album de Jimi Hendrix. « *His contribution to that first issue of Rolling Stone was a long and largely unfavorable review of Jimi Hendrix's Are You Experienced?*, » se rappelle P. Williams (TCB 232). Et d'autres articles, encore, comme celui sur The Grateful Dead, faisant de Landau la figure incarnée du jeune auteur sortant victorieux des démêlés avec son éditeur et dont la ténacité des convictions musicales fait mouche. Ce qui est frappant, en effet, est le portrait qu'en donnent quasiment tous les autres auteurs. Pour eux, Landau est une voix d'autorité (« *a authoritative voice* »), autrement dit, un critique extrêmement influent, important. « *Landau, certainly [is] one of the best and most influential critics of rock era,* » proclame P. Williams (TCB 47). « *Landau had a tremendous influence on the world of rock criticism, on the way people approached it. At Crawdaddy! for example, he was this sober voice of tremendous enthusiasm,* » insiste Guralnick (PI). Et Marcus confirme l'aura du personnage, en poursuivant le portrait par ces quelques mots :

Landau always was this sober, magisterial, I-know-everything voice. I don't mean he ever said "I know everything" but he seemed to carry that sense of authority and where he got that sense of command as a writer was something that always mystified me about his writing. And the columns he did himself in *Rolling Stone* right from the beginning weren't any different from what he did before in *Crawdaddy!* What made a difference was that at *Crawdaddy!* he was an odd man, he was just around. (PI)

Aussi, tenir tête aux éditeurs et se plaindre d'eux, comme Landau le fait, s'impose comme un réflexe chez les auteurs. On ne compte plus, d'ailleurs, les exemples qui illustrent l'embarras, la gêne et l'inquiétude, chez les auteurs, face à la nouvelle place

⁸⁷ Il s'agit toujours du même article de Jon Landau : "Hendrix and Clapton" *Rolling Stone* (November 9 1967).

des éditeurs au sein des magazines, comme le montre, par exemple, ce témoignage de Uhelszki à propos de l'éditeur de *Creem*, Barry Kramer :

Finally after what felt like years of pleading I became their movie editor. But not the way I would have wanted it. The previous one got into a fight with our publisher Barry Kramer over a contest that she was planning to put in an upcoming issue and at the last minute he nixed it. The result was she quit on the spot. Kramer, who founded the magazine was a true visionary but he also had an artistic temperament. Brilliant, but diffident, and often Machiavellian, he was known to fire people when they challenged him. [...] Because the entire staff lived commune-style, in this big farmhouse, he barged into my room at ten o'clock that night, and unceremoniously announced: "You are the new movie editor. If you don't want it, you're fired!" So, I became their movie editor! [...] Only rarely did I freelance because first, I didn't have time and secondly Barry Kramer discouraged it. Aggressively discouraged it. If he found out if any of us did, there was hell to pay. Did it stop me? Nope. From 1974-76 I freelanced quite a bit often under the pen name of "Jana August." [...] *Creem* really was my birthplace, as a writer. Basically, ninety nine percent of my output during 1970 and 1976 was for *Creem*. (PI)

En réalité, presque tous les textes où les auteurs se mettent en scène, s'intéressent à ce genre d'épisode, d'anecdote. Véritable lieu commun, elle participe au mythe de l'auteur tyrannisé par son éditeur. Un mythe où les (vrais) tourments du débutant sont rapportés métaphoriquement, grossis comme sous la lentille d'un microscope. On y parle, en effet, quasiment de scènes de tortures. Ainsi, par exemple, Bangs affirme avec force, au sein même du magazine *Who Put the Bomp*, s'être lancé dans une guerre sans merci contre son éditeur, Greg Shaw :

Greg Shaw runs a tight ship here at *Who Put the Bomp*, and brooks no jive from any of us from Suzy the secretary to Edmund the Fishing Editor to all the others

including me, whose position as a relative greenhorn in this institution is still vague enough to make me nervous: for instance, I have been writing this article for twelve straight hours. (PR 78)

En un mot, la figure des éditeurs est maudite : les auteurs la couvrent d'opprobre.

IV.3. L'écriture à la commande : troisième paradoxe

Pour revenir cependant à la liste des avantages que les auteurs tirent de leur écriture dans la presse, le plus grand, abstraction faite des paiements en nature et de la publicité gratuite, est de n'être jamais en mal de copie. La production des auteurs est même vertigineuse. Ainsi, si l'on regarde les anthologies respectives de Bangs, Tosches et Meltzer, on découvre que, de 1965 à 1975, chacun n'écrit dans pas moins d'une vingtaine de magazines, dont les principaux sont *Rolling Stone* et *Creem*. « *Back then, I was writing for four or five different places at the same time and usually did an interview twice or three times a week,* » nous confie, encore, Kaye (PI). Et pourtant, des changements s'opèrent, dans le passage des fanzines aux magazines, quant aux raisons qui motivent cette productivité extraordinaire. D'abord, au sein des fanzines, comme nous l'avons vu, les auteurs n'essuient, quasiment, aucun refus de publication de la part des éditeurs ; aussi peuvent-ils publier autant qu'ils le souhaitent. Mais ensuite, au sein des magazines, les auteurs doivent produire vite et toujours plus. Autrement dit, écrire à la commande ne revient plus à écrire spontanément : certes, il est, toujours, très facile de faire paraître des articles, mais sous le joug, désormais, d'une commande soutenue et pointilleuse. Où se cache, alors, la pérennité de l'idéologie fanzine ?

Elle tient au simple fait que, pour écrire au sein des magazines, le plus souvent, les auteurs doivent passer par la camaraderie littéraire des fanzines. C'est elle, et elle seule, qui, à l'origine, leur permet de créer des liens qui seront, plus tard, des portes

d'entrée au sein des magazines. Tous les auteurs, sans exception, saluent le travail fédérateur de P. Williams autour de son fanzine. À *Crawdaddy!*, en effet, les choses ne fonctionnent pas autrement : chaque auteur en introduit de nouveaux. Par exemple, Pearlman et Meltzer sont intégrés par Michael Horowitz, mais Pearlman et Meltzer, eux-mêmes, font entrer trois autres plumes. « *Michael Horowitz who, when he saw Crawdaddy!, had decided this magazine needed to know about a couple of remarkable young rock'n'roll scholars he'd encountered. [...] Aranowitz put me in touch with Sandy Pearlman and Meltzer,* » rapporte d'abord P. Williams (TCB 93). Puis, il poursuit : « *Sandy Pearlman as co-editor brought in several new writers starting with these two issues [12th and 13th], including Robert Somma [...] Albert Bouchard and Allen Lanier* » (TCB 233) ; ces deux derniers étant membres du Blue Öyster Cult, groupe dont Pearlman et Meltzer étaient précisément les « *managers* ».

Écrire dans les fanzines est, d'ailleurs, le plus souvent, l'unique manière pour les auteurs de démarrer. C'est dans ces minces feuillets qu'ils font leurs armes, d'où la récurrence justifiée du verbe « *to debut* » dans le livre de P. Williams (TCB 47, 93). Mais surtout, ce sont les fanzines qui popularisent le nom des auteurs. C'est-à-dire que les auteurs y font de nouvelles connaissances indispensables pour intégrer (ensuite) le petit milieu des magazines. Tous les auteurs, quasiment, passent par ce microcosme, dont le noyau dur serait P. Williams. « *You could not write for big magazines, because they all had their people, but you could write for the small ones,* » nous dit Tosches (PI). « *I wasn't essentially writing for the major magazines but for fan magazines,* » confirme, aussi, Kaye (PI). « *I always regarded myself as being not a sixties-person but I had a few sixties-experiences. [...] And the most sixties-experience that I had certainly was when I wrote for Cheetah magazine,* » concède, du bout des lèvres, Christgau (PI). « *The first places I was ever published – my music*

*writing, I mean – were the English blues magazines Blues World and Blues Unlimited – and I'm really proud of it, » nous dit, à l'inverse, Guralnick (PI). Et à Christgau de conclure, dans son article « A History of Rock Criticism » : « then rock criticism was epidemic » (140). En effet, le virus de l'écriture, au sein des fanzines, est pandémique, en ce sens qu'il est une étape quasi inévitable pour se voir ouvrir la porte à d'autres publications. P. Williams, lui-même, en convient. Il ne devient auteur que le jour où ses articles sont réimprimés dans un autre magazine que *Crawdaddy!* :*

Until now I'd been an editor first and a writer second, writing record reviews just to fill the pages of the magazines. But now things turned around. I decided to publish the fourth issue of *Crawdaddy!* just so I'd have had a place to write this article on Dylan and the chance that somebody would read it. [...] My *Blonde on Blonde* review ("Understanding Dylan") was a breakthrough for me as a writer, creatively and professionally. It was soon reprinted in *Hit Parader* magazine, and then used as the introduction to a songbook published by Dylan's publisher. I began to feel like a "real" writer. [...] For the first time, I really felt satisfied with something I'd written for the magazine. (TCB 28)

Toutefois, ce ne sont pas seulement des réimpressions, mais aussi, des commandes, qui naissent des publications d'articles dans *Crawdaddy!*. Les exemples sont nombreux. Citons, seulement, celui-ci où, de nouveau, c'est P. Williams qui parle : « *Simon and Garfunkel expressed their support of me and the magazine by getting me an assignment to write a biographical press release about them for their manager » (TCB 28). Sans la camaraderie, née des fanzines, rien de cela n'aurait pu se produire. « A jumping-off point for more and more ambitious narratives, in both fiction and nonfiction, » voilà qui synthétise, assez bien, cette idée d'un « point de départ » pour la publication ; une formule que nous empruntons à Guralnick (PI). Mais cependant, un *hic* demeure : au simple plaisir de voir son nom apposé sur les pages d'un fanzine,*

au simple contentement d'être publié, se substitue, au sein des magazines, le désir de se faire un nom monnayable. Un désir, en effet, que les éditeurs entretiennent, désormais, auprès de leurs auteurs. Jann Wenner, par exemple, resserre sa rédaction autour des écrivains les plus sûrs (parce que déjà connus des fanzines) pour les faire accéder au rang d'auteurs professionnels. Et c'est toute la définition de l'auteur qui est mise en jeu. Un auteur, quand il écrit dans la presse spécialisée, écrit-il, en effet, simplement pour l'argent ? De même, son importance se mesure-t-elle, uniquement, à la somme de ses publications ? Certes, sous la pression de la commande, dans les magazines, la cadence s'accélère : les auteurs publient plus, car ils sont tenus à un rythme soutenu d'écriture, comme à une multiplication des contenus, et se retrouvent, du jour au lendemain, à devenir des auteurs extrêmement prolifiques. Mais voilà qui est, peut-être, un paradoxe, dans la continuité de l'idéologie fanzine : quand l'auteur devient avéré, il reçoit un salaire fixe, et cela, semble-t-il, peut jouer aux dépens de l'authenticité de son écriture.

Aussi, pour se distancer d'avec la politique des magazines et rééquilibrer la donne entre l'ancienne camaraderie (amicale) des fanzines et la nouvelle camaraderie qui, elle, ressemblerait plus à une coterie (mondaine), les auteurs renouent avec la technique auparavant utilisée par les éditeurs des fanzines : « *to fill the pages* ». Mais les auteurs la reprennent au titre d'une parodie de l'écriture de la commande, c'est-à-dire que, s'ils doivent, désormais, à la demande des éditeurs, remplir les pages des magazines, ils parodient cette situation insupportable par des digressions. En somme, comme des enfants qui s'adonneraient à une activité de coloriage, ils remplissent les blancs qui leur sont impartis. Les thèmes abordés ne touchent parfois absolument plus

à la musique. Tosches, par exemple, était un grand adepte de cette technique de « bouche-trou »⁸⁸ :

It was a place [rock magazines] to write and you would become accepted and from there, hopefully, move on. And from the late sixties, for eight or ten years, what they call rock writing was basically that: an open field, a wild territory for people who did want to write about rock'n'roll but also, for people who wanted to write about anything in the world and make believe they were writing about rock'n'roll. In rock magazines, a lot of it was people writing about music, but you could easily write on whatever you wanted, and they'd put it in there. (PI)

Faut-il, alors, conclure que la musique rock n'aura été qu'un prétexte à l'écriture ? Le plus frappant est peut-être l'idée de ruse qu'exprime Tosches dans la citation (« *make believe they were writing about rock'n'roll* »). En ce sens, écrire sur le rock est d'abord écrire, mais aussi feindre d'écrire sur le rock. En d'autres termes, c'est un moyen détourné de se faire un nom (« *become accepted* ») pour évoluer ensuite vers autre chose (« *move on* »). Mais quelle est cette autre chose ? Quel serait le sens second, le sens caché, de l'écriture sur le rock ? Si le sujet importe peu, est-ce la forme qui prime ?

⁸⁸ Dans le jargon journalistique, le « bouche-trou » peut désigner un article ou un fait divers qui a été gardé en réserve pour combler une page.

CHAPITRE 3

De la figure du critique à celle de l'auteur :

L'apparition de l'écrivain

Le portrait du jeune critique rock en un jeune auteur publié nécessite d'être éclairci. C'est le cheminement de pensée vers une aspiration à l'écriture qui, d'abord, doit être retracé. Le critique rock est-il en effet dès le début un aspirant écrivain ? Et si tel est le cas, à quel moment cette aspiration se réalise-t-elle vraiment chez lui ? Sous quelles formes se traduit-elle ? Quels changements stylistiques en découlent ? Peut-on parler d'une véritable posture d'écrivain ? Et comment le critique rock intériorise-t-il sa condition d'auteur ? L'accueille-t-il sereinement, ou, au contraire, avec appréhension ? À n'en pas douter, comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, les conditions éditoriales furent favorables, mais sans le secours d'autres facteurs aussi essentiels que la perception des critiques par eux-mêmes et l'image qu'ils se construisaient au sein de leurs textes, rien n'aurait été possible : cette mise en abyme, anodine en apparence, n'était autre que l'apparition de ce que Thérenty appelle, dans *Mosaïques*, une « conscience d'écrivain » (150)⁸⁹. C'est sur ces questions que nous nous pencherons, désormais, et sur la figure centrale de Bangs, quoiqu'il faille en premier lieu revenir sur la notion même de critique rock.

⁸⁹ En vérité, on retrouve cette formulation à l'identique chez Bourdieu dans *Les Règles de l'art* : « la conscience de l'écrivain » (158). Conscience par laquelle, selon Bourdieu, l'auteur « se crée comme « créateur » » (158).

Précisons en effet qu'aux origines de la critique rock, il n'y a pas, à proprement parler, de profil du « *rock critic* ». Cette figure, au sens contemporain du terme, n'existe pas encore dans la seconde moitié des années soixante, et la lecture des textes de cette époque le confirme, en faisant état du peu de cas où l'expression est employée. Quasiment inusitée, elle est donc, avant son acception et ses réelles occurrences, très souvent paraphrasée, voire remplacée par d'autres termes. On ne se dit pas, à l'époque, « *rock critic* »⁹⁰, mais « *fan* »⁹¹, et aujourd'hui, avec le recul du temps, plutôt, « *music writer* » (TCB 120), « *rock writer* » (TCB 118)⁹², « *rock-'n'-roll writer* »⁹³, ou encore, « *young writer* »⁹⁴, quand ce n'est pas « *aspiring writer* » ou « *writer* »⁹⁵ tout court, tant l'appellation usuelle de « *rock critic* » apparaît problématique et insatisfaisante aux yeux des auteurs de notre corpus. Mais ce qui pourrait passer (aujourd'hui surtout) comme de la coquetterie, ou de la mauvaise foi intellectuelle, n'en est certainement pas. Préférer ces autres termes au terme couramment employé est au contraire, prendre toute la mesure de ce que fut, véritablement, la critique rock à ses débuts, c'est-à-dire un sas de légitimation, une étape récréative et fortuite, au sein du parcours des auteurs, et non une profession rémunérée et sérieuse, comme cela le sera dès les années soixante-dix pour la génération suivante, et comme on l'entend depuis lors. C'est pourquoi, comme nos

⁹⁰ Pour l'appellation « *rock critic* », on peut relever néanmoins quelques occurrences dans le fanzine *Crawdaddy!*, mais celles-ci restent timides. Par exemple, dans le *Crawdaddy!* 11 (October 1967): 50, le terme n'apparaît qu'une seule fois et entre guillemets comme s'il fallait s'en distancer. Et l'année suivante, dans *Crawdaddy!* 14 (March-April): 15-16, toutes les occurrences se concentrent dans un seul et même article écrit par Robert Somma.

⁹¹ En revanche, le terme « *fan* » est très souvent utilisé dans tous les numéros de *Crawdaddy!*.

⁹² D'autres occurrences de l'expression « *rock writer* » sont présentes dans les interviews de Kaye, DeRogatis et Uhelszki (PI).

⁹³ Tosches emploie la désignation de « *rock-'n'-roll writer* » dans le recueil *The Nick Tosches Reader* (124).

⁹⁴ Cette dénomination de « *young writer* » apparaît notamment dans les interviews de Marcus et Tosches (PI).

⁹⁵ « *Aspiring writer* » et « *writer* » sont les noms couramment donnés par les tenants du journalisme littéraire aux écrivains dans la presse.

auteurs, nous n'emploierons le terme anachronique de « *rock critic* » (ou de « critique rock », dans sa traduction française) qu'à des fins pratiques et à défaut d'autres désignations courantes. Et c'est pourquoi aussi, sous notre plume, il aura un sens particulier et tout à fait étranger à celui qu'on veut bien lui donner habituellement.

S'agissant moins d'un profil que d'une figure plurielle et multiple, il regroupera des auteurs consacrés et issus, uniquement, de la première génération de la critique rock. Il ne faut pas, en effet, d'une part, perdre de vue la brièveté des conditions éditoriales qui concoururent, comme un socle ou soubassement, à la naissance de cette figure. De même est-il primordial, d'autre part, de prendre en compte le cheminement littéraire de chaque agent de cette figure. « *Forty years* »⁹⁶ constitue, de fait, la durée qui sépare le moment où nous avons interviewé les auteurs de l'instant où ils ont commencé à écrire dans la critique rock. Et dans ce laps de temps, Tosches, Marcus, Guralnick et Meltzer, entre autres, ont été sacrés écrivains par la publication de nombreux ouvrages (dont certains même ne portent pas sur la musique⁹⁷). Mais, sans leur passage initial dans la critique rock, peut-être ne seraient-ils jamais prononcés sur leur état naissant d'écrivains, et donc, potentiellement, ne seraient-ils jamais devenus écrivains. C'est afin d'examiner, en tous cas, cette hypothèse que nous parlerons de la critique rock comme d'un sas de légitimation, et également pour cette raison que nous nous emploierons à étudier l'apparition d'une volonté de devenir écrivain, sentiment qui, nous le montrerons, sera vécu dans les textes plus ou moins différemment par chaque auteur.

⁹⁶ Kaye, Tosches, Uhelszki et Christgau font tous mention en interview de ces « 45 années » (PI).

⁹⁷ Pour l'œuvre future de chaque auteur, se référer à la bibliographie.

I. Une aspiration naissante à l'écriture : redéfinir le genre de la chronique

I.1. Un genre respecté : l'actualité, la participation du lecteur, les signatures en duo

Aussi, si nous devons définir le « critique rock », commencerons-nous par dire ce qu'il n'est pas : ni un critique rock, dans son sens moderne, ni encore un écrivain. Mais qu'est-il, alors, derrière ces deux négations ? Au tout début, il semble en vérité ne pas avoir d'identité. Simple vecteur d'une musique, sa fonction fait de lui, tout au plus, le dépositaire privilégié d'une culture. En somme, l'écriture ne l'intéresse pas, seule l'intéresse la musique. Ce pourquoi, entièrement occupé à dire la musique, il ne parvient pas encore à sortir du carcan préétabli des « *fan magazines* ». Son écriture décrit et informe. Elle transmet des données de l'actualité musicale (l'ensemble des nouvelles qui circulent et les nouveautés qui viennent de sortir), en glanant, ici et là, des énoncés fragmentaires d'autres magazines qu'elle recolle, de façon sporadique, sous la forme de longues listes. L'exemple le plus frappant reste la rubrique « *What Goes On?* », qui apparaît, dans *Crawdaddy!*, à partir du 5^{ème} numéro (un exemple en est donné deux pages suivantes), et qui n'est autre qu'un collage de citations extraites d'autres magazines. « *I put it together from items I found in Variety and Billboard and the British pop papers and other sources,* » raconte P. Williams (*TCB* 47). Et ce principe d'une limitation stricte à l'actualité de la musique doit être respecté, car c'est le genre de la chronique qui l'impose. Le code de la chronique veut, en effet, que le chroniqueur se tourne vers le présent, l'infime et le dérisoire. D'où une écriture du fragment, un émiettement de la forme : il s'agit, pour le critique, de dépouiller des magazines pour en extraire des citations et, ainsi, compiler en un espace réduit le plus d'informations possible.

Mais ce penchant boulimique, encyclopédique, pour la collecte d'informations, nous parle peut-être davantage du peu d'attention que le critique porte à la finition de son travail, en regard de l'attention qu'il porte aux lecteurs. De fait, dès les premiers feuillets, on remarque que se construit de manière prégnante toute une pensée sur le lectorat et sur sa place au sein du fanzine. Les critiques veulent communiquer avec les lecteurs et attendent d'eux des réponses. C'est une perception très communautaire de l'écriture, qui ne laisse aucune place à l'introspection. Bien au contraire, le critique rock doit s'effacer pour refléter l'opinion du public. C'est l'adhésion de l'écriture au genre de la chronique qui le veut, aussi. Chroniquer un disque revient, tout simplement, à parler à des fans de leur musique. Comme le dira, bien des années plus tard, Bangs, d'un autre magazine rock : « *This is a magazine created by rock writers about rock musicians for rock fans* » (PR 217). Et parce que le rock est un sujet populaire à la portée de tous, il incite à des approches plus idéologiques que poétiques. En somme, le chroniqueur a pour rôle de créer du contenu afin que tous les fans puissent dialoguer et communiquer ensemble. Guralnick résume peut-être le mieux cet esprit, quand il dit :

You asked me about “professional” considerations. Well, I don't think they have ever really applied. [...] “Amateur” publications [...] were done out of nothing but love and obsession! [...] This was not a professional operation [...] but a democratic approach. (PI)

Cette citation résonne fortement avec ce que P. Williams écrit dans son livre : « *I've included [...] « What Goes On? » [...] on the theory that these are windows of the interests and attitudes of the growing community of young “rock” fans* » (TCB 8). Créer donc du contenu, sans autre forme de procès ? Cela rend compte, à coup sûr, du peu d'initiative, chez le critique, initialement, à devenir écrivain. La forme, surtout, que prennent ses textes, en témoigne. Elle pèse moins que le contenu, et cette

différence de poids se justifie par la participation attendue du lecteur. Face à la masse de styles réunis dans la rubrique « *What Goes On?* » par exemple, le lecteur doit lui-même donner forme au texte. À lui, en effet, d'écrire entre ces îlots de phrases, collés les uns aux autres sans paragraphe, pour que des liaisons apparaissent. Sans ça, ni fin, ni début, ni transition, ni motif de passage d'un sujet à un autre n'apparaîtront. Le premier « *What Goes On?* » en est un bon exemple. Occupant pas moins de cinq pages consécutives, au sein du fanzine, il recoupe des informations aussi diverses que :

The YARDBIRDS' current U.S. tour ends on September 4 in Honolulu; they are scheduled as lead attraction in Dick Clark's next package tour, Oct 28-Nov 27, with Sam the Sham and his new set of Pharoahs, Brian Hyland, and possibly Mitch Ryder & the Detroit Wheels. It is also reported that the Yardbirds will be touring the U.S., with the HOLLIES and CRISPIAN ST. PETERS, from Oct 14 to Nov 10; somebody goofed # # # No matter what you hear, MICHELLE is still with the MAMA'S AND PAPA'S; she and JOHN PHILLIPS have patched up their marital difficulties [...] # # # The BEATLES' next film will be produced by Walter Shenson (who produced the first two) and based on an original story by Owen Halder, a British playwright. The soundtrack --8 new songs-- will be recorded this December; shooting of the movie (in color) will start in January. [...] # # # Coming to the CLUB 47, in Harvard Square, Cambridge: Robert Pete Williams, Sept. 7 & 8; JUNIOR WELLS and BUDDY GUY (miss this and kill yourself), Sept. 15, 16, and 17; and the Staple Singers, Oct. 13 through 16 (tentative). In addition Club 47 will present a Jordan Hall (Boston) concert January 13 and 14 featuring OTIS RUSH and the PAUL BUTTERFIELD BAND. Rush, a great r&b guitarist/singer, almost unknown in the U.S. though highly respected in Great Britain, is currently at the CAFÉ AU GOGO in New York through Labor Day weekend, and will be at Club 47 itself the week of

January 16. [...] # # # Bobby Fuller, of the Bobby Fuller Four, died July 18 on the West Coast. [...] # # # *New Musical Express* lists the top ten chart artists in Britain for Jan-June '66 as 1) Beach Boys, 2) Cilla Black, 3) Spencer Davis Group, 4) Crispian St. Peters, 5) Walker Brothers, 6) Rolling Stones, 7) Kinks, 8) Small Faces, 9) Ken Dodd, 10) Dusty Springfield. Groups like the Hollies and the Beatles failed to make the list because they had few records out in England in that period. [...] # # # There is a persistent rumor that BOB DYLAN had been signed by Mercury Records following the expiration of his Columbia contract. [...] # # # The REMAINS' single is out: "Don't Look Back." [...] # # # Paul Samwell-Smith, bass guitar, has left the YARDBIRDS; his replacement is Jimmy Page. Samwell-Smith will continue to write and produce for the group. [...] # # # Los Angeles' JEFFERSON AIRPLANE, currently in Chicago at the Mother Blues, are recording their first album for RCA Victor. [...] # # # PHIL SPECTOR is marrying Veronica (beautiful lead singer of the RONNETTES) [...] # # # Do you really believe all this stuff?⁹⁸

De fait, dans cette simple liste d'événements - qui informe le lecteur sur les dates de sortie d'albums, de films, d'enregistrements, de tournées et de concerts, en passant par des anecdotes sur les reformations de groupes, leur classement au sein des « *charts* », jusqu'aux faits divers nécrologiques, matrimoniaux, et autres rumeurs et racontars -, le sens est bien là, au départ, mais les liaisons sont absentes. La parataxe est souveraine. Et ce qui transparaîtra, par le remplissage des trous laissés par ces tournures elliptiques, c'est l'esprit collégial de l'écriture fanzine. D'abord parce qu'à un premier niveau, le lecteur, par sa lecture regroupée des textes, fait état de la nature particulièrement intertextuelle (et anonyme) de la chronique, celle-ci ayant été conçue

⁹⁸ *Crawdaddy!* 5 (September 1966): 14-18. Article non signé. Si les fanzines rock d'une manière générale peuvent faire penser à ce qu'on trouve aujourd'hui sur internet dans les blogs rock, cette longue liste de « What Goes On ? » dans *Crawdaddy!* ressemble aux nouvelles formes d'écriture sur Twitter.

par un amas de citations tirées d'autres magazines (le *New Musical Express* est, par exemple, cité dans l'extrait donné ci-dessus, mais dans la version complète de la rubrique du 5^{ème} numéro, on lit aussi des extraits du *New York Times*). Ensuite parce que le lecteur, lui-même, s'associe à une écriture en groupe du fanzine. Le fanzine est par définition une collection d'écritures hétérogènes. C'est l'écriture de presse qui l'impose. Il est donc attendu qu'à ce niveau aussi le lecteur construise les liaisons manquantes entre les textes des différents auteurs et fasse en sorte que cet empilement des écritures forme un tout cohérent. C'est par conséquent à tous les niveaux que l'écriture est perçue comme un travail polyphonique et d'équipe.

Reste, néanmoins, que la manifestation la plus péremptoire de cette écriture réside dans les phénomènes d'alliance littéraire. Loin d'être insolites, ces collaborations sont des pratiques fréquemment observées par les auteurs. Dans *Crawdaddy!* et *Creem*, par exemple, la signature conjointe de deux auteurs est souvent apposée sur les pages d'une interview : le musicien Howlin' Wolf, par exemple, est interrogé à la fois par P. Williams et Guralnick⁹⁹ ; et Elton John et Lou Reed à la fois par Uhelszki et Bangs¹⁰⁰. Cette signature au pluriel marque encore l'idée que la culture rock doit se construire « ensemble », à plusieurs. Mais cette écriture au pluriel, si elle se fait le porte-parole de la communauté, va plus loin, en instaurant de véritables jeux de brouillage. Ce qu'on observe, effectivement, parallèlement à l'écriture en association, est la rotation des signatures, phénomène par lequel une signature se substituerait à une autre, et dont le duo formé par Tosches et Meltzer serait le fer de lance.

« *Tosches and I wrote reviews in each other names,* » nous confirma Meltzer (PI). La dépersonnalisation de l'écriture touche alors à son comble. La personne qui

⁹⁹ *Crawdaddy!* 5 (September 1966): 11-13.

¹⁰⁰ Uhelszki cite un exemple : « an interview Lester and I did with Elton John » (PI).

se cache derrière la signature n'est plus l'auteur, mais son complice. Et ce phénomène a pour effet de faire douter de toute signature le lecteur qui le sait. Un article signé du nom de Tosches a-t-il, à coup sûr, été écrit par Tosches ? De même pour Meltzer : ne doit-on pas lire, derrière ce nom, un nom de plume, celui choisi par Tosches et emprunté à son double pour cacher derrière lui son identité ? La signature d'une quantité d'articles, issus des premières feuilles de la critique rock, reste pour cette raison suspecte, mais comme toujours, par ces voies souterraines de l'usurpation, l'imposteur nous en dit davantage sur lui-même que sur celui dont il usurpe le nom.

Ce que l'on découvre, en effet, derrière cette permutation des signatures, est un total désintéressement à l'égard du droit d'auteur. L'accession de la critique rock au rang de littérature est encore bien trop fragile pour que naisse déjà chez les auteurs un désir d'identification et de reconnaissance. De même est-il sans doute prématuré de parler de valeur commerciale quant à leur œuvre. Leurs textes ne sont pas payés plus d'une poignée de dollars et ne font pas vendre les fanzines à plus grand tirage. Aussi les auteurs se désapproprient-ils, facilement, de leur nom en l'associant à celui d'un autre. Et cependant, très vite, les choses changent, puisque si l'une des caractéristiques principales du fanzine est d'abord de donner la priorité au musical sur le littéraire, les pratiques d'une « écriture collective » (26), comme l'appelle Thérenty dans *Mosaïques*, restent ambivalentes. Comment ne pas y voir la trace d'une interrogation sur la littérature et d'une plaisanterie d'initiés sur le statut d'écrivain ? La rhétorique du genre de la chronique est-elle aussi pure et statique qu'elle en a l'air ? N'est-elle pas douteuse, voire factice, car sapée par un attrait du littéraire, du récit, de la fiction ? Son acception ne rencontre-t-elle pas des limites ? Ses principes ne sont-ils pas déjoués ? Tout compte fait, ne doit-on pas réviser nos premières déclarations ?

I.2. Des règles du genre rediscutées : de l'inactualité à l'absence d'analyse critique

Soulignons, en premier lieu, que le principe d'une limitation à la simple actualité musicale n'est pas toujours respecté. Très vite, même, le thème de la musique n'est plus abordé que succinctement. Certes, il ouvre et ferme les articles, mais il ne remplit pas toujours leur centre. Comme un point de départ et d'arrivée, il est donc le prétexte, le point de chute et d'envol, vers des développements parallèles. L'architecture complète des textes est totalement bouleversée par cet abandon du principe de contemporanéité. Les parties explicatives et informatives sur la musique du moment qui, comme nous l'avons montré, relèvent de l'écriture de presse, deviennent des apartés. Autrement dit, du statut d'objet premier, elles passent à celui d'objet second, facultatif et annexe. Et cette inversion questionne le statut littéraire des textes, puisqu'elle pousse à des inventions thématiques et stylistiques. D'une part, elle change totalement la proportion des textes en ce sens que, contrairement à ce qu'on attend dans la presse (où excelle habituellement la forme brève), les articles ici sont longs, pouvant faire jusqu'à une vingtaine de pages et couvrir plusieurs livraisons¹⁰¹.

Et d'autre part, dans cet allongement de la forme, des écarts sont précisément permis. L'un des plus frappants est celui par lequel les auteurs parlent d'albums qui n'existent pas. Loin d'être un phénomène marginal, cette supercherie est courante, car encouragée par les éditeurs, comme une pratique innovante et astucieuse. Ainsi

¹⁰¹ Nous pouvons citer, en exemple, trois articles de Bangs : « Of Pop and Pies and Fun », « Bring Your Mother to the Gas Chamber! » et « Innocents in Babylon ». Ces articles ont été publiés en plusieurs livraisons, et pour cela, divisés en plusieurs parties. Pour donner un ordre de grandeur, dans les deux recueils (*PR* et *M*), le premier article fait au total 22 pages, le second 21 pages et le dernier 41 pages. Ce sont des articles longs en regard des autres articles qui souvent ne font que quelques pages.

Marcus, sous le pseudonyme T.M. Christian, le 18 octobre 1969, a écrit par exemple une critique d'une version (inédite et fictive) de l'album *The Masked Marauders*¹⁰². Dans l'interview en ligne *Online Exchange with Greil Marcus*, il disait encore récemment : « *I remember showing the piece to Jann Wenner in the Rolling Stone offices the next morning. "Great", he said after reading it. "We should run lots of fake reviews" » (WI). Avec la complicité des éditeurs, les critiques abordent le thème de la musique sous la forme non pas d'une délimitation thématique, mais d'un horizon. Plutôt que de parler de musique, il s'agit, la plupart du temps, d'offrir un point de vue musical qui en même temps serait une vision du monde.*

Il faut comprendre, en effet, que la musique peut tout vouloir dire. Elle peut même renvoyer à un album imaginaire. « *I'm given to fabrication of albums sometimes, like if I wish a certain album existed and it doesn't I just make it up,* » écrira Bangs (*PR* 19). En somme, elle peut supporter tous les discours : des plus évidents aux plus improbables, des plus contextuels aux plus éloignés. Et d'ailleurs, quand le thème de la musique est abordé, l'analyse critique fait défaut. D'autres, avant nous, l'ont fait remarquer. Marcus, par exemple, parle, au sujet des prises de position tenues par Bangs dans ses textes, d'analyses partiales, excessivement changeantes et théoriquement fragiles, voire peu défendables. Il en donne, ici, deux exemples :

Honestly, a lot of the time Lester was wrong in his musical judgments. I'm thinking of two reviews of his in particular, neither of which I included in the book [*Psychotic Reactions*]. One is his review of Led Zeppelin's fourth album, which he ends up saying it's just "ZoSo" which is the secret name of that album, meaning it's just "so so." Well, that's wrong: it's a great album. Judge it against

¹⁰² En vérité, *The Masked Marauders* est le titre d'un album auquel ont participé anonymement Bob Dylan, Mick Jagger, John Lennon et Paul McCartney.

any standard you want to come up with: it's the best album they ever did and it's far better than most people ever imagined they would be capable of, or that most people would actually be capable of. It's great from beginning to end. And the second review I'm thinking of is the one he did on *Exile on Main St.* He completely failed to recognize that something is happening here, that a new language is being spoken, and that probably he's never going to hear anything like that again. Maybe, he didn't like these two albums right away, but the truth is he missed the point and didn't get it, because they didn't mean what he thought they should mean to him. That's a lot of it: he was dithering around and it was very disappointing. (PI)

En vérité, Bangs n'est pas le seul à échouer à l'analyse de l'album *Exile on Main St.* Kaye aussi s'en souvient : « *An example of not seeing the forest for the tree would be when in the record reviews section of Rolling Stone, as a young critic, I famously blew the Exile on Main St. record. I listened to each cut, but didn't see the whole album as a feel or a sound. Again, sometimes I was right, sometimes I wasn't* » (PI). Seulement, si Kaye admet ce genre d'erreur, Bangs n'y attache pas d'importance¹⁰³. Pareil pour Tosches : a-t-il, lui aussi, parfois manqué de clairvoyance critique ? L'admet-il seulement ? La mauvaise foi du critique semble, aux dires de Marcus, s'appliquer ici aussi :

The same trick happened to me with Tosches' wonderful book *Unsung Heroes of Rock'n'Roll*. When I first read it, I didn't know about most of these musicians Nick was talking about. [...] So, it was completely fascinating. Nick is a great story-teller and what he was telling us was substantially that: "These are the lost prophets, the lost voices, the people who never made it into the light, who had been written out of history and I'm going to give them their rightful due." So, I

¹⁰³ Bangs témoigne dans un article : « I [...] wrote a review that was almost a total pan [...] Now I think it's possibly the best Stones album ever. [...] What was responsible for my dramatic turnaround on the album? I don't think it matters much » (*M* 133).

did what I imagine a few people who had read that book did: I went out and got records by all these people, the Treniers, and so on. And they are terrible. These people really weren't very good. They weren't lost prophets. They were second-rate! And I've asked Nick any number of times: "Do you really think these people were as good as you claimed? Because I don't think they are any good at all!" And Nick would often not give you a straight answer about anything. So, who knows? Me, I actually [...] found there was a real perversity of taste at work here. (PI)

Ce qui peut même s'avérer préoccupant est l'indigence des outils critiques que Bangs utilise, par rapport, par exemple, à une analyse dite académique, musicologique ou historique. Parce que fondés sur des jugements hâtifs, ils poussent à des prises de position impulsives, intuitives et totalement empiriques. La preuve en est la fluctuation fréquente de ses opinions au sein d'articles portant sur les mêmes albums. Par exemple, le premier album des MC5 (*Kick Out the Jams*)¹⁰⁴, ou encore l'album *Exile on Main Street* des Rolling Stone, rendent Bangs extrêmement lunatique. D'une critique à l'autre, ses goûts sont totalement versatiles. Pire : d'autres fois, à défaut de vrais critères de jugement, Bangs adopte une approche morale. Il décide de la valeur des œuvres musicales, à l'image de ce qu'il souhaite y plaquer comme un code de bonne conduite. Le meilleur exemple est l'article sur les Black Sabbath, « Bring your Mother to the Gas Chamber », où Bangs écrit : « *Black Sabbath are moralists [because they] reflect the chaos in a way that they see as positive* » (M 225).

Ces analyses sont ouvertement subjectives. La question de la subjectivité est bien sûr au cœur du problème puisqu'elle révèle les écarts majeurs de transposition

¹⁰⁴ Deux articles de Bangs parlent de cet album. Le premier s'intitule « The MC5: Kick Out the Jams » et le second « James Taylor Marked for Death ». Le second corrige le premier dans une note de bas de page où on peut lire : « It was the first review I ever had published [...] And to compound the irony, *Kick Out the Jams* has been my favorite album or at least one of the two or three most played for about three months now » (PR 56).

(des différents systèmes de signes) entre les arts. C'est l'idée que les mots ne sont qu'un rendu, partiel et imparfait, de la musique. Mais cette difficulté pourrait être avancée comme argument par le critique : en d'autres termes, lui servir de bouclier contre les attaques faites au caractère fuyant de ses analyses. Et Bangs ne s'en prive pas. « *Describing [...] music in prose is kind of like trying to catch the prism of a dragonfly wing and hold it intact in the palm of your hand,* » écrira-t-il (*M* 184). Ce que disait, bien avant lui, déjà P. Williams :

If you do understand a poem or a song, then chances are you also understand that you're destroying it if you try to translate it into one or two prose sentences in order to tell the guy next door "what it means." If you could say everything Dylan says in any one of his songs in one sentence or two, then there would have been no point in writing the songs.¹⁰⁵

Mais, au-delà de ce problème sémiotique, du reste insoluble, la méthode critique qui est employée dans la critique rock reste toujours faible en regard d'une méthode savante. Bangs, par exemple, ne fait preuve d'aucune aptitude à la conceptualisation. Il y a, certes, quelques exceptions à relever, comme certaines trouvailles terminologiques, mais elles aussi doivent être relativisées. Les néologismes « *punk* » et « *heavy metal* », par exemple, ne sont pas l'œuvre d'un seul homme. De nombreux critiques (autres que Bangs) sont en mesure de revendiquer leur paternité, à l'instar de Greg Shaw, de Tosches, ou encore, de Kaye, qui explique, dans la citation suivante, pourquoi :

Sometimes, as a writer, you don't invent stuff, you pick it out of the air. With punk, I can say I have something to do with it, but I can also say that this other person has something to do with it. In other words, nobody sat around and said: "What should we call this music?" Somebody just started calling it that. And was

¹⁰⁵ *Crawdaddy!* 4 (August 1966): 5.

it me, Greg Shaw or Tosches? You don't know who thought of it first. [...] but the attitude was enough in the air that I could use the word "punk rock" by the summer of 1972 in the liner notes of Nuggets. And similarly, if I utilized the word "heavy metal" [...], it's because the music was heavy. The bands were heavy. There was a rock band called the *Heavy Metal Kids*, a name taken from a gang of street kids featured in a novel written by Burroughs. [...] Those names, "punk rock", or "heavy metal", "rhythm and blues", were bandied about in small letters in reviews of the time and finally, somebody definitely got them into the vocabulary. In the same way, someone finally capitalized the P in punk and all of a sudden, it was Punk and it applied to five bands, one of which was the Ramones, and they would actually create the sound that is Punk rock. (PI)

Aussi, s'il faut se résoudre à parler d'une méthode quant à l'analyse déployée par les critiques dans leurs textes, nous la qualifierons d'imprécise, d'impartiale et de suspecte. Et, revenons, pour cela, aux techniques employées dans les interviews. Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, aucun sujet, aucune question ne sont, dans les faits, exclus, ni interdits. Mais, plus encore, les quelques techniques employées individuellement par chaque auteur paraissent, pour le moins, surprenantes et douteuses. Ainsi, commençons par détailler celles que Uhelszki utilise :

If the musicians I interviewed didn't want to tell me things, I would keep chipping away and finally wear them down. If they imploded, well that made for good copy. I was just determined to get an engaging story, and I wouldn't let a recalcitrant rock star stand in my way. [...] The key has always been to treat them as a human being, without too much reverence. And to do so much research that the artists think either you lived next door to them, or have been rummaging through their trash for the past three years. [...] I always loved doing interviews. And that love comes from the time I learned how to read. My grandmother used to have gossip magazines at her house [...] So, I learned how

to read at three or four just to read the gossip magazines! And that made a big impression on me. I noticed how these early gossip writers asked their questions and styled my questions after them. [...] I'm like the gossip magazine reporters, nosy and insatiably curious. I'm interested in every minutiae of the stars. The devil is ALWAYS in the details. (PI)

Rabaisser la critique au rang d'un bavardage sur les stars, le critique au statut d'un échetier, peut surprendre, car ainsi porter à affaiblir, voire anéantir, les arguments avancés. Mais, en vérité, bien qu'évasive, cette technique a ses effets. « *For Creem I've interviewed all the big names. [...] Journalism had more a playful bite at the dawn of creation than it does now* » (PI). Ces effets-là n'ont juste pas pour vocation de faire de la critique rock une critique objective et distanciée. « *Me, because I wanted to be liked, admired, and respected, I usually went to an interview asking only polite questions, I didn't dare to offend people, and it ended up being boring as hell,* » confesse Marcus (PI). En effet, l'interview, au sein de la critique rock, est d'abord faite pour *divertir* le lecteur, c'est-à-dire l'éloigner, le détourner, de l'analyse critique (*le distraire*), et ce, en tournant en ridicule à la fois l'intervieweur et l'interviewé (*en l'amusant*).

Respecter la personne interviewée est, d'ailleurs, une règle ouvertement proscrite. « *It was a battle [...] Remember rock stars are not your friends,* » insiste Uhelszki (PI). Comme l'est, aussi, la règle qui consisterait à faire de la critique rock une critique intelligente, élevée, au-dessus de son sujet. Bien au contraire, les questions posées par les critiques doivent être délibérément obscures, stupides, et égales, en cela, à l'arrogance affichée à l'égard de la personne interviewée. « *I learned by reading other people's interviews that what made a good interview [...] was the willingness to ask what to me seemed to be stupid questions,* » révèle Marcus (PI). Une posture à l'opposé donc, de ce dont lui était capable, puisqu'il voulait, avant

tout, « être aimé, admiré et respecté ». Néanmoins, remarquons simplement que le fait de n'avoir jamais (ou presque) fait (ou voulu faire) d'interviews confère à Marcus une distance critique que les autres n'ont pas. Lui, mieux que les autres, sait analyser, mettre des mots, sur cette technique. Ainsi, il explique : « *to ask [...] stupid questions [...] because like this, chances were the person interviewed was going to say: "What? How can you say that? No, the real story is..."* » (PI). Et, à cet égard, selon Marcus, deux journalistes peuvent être cités en exemples. D'une part, Jonathan Cott, et d'autre part, un journaliste du *New Musical Express* (dont l'incongruité de la technique pousse Marcus à ne pas révéler son nom) :

For example, I can tell what efficient technique someone like Jonathan Cott could usually have. He would come at his interviews with a whole series of quotations of medieval rabbis or Chinese poets from the 5th century and the musicians would almost always listen carefully and say something. I couldn't imagine myself doing that in a million years but it really worked!

There was another person, a British *NME* writer, a guy I knew for a while, who had this incredible interview technique. He was an awful stutterer, one of the worst stutterers I've ever met. It was excruciating to talk to him and that's how he did his interviews. He would sit down with somebody and say: "What I want want want want want..." And the person would answer: "What do you want to talk about?" And then, he'd say: "Yeah." So, the person would repeat: "Well, what do you want to talk about?" And he'd continue: "Well, you know, your manager said said said said said...." Finally, just to get the guy to stop, you'd start talking and continue talking to keep him from asking another question. You would have to open up. That was brilliant. I don't think he was faking, that was true, but after realizing what a good technique it was, he wasn't exactly trying to suppress it. (PI)

Cette citation appelle un dernier exemple, tout aussi drôle, parce que prêtant lui aussi à rire et à désorienter. Nous voulons parler du traitement des interviews par Guralnick. D'abord, rappelons que durant toute sa carrière les interviews furent au centre de son travail. Il ne commence pas autrement : P. Williams l'invite pour en faire une première, de Howlin' Wolf (*Crawdaddy!* 5), puis une seconde, de Skip James (*Crawdaddy!* 7), et enfin, une troisième, de Buddy Guy (*Crawdaddy!* 16). Dès le départ, donc, Guralnick en fait sa spécialité. Les interviews sont à la base de son travail. Et la première consigne qu'il se donne est de récolter, toujours préalablement à une interview, le plus d'informations possible sur la personne interviewée. Or, cela, à l'époque, restait quasiment impossible, comme le rapporte ici Marcus :

Guralnick actually wrote something about the notion of quantification of knowledge in his *Rolling Stone* review of "From Elvis in Memphis" (23 Aug 1969). He was talking about the way in which actual facts about the lives of legendary figures, like Jerry Lee Lewis, or Howlin' Wolf, or whoever, were once almost impossible to come by in America. Indeed, in the mid-sixties you couldn't go to the library. No books, no biographies, no articles either existed. No one had ever done any historical research. People had not been seriously interviewed. You just didn't know. (PI)

D'où l'importance cruciale des interviews qui, par les témoignages directs qu'elles recueillent, pallient le manque d'information sur cette histoire des vieux bluesmen. D'où, également, pour Guralnick à l'époque, la difficulté qu'il y avait à décrypter, comprendre, interpréter, ces interviews, puisque ce qui y était dit était méconnu. Ce paradoxe de l'abandon du geste critique, au moment même de l'interview, puis, après, quand vient le moment de la retranscrire et de la réécrire, Guralnick l'a rencontré de nombreuses fois. Il le détaille, ici, à l'appui d'un souvenir de 1982, mais cet exemple, bien que récent, illustre assez bien tout son travail d'enquêteur :

The best example I can think of is the first interview I did with J. W. Alexander, Sam Cooke's friend and business partner, in 1982, when I was still in the early stages of my book, *Sweet Soul Music*. We talked for probably three or four hours altogether – and he just told me all kinds of things, and gave me all kinds of names, dates and places, that I couldn't possibly understand at the time. It actually took me almost twenty years before I finally “got” it – after doing all kinds of additional research in the course of working on my biography of Sam Cooke. It was kind of like trying to decipher ancient runes – or reading tealeaves. At the time I just wasn't equipped to understand it. I may have thought I was – but I would have been wrong. You know, even the transcription was wrong, because I didn't know the names, I didn't know who he was talking about. But at least I had the tape, and I could go back to it – again and again – as I acquired more knowledge. That's what finally sold me on the idea that I had to tape my interviews. All of that would have been irretrievable if I had had to rely on notes that could never have been accurate, because I didn't fully understand what J.W. was saying. [...] Sometimes, the most important thing in an interview is what you don't understand. (PI)

Ce nouveau récit, drôle et décalé, d'une expérience dont Guralnick n'a cessé de faire le constat, appelle selon lui à une seconde consigne : toujours laisser la personne interviewée guider l'interview, car elle seule sait (et saisit) ce dont elle parle. « *Just let the whole interview go on without fully understanding it [...] rather than keep interrupting and asking all the very literal questions* » (PI). De manière concrète, cette technique consiste à poser les questions les plus évanescentes qui soient, puisque celles-ci appelleraient au plus grand nombre de réponses. « *I was asking questions like: “What is the blues?” I was embarrassed with myself even in the moment,* » se rappelle Guralnick (PI). À n'en pas douter, Marcus aurait vu, là encore, une occasion fâcheuse de perdre son jugement critique, plutôt que de l'affiner. Mais, en vérité, si

l'approche de Marcus diffère de celles des autres, et de celle de Guralnick en particulier, c'est parce que toutes deux revendiquent des positions totalement étrangères l'une à l'autre.

En résumé, Guralnick fait preuve d'une empathie que Marcus rejette. Cette faculté de s'identifier aux autres, de ressentir ce qu'ils ressentent, n'intéresse pas Marcus. « *I'm much more interested in my own ideas than I am in somebody else's. In other words, I don't really care what Mick Jagger thinks "Gimme Shelter" is about. I care what I think it's about,* » dira-t-il (PI). Mais Guralnick s'explique : « *To make the empathetic leap – in other words, to try to see things from the subject's point of view [was] not because that's the only way to do it, but because my primary purpose was to try to understand the motivation of the person I was talking to; what they felt* » (PI). La ligne de partage est donc très claire : Guralnick parle aux noms des musiciens (« *in their own terms* » (PI)), Marcus en son nom propre (« *that's the arrogance of the critic* » (PI)). L'un avait besoin des interviews, l'autre pas. Et, d'ailleurs, Bangs serait plus proche de Marcus, disant lui-même : « *If there's one thing I hate to hear out of musicians it's music talk. Most boring on the face of the earth* » (PR 179). Ou, encore : « *I [...] couldn't give a flying fuck what he [the musician] thinks* » (M 132).

Mais cela fait-il de Marcus, ou de Bangs, un meilleur critique ? Jusqu'à quel point un critique peut-il ignorer ce que les musiciens disent de leur musique, si ces derniers sont les seuls détenteurs de cette histoire orale (non-écrite et méconnue) ? Et, à l'inverse, jusqu'à quel point le geste critique (si le critique ne comprend pas ce que lui disent les musiciens) peut-il être interrompu, sans risquer d'être annulé, de perdre sa raison d'être ? Enfin, sur quelle base peut-on juger comme réussis les effets de ces techniques (le bavardage, les citations médiévales, le bégaiement, le mutisme, etc.), si celles-ci ne sont pas des pratiques usuelles, courantes, de la presse canonique (savante,

académique, musicologique, historienne) ? Fussent-elles efficaces, ces techniques ne restent-elles pas totalement partiales et subjectives ? Toutes ces questions mettent en cause le geste critique.

De même, et plus que les autres critiques sans aucun doute, Bangs thématise cette aporie dans ses textes. Le geste critique n'y existe que par la mise en évidence des clichés qu'il utilise. On se souvient, par exemple, de l'article, célèbre pour sa parodie, « How to Be a Rock Critic: A Megatonnic Journey with Bangs » (1974). Dans celui-ci, Bangs dévoile toutes les ficelles du métier. Autrement dit, il énumère tous les procédés par lesquels il est possible de devenir critique sans véritablement faire de la critique, et ce, sous la forme signifiante d'un questionnaire à choix multiples (QCM), forme que Bangs reprend souvent dans ses textes¹⁰⁶ et qui n'est autre que la construction figée d'une suite de questions-réponses. La chronique de disques est construite, en effet, ici, comme un livre-jeu ou « livre dont vous êtes le héros ». Le déroulement de l'article dépend des choix du lecteur, puisqu'à la fin de chaque paragraphe, plusieurs possibilités de narration s'offrent à lui. Le QCM peut donc générer plusieurs analyses critiques, chaque lecteur n'optant pas pour les mêmes réponses. Et entre chaque paragraphe, des indications et des encouragements scandent la lecture :

First, pick a title for the album : [...] Got it? Okay, the next part's just as easy. Just fill in the blanks: [...] (How you doin' so far? See how easy it is!) Onward! Choose one of the following for the next sentence: [...] (Well, that wasn't hard at all, was it? A whole paragraph written already! But this is no place to stop: the most fun's yet to come. Tally Ho!) [...] (choose again) [...] (Time for paragraph

¹⁰⁶ Marcus cite un autre cas : « I also think of a feature Lester did in *Creem* called "Sex Lives of The Rolling Stones." It was a quiz: different questions about The Rolling Stones for which readers were invited to send their answers in. The questions were funny, the answers were hilarious » (PI).

three already! Smooth sailing, bunky! You're almost there.) [...] You did it! You really did it! There, you see, that wasn't so hard, was it? Now YOU TOO are an officially ordained and fully qualified rock critic, with publication under your belt and everything. (*LIB* 254-259)

Bien entendu, en 1974, le ton est grave, puisque Bangs, voyant arriver une nouvelle génération de « *rock critics* », ne semble pouvoir s'empêcher d'ironiser sur le triste sort du geste critique, si celui-ci se muait complètement en un geste machinal, répétable et transposable à l'infini :

Lately I've noticed a new wrinkle on the American landscape: It seems as if there's a whole generation of kids, each one younger than the last, all of whom live, breathe, and dream of but one desire: "I want to be a *rock critic* when I grow up!" [...] I was once just like them. The only difference was that when I held such inspirations, the field was relatively uncluttered [...] whereas now, of course, it's so glutted that the last thing anybody should ever consider doing is entering this racket. (*LIB* 247)

Mais, passer en revue tous ces poncifs rebattus de la critique rock (« *after almost five years in this racket, I finally decided I'm gonna break down and tell the whole world how to break in* » (*LIB* 249)) permet aussi d'inviter le lecteur à une méditation sur le service rendu par la critique. Quelle satisfaction retire-t-on d'une critique qui n'en est pas une ? Tout simplement : à quoi sert-elle, si elle ne renvoie qu'à elle-même ? Est-elle complètement oiseuse, vaine, superflue ? Ces questions, le lecteur se les pose, même si Bangs ne les formule pas explicitement dans ses textes.

Mais déconstruire le mécanisme de la critique pour dénoncer ses astuces, ses artifices, ses illusions est, en vérité, pour Bangs, un réel bonheur. C'est pour lui, d'une part, affirmer sa maîtrise des rouages de la critique rock, et d'autre part, se positionner comme au-dessus de cette écriture préfabriquée. En d'autres termes, si Bangs rentre

dans le moule ainsi décrit de la critique rock, c'est pour, aussitôt, en sortir. Et de multiples tactiques de contournement de l'analyse critique en sont la preuve dans ses textes. Ces tactiques instaurent toujours une analyse critique insuffisante, même défailante, mais elles ne sont plus le fruit subi d'une réflexion aporétique sur la comparaison entre les arts. Non, elles sont pleinement voulues et sciemment recherchées par Bangs pour créer de nouvelles formes d'écriture.

Échapper à la description de l'actualité musicale voulue par le pacte initial de la chronique est la subversion de ce nouveau programme. Et sur un support périodique, où la référence au réel est supposée être forte, cette entorse est bien palpable.

I.3. De nouvelles formes : le hors-sujet, la métonymie, la littérature

La première porte pour sortir de l'analyse critique, mais aussi, parallèlement, du genre de la chronique et de son principe de contemporanéité, consiste, pour Bangs, à congédier son lecteur, en l'invitant gentiment à ne plus se fier qu'à son propre jugement. Plusieurs occurrences sont alors à signaler. Il arrive d'abord que Bangs coupe court à une idée critique qu'il venait à l'instant de développer, par l'insertion d'une injonction, telle que : « *On the other hand, you might be better off not to take my word, but just go into my record library and check the album out for yourself* » (PR 17). De la sorte, sans détour, Bangs affiche son intention de renoncer au geste critique ; mais d'autres fois, paradoxalement, quand l'apostrophe au lecteur est plus implicite, le discours de Bangs prend des accents encore plus condescendants. Quand Bangs utilise, par exemple, la locution adverbiale « *of course* », c'est pour faire entendre comme vrai (comme un vrai jugement critique) ce qui, en vérité, ne va pas de soi (n'en est pas un). « *None of that is likely to come to pass, of course,* » mais il

faut quand même y croire, nous dit Bangs (PR 91). En somme, Bangs s'octroie, tout seul, en ignorant son lecteur, le mérite d'avoir fait du bon travail. Or, prendre ses désirs pour des réalités (« *wishful thinking* » (PR 55)) ne constitue pas, en soi, un geste critique valable, ou recevable. Au contraire, par là-même, Bangs expédie son travail de critique, sous la forme d'un geste critique sans valeur. Il faut citer aussi cette occurrence, où Bangs renvoie, tout simplement, son lecteur à la lecture d'autres articles. « *Metal Machine Music, a quick-buck exploitation number assessed elsewhere in this issue* » (PR 155). Dans ce nouvel abandon du geste critique perce encore une pointe d'ironie. Comme s'il était sur un ring avec son lecteur, Bangs jette l'éponge : sur un coup de tête, il abandonne l'idée de le convaincre.

Mais d'autres tactiques de contournement sont visibles. Au seuil des textes, par exemple, on trouve aussi d'autres effets. Les titres, d'abord, en tête des articles, réservent des surprises. Bangs y choisit le plus souvent des énoncés incongrus. Il aurait été difficile de soupçonner qu'un article s'intitulant « *Bring your Mother to the Gas Chamber* » porterait sur le groupe Black Sabbath, ou que « *Let Us Now Praise Famous Death Dwarves* » et « *Deaf-Mute in a Telephone Booth* » constitueraient deux interviews de Lou Reed. Ces titres n'annoncent en aucun cas le sujet traité par les articles, ni ne donnent d'information sur leur contenu. Au contraire, comme une fausse piste, ils semblent vouloir tromper le lecteur. Ils ne sont que prétextes à des développements extraordinaires. De la même façon, en effet, les quelques premières lignes qui suivent les titres, conduisent, elles aussi, vers un désaxement du sujet. Citons un seul exemple :

Today I am a pud.

When in the course of rock drought you cast about desperately for something to listen to, why not let your defenses down and try James Taylor? (PR 114)

Cet extrait est tiré d'un article intitulé « James Taylor: One Man Dog », et c'est la phrase d'ouverture (« *Today I am a pud.* »), isolée par un retour à la ligne, qu'il faut étudier. On peut se demander, en effet, ce que cette phrase a à voir avec James Taylor. Et en vérité, pas grand chose. Et parfois même, ce n'est plus le titre ou l'ouverture d'un texte mais l'ensemble des premières pages, à l'ouverture d'un article, qui est digressif. Dans ce cas, alors, Bangs feint d'introduire son sujet, et cette stratégie de retardement, qui consiste à reporter sans cesse le geste critique, est efficace : en attendant, dans ce laps de temps plus ou moins long, le geste critique est interrompu, et donc totalement inexistant. Mais à ce sujet il faut départager deux cas.

Soit Bangs commence ses articles par l'exposition d'un sujet musical, mais qui n'est pas celui attendu ; soit il efface, totalement, la thématique de la musique, dès l'ouverture de ses textes. Ainsi, dans le premier cas, ce sur quoi l'article aurait pu porter devient ce sur quoi l'article porte vraiment, puisqu'en fin de compte, le hors-sujet initial occupe presque tout l'article. L'article intitulé « James Taylor Marked for Death », par exemple, ne parlera pas de James Taylor (même si c'est ce qui est annoncé dans le titre), mais des Troggs. De même, l'article « Psychotic Reactions and Carburetor Dung » parlera bien des Count Five (groupe dont la chanson est citée dans le titre), bien qu'à son ouverture il soit annoncé, à la place, un récit sur les Yardbirds. Puis, il arrive parfois que le thème de la musique ne soit finalement jamais abordé de front, avec le risque pour Bangs de perdre son lecteur dans des digressions totalement hors du sujet. L'article « John Coltrane Lives » en est l'exemple type. Celui-ci parle de tout, sauf des concerts de John Coltrane. À la place, Bangs se met en scène, jouant du saxophone. Le personnage de Bangs dans l'article est, néanmoins, comme Coltrane, un « *experimental artist* » (PR 104), « *being ahead of [his] time* » (PR 111), mais l'incipit (romanesque) ne prédit pas autre chose qu'un contournement du sujet :

« *The whole thing started so simply. I never meant for it to end up in this bog of complications* » (PR 103).

Enfin, notons une dernière voie possible vers le hors-sujet, quand Bangs prolonge l'expérience de l'abandon du geste critique par le développement, ici et là dans ses textes, de petites narrations accidentelles, qu'il nomme comme telles et s'empresse de passer à la trappe. « *Or is love natural in the first place? No matter* » en est un exemple (PR 24). Ces mots, Bangs nous invite à les lire comme des bourdes, des erreurs de jugement qui lui auraient échappé, parce qu'il aurait parlé trop vite.

Toujours est-il qu'il faut allonger, encore, la liste des tactiques qui permettent à Bangs, dans ses articles, de rompre l'unité du sujet et de contourner le commentaire critique. En effet, la métonymie, elle aussi, est une figure de style qu'il emploie de plusieurs façons. D'abord, elle se traduit par une confusion, dans les textes, entre le contenu d'un album et sa pochette. Bangs excelle à cet exercice. C'est un moyen pour lui de minimiser son analyse musicale et, par la même occasion, de s'épancher sur des détails, aussi superficiels que la couleur, le grain, la brillance, de la photographie sur la pochette de l'album. Voilà ce qu'il dit, par exemple, d'ESP Records : « *the covers art has generally been either bizarrely imaginative or unbelievable shoddy* » (PR 82). Ou encore, de Columbia Records : « *They consistently come up with the best of everything: best logo, best lettering in artists' names and album titles, best photography, best cardboard* » (PR 95). Et, de l'emballage, il passe à la description de l'objet, que constitue le « disque » :

If you balk at buying by brand alone, another surefire way of gauging the worth of an album is to take a gander at the grooves themselves. Notice the light and dark patterns. If there are more light patterns than dark ones, it means that the

grooves are wider, which means in turn that the record is heavier because there's more music crammed into each groove. (*PR 95*)¹⁰⁷

Le rejet de l'analyse critique est ici porté à son comble. La mystification est totale. En vérité, Bangs fait de la place, rejette l'analyse, pour préparer son lecteur à autre chose. Par cette description en apparence anodine, il se donne les moyens de faire glisser son discours vers une réflexion sur la manière et les raisons d'écrire. Une autre métonymie est donc construite, à l'image de la première : en creux, Bangs tisse de son plus petit (et insignifiant) discours (la pochette d'album) ses plus grandes conclusions sur l'écriture. Et, dans la chronique, là, où, par principe, il n'y a de discours que sur l'actualité musicale, cette réflexion (sur l'écriture) fait bien sûr scandale. Mais une raison historique est à invoquer quant à cette subversion.

Né en 1948, Bangs se nourrit, durant toute son adolescence, du meilleur de la musique rock, jusqu'au jour où il commence à écrire et découvre que la musique ne sera plus jamais la même. En tous cas, celle qu'il aime et dont il parle dans ses premiers textes n'est que très rarement contemporaine au déroulement de son écriture. La raison est simple : l'histoire du rock s'écrit par cycles et quand il arrive dans ce petit milieu des magazines en 1969, qui existe déjà depuis trois années, il est, pour ainsi dire, presque trop tard, ou trop tôt. 1965, l'année du rock, semble bien loin ; et 1975, l'année du punk, ne semble pas plus proche. Aussi, c'est dans cet entredeux temporel, à cheval entre deux périodes glorieuses, que Bangs se lance dans l'écriture. Et, de fait, dès 1968, de nouvelles rumeurs sur l'éventuelle mort du rock se font entendre. De nombreux critiques déplorent son assèchement, sa répétition, son

¹⁰⁷ Bangs décrit ici néanmoins l'expérience musicale de tout consommateur rock : passer des heures à contempler une pochette tout en écoutant l'album, lire les paroles des chansons si elles y sont reproduites, l'afficher aux murs de sa chambre comme un poster, se promener en l'ayant sous le bras pour montrer qu'on écoute cette musique, etc. Tous ces gestes en rapport avec la pochette d'album définissent le « fan ». Nous reviendrons sur cette idée dans le chapitre suivant quand nous parlerons de ce que Bangs appelle « an All-American Competitive Shopper » (*PR 11*).

manque de créativité, voyant là, dans ce contexte déplorable, l'occasion d'un apitoiement sur son sort. Et, Bangs, lui-même, participe à ce chant du cygne. Par désamour pour la musique de son époque, il oriente ses comptes rendus vers les vestiges du passé¹⁰⁸. Parfois même, comme nous le disions, son dégoût le porte à ne parler plus que de littérature. Mais ce cheminement de pensée répond à une seconde logique, précise, et que nous pouvons retracer à partir cette fois de la lecture de ses textes.

Bangs, en effet, expose les motifs de son ennui. Ennui, d'abord, face à l'actualité musicale, qu'il juge insipide. Bangs se dit en manque de sujet : « *you also have to exercise a modicum of creativity now and then - i.e., thinking up new story ideas - which sometimes necessitates again in actual work* » (PR 142). Puis, ennui face aux contraintes lourdes et répétitives, que le genre de la chronique impose. Énumérer, par exemple, tous les titres d'un album sous prétexte que celui-ci est nouveau, déclenche, chez Bangs, des signes d'impatience et de lassitude profondes. D'ailleurs, quelquefois, il s'y soustrait, comme dans ces trois exemples, accompagnés d'un quatrième, tiré d'un texte de P. Williams dans *Crawdaddy!* et qui montre que cette attitude était déjà présente, dans les premières années de la critique rock :

If you think I am going to review the new *It's Only Rock'n'Roll* album right now, you are crazy. But I am going to swim in it. (M 155)

You're probably wandering when I'm going to get around to telling you about *Astral Weeks*. As a matter of fact, there's a whole of *Astral Weeks* I don't even want to tell you about. (PR 23)

¹⁰⁸ On peut citer deux exemples d'articles rédigés en 1971 mais traitant de la musique du milieu des années 1960 : « James Taylor Marked for Death » et « Psychotic Reactions and Carburetor Dung: A Tale of These Times ».

I can't bring myself to describe the rest of the cuts. Track-by-track reviews are a bore anyway (*LIB* 258)

But describing each song is not the way to write about the Moby Grape¹⁰⁹

Enfin, l'ennui chez Bangs se mue en la quête d'une source d'inspiration nouvelle. Si la musique fait défaut, parce qu'elle n'est plus stimulante, de quoi Bangs peut-il parler, sinon de ce qu'était la musique avant (par le passé) ou de sa propre impuissance à en parler ? Mais, au summum de la contradiction, Bangs va plus loin. L'intertexte auquel il fait référence n'est plus musical, mais littéraire. En somme, il ne cite plus Mick Jagger, Iggy Pop, ou John Lennon, mais fait allusion à Beckett (*M* 121)¹¹⁰, Shakespeare (*M* 193)¹¹¹, Milton (*M* 229), Tennessee Williams (*PR* 25)¹¹², Melville (*PR* 188), Salinger (*PR* 59)¹¹³, mais aussi Goethe (*PR* 50)¹¹⁴, Baudelaire (*PR* 24), Rimbaud (*PR* 77), Proust (*PR* 77)¹¹⁵, Céline (*M* 119), Genet (*M* 61), Robbe-Grillet (*PR* 287), Dostoïevski (*PR* 74), Dante (*M* 140), Garcia Lorca (*PR* 28), etc.¹¹⁶ Comment interpréter cette conversion ? Doit-on y lire une rivalité entre musique et littérature ?

Ce que Bangs semble vouloir nous dire, c'est que si l'amour des mots doit primer le diktat de l'actualité musicale, c'est parce que, non seulement, les références musicales sont discutables et non pérennes, mais aussi parce qu'elles ne sont pas à la source de la littérarité de ses textes. L'opposition est convenue : *a priori*, on ne

¹⁰⁹ *Crawdaddy!* 10 (July-August 1967): 13.

¹¹⁰ L'œuvre de Samuel Beckett citée par Bangs : « *How It Is* ».

¹¹¹ L'œuvre de William Shakespeare citée par Bangs : « *Macbeth* ».

¹¹² L'œuvre de Tennessee Williams citée par Bangs : « *Suddenly Last Summer* ».

¹¹³ L'œuvre de J. D. Salinger citée par Bangs : « *Franny and Zooey* ».

¹¹⁴ L'œuvre de Goethe citée par Bangs : « *The Sorrows of Young Werther* ».

¹¹⁵ L'œuvre de Marcel Proust citée par Bangs : « *Remembrance of Things Past* ».

¹¹⁶ Bangs cite dans un autre texte une liste complémentaire d'auteurs : « Freud, Plato, Spinoza, Hume, Kant, Schopenhauer, John Dewey, Bergson, Santayana, Herbert Spencer, William James, Voltaire, Diderot, Pascal, Locke, Spengler, Wilde, Keats, Shakespeare, Goethe, Will Durant, Oliver Cromwell, Napoleon, Adenauer, de Gaulle, Lenine, Mao Tse-tung, Clarence Darrow, and Louis Nizer » (*M* 73).

demande pas à un critique d'être poète. Et pourtant Bangs pose la question. Son usage du genre de la chronique est le support de ce questionnement. À la fois au dedans et au dehors, à la lisière, Bangs joue sur les limites du genre, et notamment, par l'intrusion d'éléments fictionnels. En vérité, le rejet de l'écriture de l'actualité nous y préparait, totalement. Qui plus est, ce que ce rejet autorise, c'est une plongée dans l'écriture narrative. De fil en aiguille, l'écriture descriptive laisse place à des excroissances de récit. D'ailleurs, à certains moments, dans les textes, la transition est rapide. Bangs jongle, d'un registre à un autre, en l'espace d'une seule phrase. Et le plus souvent, c'est un impératif, adressé au lecteur, qui signale ce décrochage fictionnel (ici, le verbe « *imagine* ») :

Count Five claimed to have turned down “a million dollars in bookings” because it would have meant that they would have to drop out of college and, said their manager, all the boys realized that getting a good education was the most important thing they could do. [...] - imagine Mick Jagger suddenly tripped by an attack of remorse, and right in the middle of a glug of champagne at some jet-set hot spot the ineluctable truth hits him: *You've got to get an education, boy.* You may have millions, but do you think you'll be a popstar all your life? Decidedly not. *What* will you do in those long years of dark autumn? Do you want to end up like Turner in *Performance* [...]? It's not too late! Get back to the London School of Economics and get that degree. [...] So Mick gulps the rest of his champagne, disengages himself from the sweet thing at his side, and runs off to register. Eventually he earns a degree in Art and when the Stones fold he settles down to teach the drawing of the straight line to a succession of eager moppets. What an example that would be! He might even get blessed by the Pope, or invited to the White House! But of course that will never happen, because Mick Jagger is made of baser clay than Count Five. (PR 13)

Le récit second devient un récit enchâssé. Il colle au premier et le concurrence. C'est une rivalité très forte, entre deux écritures, qui se laisse entendre : l'une est fictionnelle et atemporelle, et doit triompher ; l'autre est référentielle et actuelle, et doit être avortée. En somme, faire triompher la poésie des textes sur l'aspect ordinaire et vulgaire de la musique, tel serait l'idéal absolu de Bangs.

I.4. Vers le déni du lecteur et la pseudonymie littéraire

Et au moment où se produit cette substitution du littéraire au musical dans les textes de Bangs, le rapport aux lecteurs change, du tout au tout. Certes, la préoccupation du lectorat est toujours aussi forte : le lecteur est représenté, sous l'apparence d'un narrataire, et sans cesse sollicité. Les procédés phatiques abondent en ce sens, mais la nature de cette présence change, dès lors que Bangs trahit le pacte de lecture référentiel : cette trahison du pacte initial autorise Bangs à rêver d'autres lecteurs, non plus tangibles, mais virtuels. En effet, à partir du moment où Bangs, dans ses textes, n'est plus un chroniqueur fiable, crédible, n'instaure plus un pacte de vérité, ni de franchise, avec son lecteur, mais au contraire met en doute lui-même sa parole, en ne garantissant plus qu'elle dise la vérité, la figure du lecteur peut du même coup se fictionnaliser elle aussi. Et les fictions qui la mettent en scène rendront compte du décalage créé, à l'égard du genre de la chronique. De fait, ce lecteur fictionnel est un éternel insatisfait et proteste, en particulier, quand Bangs, dans ses analyses critiques, sort du champ de ce qui est actuel. Ainsi, l'article « Psychotic Reactions an Carburetor Dung: A Tale of These Times » (1971) s'ouvre et se clôt sur une dispute entre Bangs et ses lecteurs (devenus des « petits-nenfans » (*PR* 5)), Bangs déterrante de sa discographie des « vieux » groupes (non-contemporains à

l'écriture), tels que les Yardbirds et les Count Five, « *the most reactionary, chickenshit fad in history!* », selon les lecteurs (PR 6).

En somme, le lecteur deviendrait le critique du critique, ou plutôt, le critique du non-critique, puisque le genre de la chronique est ici bafoué. Mais ce récit fictionnel auquel s'attache Bangs est également un exercice de disculpation, auprès des vrais lecteurs. Ici, Bangs s'autocritique délibérément. Il fait son mea-culpa. Et, pour illustrer plus avant ce phénomène, penchons-nous sur le courrier aux lecteurs, que Bangs cite dans ses textes. Certaines des énonciations sont susceptibles de n'avoir pas été retouchées, mais d'autres l'ont été probablement, à l'image du vote des lecteurs, dont Uhelszki et Bangs furent un temps les responsables :

I often felt like Lester [Bangs] and I were two misbehaving children. Every year at *Creem*, we had an annual reader's poll and we would ask readers to pick their favorites: rock star, guitarists, venues, albums, songs, anything we could think of. One category was favorite rock critic. For three years running, Lester and I were responsible for it. We stuffed the ballot box and every year made sure that we were number one and number two in the running for the best critic. (PI)

Ce trucage du vote des lecteurs, comme les vraies citations du courrier aux lecteurs, toutes ces occurrences, en vérité, restaurent l'image de Bangs. C'est toujours Bangs qui y a le dernier mot. C'est lui, toujours, que le lecteur doit écouter. En somme, le lecteur n'est plus roi. Bangs n'est plus son serviteur. Nous ne sommes plus dans les rangs de la chronique canonique, où le lecteur pourrait dialoguer. Au contraire, quand Bangs appelle son lectorat « *dear reader* » (M 284), c'est pour lui un moyen, sous couvert de bienveillance à l'égard de son lectorat, d'imposer son discours. D'ailleurs, parfois, Bangs ne se gêne pas pour traiter son lecteur de tous les noms : « *dullard* » (PR 34), « *wisepuss* » (PR 63), « *sissy* » (PR 77), « *snide simps* » (PR 86). « *Bangs [used to] to run up to people on the street, grab them by the neck, drag them into an*

alley, and say: "I'm going to tell you about this new record and you're just going to lie here and listen to me", » dira, métaphoriquement, Marcus (PI). Enfin, la création de ce lecteur imaginaire est, en soi, un retour réflexif sur l'écriture. C'est encore un argument contre la référence et pour la question littéraire, qui ouvre la chronique à d'autres formes, nouvelles.

Pour cette raison, d'ailleurs, la signature des auteurs change elle aussi de statut. Elle n'est plus ce déguisement, subterfuge par lequel les auteurs changent d'identité et échangent leurs noms, mais au contraire un vrai visage, qui plus est symbole de leur « moi » littéraire, du moins d'une prise au sérieux plus grande de leur condition d'écrivain. C'est la construction d'un moi « auteur » qui affleure, au sein des textes. Et là encore, le cas de Bangs est éclairant. Le nom « Lester Bangs » sonne comme un pseudonyme, mais il n'en est pas un. « *Leslie Conway Bangs* »¹¹⁷ est devenu, d'abord, « *Leslie Bangs* » (*LIB* 4), par la simple soustraction du prénom de son père (Conway), puis, avec le temps et l'usure, « *Lester Bangs* ». Aussi notre analyse pourrait-elle en rester là, et simplement, faire remarquer combien l'évolution du nom fut minime. Mais il y a plus à en dire, car ce que l'on peut voir, dans ce choix définitif du nom « *Bangs* », c'est une main mise sur une sonorité opportune. Le mot « bang », en anglais, désigne une détonation, une explosion, un claquement. Plus vulgairement, il peut faire penser, ou même imiter, comme une onomatopée, le son rock, son bruit de foudre. Ce pourquoi émergent tous les éléments nécessaires à la pseudonymie littéraire : ne doit-on pas lire ce vrai nom aussi comme un nom de plume, c'est-à-dire si peu probable et tellement surdéterminé qu'il aurait pour vocation de, clairement, s'afficher comme un déguisement ?

¹¹⁷ DeRogatis explique dans la biographie de Bangs : « The couple [Bangs' parents] named him Leslie Conway in honor of his father, Conway Leslie » (*LIB* 3).

L'analogie musicale du nom « Bangs » avec le son rock est séduisante. Il est difficile d'y résister, car elle a du sens. Et sans doute, ce jeu sur les connotations du nom a-t-il servi l'auteur à des fins publicitaires. Bangs est un nom accrocheur, facile à mémoriser et surchargé de sens. Il offre, presque à lui tout seul, un message programmatique. Aussi, prendre ce vrai nom pour un pseudonyme simplifierait les choses. Il révélerait une stratégie de construction, ou plutôt de mythification, de la figure de l'auteur. Il dédoublerait la figure de l'auteur en un auteur présumé. Enfin, il fonctionnerait comme l'indice, la preuve d'une préoccupation de l'auteur sur sa propre signature, et le désir naissant chez lui d'une identité d'écrivain. Et, à dire vrai, nous assumerons l'hypothèse, car Bangs, selon nous, avait pleinement conscience du pouvoir évocateur de son nom. Bien plus, dès lors qu'il se reconnut comme un « moi » écrivain, il devint un écrivain à part entière.

II. Le jeu sur la persona : intérioriser sa condition d'auteur

II.1. La naissance d'un champ littéraire : publications, éditoriaux et humour

Même si les auteurs ne se sentent pas encore la force de se dire écrivains, il se développe progressivement dans leurs textes un métadiscours sur l'acte scriptural. Et cette réflexion les éloigne du genre de la chronique, puisque le sujet central n'est plus l'actualité musicale mais celui de l'écriture. La preuve en est la fréquence avec laquelle, aux dires de Marcus, lui et les autres auteurs échangeaient à l'époque de longues lettres pour discuter de ces points-là (une correspondance qui, probablement, restera à jamais inédite) :

Our correspondence, whether it was with Bangs, Frith or Marsh, was all about what it meant to be a critic, what we were doing, why we were doing it, what was interesting, what was a betrayal, what was the real story, etc. We were

wrestling with all these questions. We were all discovering each other and discovering our engagement in common practice. And these letters were very long: they were five, six, seven, single-space pages. [...] However, with regard to the idea of making a book strictly out of that whole correspondence, the problem is that I have almost all those letters I've received from the others, but not the ones I reciprocally wrote to them. (PI)

Mais, avant cela, retournons un temps à ce qui a précédé aux changements internes des œuvres, c'est-à-dire, non pas la manifestation d'une intention à devenir écrivain, mais d'un champ littéraire. L'exemple du fanzine *Crawdaddy!* et du magazine *Creem* est intéressant. L'un des indices de leur mutation littéraire est l'introduction, au sein de leurs feuilles, d'extraits d'ouvrages et de poèmes. Patti Smith, en effet, publie des poèmes dans *Creem* (JK 196) et Meltzer, des passages de son livre *The Aesthetics of Rock*, dans *Crawdaddy!*¹¹⁸.

Ainsi, d'autres formes que la critique, et d'autres formats que la presse, entrent en force dans les fanzines et magazines, et y occupent une place importante. La prépublication du livre *The Aesthetics of Rock*, par exemple, s'étale sur une livraison et occupe sept pages du fanzine. C'est donc pour Meltzer non seulement un moyen publicitaire de faire de la réclame pour ses premiers écrits, mais aussi une façon de palier aux refus des éditeurs, puisque son ouvrage restera, dans sa version complète, inédit jusqu'en 1970, autrement dit durant les trois années suivant sa première parution dans *Crawdaddy!*. De plus, pour Meltzer comme pour Patti Smith, cette opportunité de publication constitue un banc d'essai, une ébauche de ce que leur œuvre future sera en grand : sous formes d'échantillons, elle en est le canevas, ou, le spécimen, un aperçu. Aussi ces publications au sein de la critique rock ont-elles une grande importance. Elles sont ce lieu intermédiaire, précédant le format du livre ou le

¹¹⁸ *Crawdaddy!* 8 (March 1967): 11-14, 42-43, 47.

recueil de poèmes. Elles sont des expériences, à échelle réduite, de leurs œuvres à paraître. Certaines ne portent même pas sur la musique, comme les poèmes de Patti Smith.

Mais cet aspect prémonitoire de la critique rock transparaît mieux encore après coup, lorsque les articles d'un même auteur sont réunis en un seul bloc, autrement dit, sous la forme d'une anthologie. Prenons l'exemple de *Unsung Heroes*. Cette œuvre de Tosches, dédiée, non sans hasard, à son camarade littéraire Meltzer, réunit en 1984 toute une collection d'articles, initialement parus dans *Creem* en 1979. Bien que ces textes aient été écrits à des années lumière des premières heures de la critique rock (l'année 1966 est bien lointaine), il est frappant de voir combien, là encore, tous les fragments qui composent ce livre sont la répétition, *ad libitum*, d'une même et seule forme. « *The chapters in this book, each of them [is] devoted to a single artist or group,* » écrit Tosches, en introduction à son livre (11). Prenons deux exemples : l'article « Big Joe Turner, Steak for Breakfast, Gal Meat on a Rainy Day » et l'article « Wynonie Harris, The Man Who Shook Down the Devil ». Chacun commence, en titre, par le nom d'un musicien, suivi en sous-titre d'un extrait du texte. Puis vient une introduction, dans un style concis et incisif : « *The blues, country music, and their bastard prodigal child, rock'n'roll, have a very basic and pervasive thing in common: stupidity* » (22), et, « *We know that rock'n'roll was not a human invention, that it was the work of the Holy Ghost* » (45). Et, suit une notice biographique des musiciens : « *His mother, who gave birth to him on May 18, 1911, in Kansas City, Missouri,...* » (23), et, « *Wynonie Harris was born on August 24, 1915, in Omaha, Nebraska. His parents...* » (46). Alors, seulement, Tosches raconte la vie, personnelle et professionnelle, de chacun des musiciens : leurs contrats avec les maisons de disques,

leur mariage, et, le plus souvent, leurs déboires et leur mort ; le tout ponctué de citations que Tosches tire des interviews qu'il a menées avec eux.

Cette structure montre que le recueil (le tout) peut être saisi dans un seul et même article (le fragment) et qu'inversement, tout fragment a une capacité d'engendrement illimitée. Chaque texte, en effet, est une invitation à penser et ouvre vers un autre texte, dans une circulation infinie. Et Tosches le concède lui-même : « *I realized that the rhythm and meter of my criticism sometimes were such that I had to turn them into a poem or other prose. That's the reason why I've tended increasingly to shy away from writing criticism* » (PI). En vérité, cet éclatement du champ littéraire en une tendance sérielle est applicable à presque toutes les anthologies d'articles de tous les auteurs, parues à l'époque ou plus récemment. Guralnick, avec son ouvrage *Feel Like Going Home*, en serait un autre exemple. Il en témoigne d'ailleurs lui-même par ces mots : « *very early on I gravitated to the kind of profiles that would become the book Feel Like Going Home. Because I felt like that was the best way I had to express my love for the music* » (PI). Il est tentant, là encore, de parler, pour désigner la critique rock, d'un entraînement préparatoire, d'un apprentissage, d'un échauffement, ou bien d'un moule, d'un germe, de l'œuvre à venir des auteurs.

En lisant l'éditorial de *Crawdaddy!*, on découvre d'autres indices, plus évidents encore, d'une revendication du littéraire. Le programme, défini par P. Williams, y est délibérément ambitieux, voire utopique. À la différence d'un bref avis, ou avertissement, qui, sous forme de préface, attirerait l'attention du lecteur sur quelques principes simples, ici se fait entendre une véritable profession de foi. Le prospectus des deux premiers numéros parle de lui-même :

You are looking at the first issue of a magazine of rock and roll criticism. *Crawdaddy* will feature neither pin-ups nor news-briefs; the specialty of this magazine is intelligent writing about pop music. *Billboard*, *Cash Box*, etc., serve

very well as trade news magazines; but their idea of a review is: “a hard-driving rhythm number that should spiral rapidly up the charts just as (previous hit by the same group) slides.” And the teen magazines are devoted to rock and roll, but their idea of discussion is a string of superlatives below a fold-out photograph. *Crawdaddy* believes that someone in the United States might be interested in what others have to say about the music they like. This is not a service magazine. [...] The aim of this magazine is readability.¹¹⁹

This is the second issue of *Crawdaddy* [...] *Crawdaddy* continues to be a magazine of readable rock and roll criticism.¹²⁰

Le projet est prodigieux : ses revendications sont même disproportionnées, en regard de la taille du fanzine. Le paradoxe des petites feuilles veut en effet qu’un fanzine, comme *Crawdaddy!*, s’attache à suivre, et même, embrasser, un projet d’envergure similaire à celui des grandes feuilles littéraires, bien qu’il soit condamné à ne pas perdurer. Le fanzine, par son format, est voué à disparaître : sa durée de vie est nécessairement limitée. Comme cela fut donc prévisible, et contrairement à ce qu’annonçait pourtant l’éditorial des deux premiers numéros, *Crawdaddy!* (dans sa première formule) s’éteint après une vingtaine de numéros, quand P. Williams quitte la rédaction. Néanmoins, dans ce laps de temps très court, P. Williams trouve la place d’instaurer un vrai programme. Premièrement, par une affirmation d’indépendance, à l’égard des « *fan magazines* » : il ne s’agit plus, pour *Crawdaddy!*, de suivre leur exemple, mais, au contraire, de créer un champ autonome. « *This is not a service magazine.* » Et, deuxièmement, par un discours ouvertement littéraire : l’enjeu est alors, pour P. Williams, de faire de *Crawdaddy!*, non seulement, un champ d’action musicale, mais aussi un champ d’accueil pour de jeunes auteurs, souhaitant faire leur

¹¹⁹ *Crawdaddy!* 1 (Febray 7 1966): 2.

¹²⁰ *Crawdaddy!* 2 (Februy 14 1966): 2.

entrée en littérature par la voie du journalisme. « *The aim of this magazine is readability.* » Ainsi, *Crawdaddy!* pourrait répondre à un besoin idéologique, mais aussi, être la mise en œuvre d'une réflexion sur l'écriture, qui irait parfois jusqu'à se substituer, totalement, au contenu idéologisant des textes.

L'humour aussi a, de manière indirecte, préparé l'éclosion d'un champ littéraire. « *If you simply read the captions to photographs in Creem magazine that Lester wrote, you would discover that whole aesthetics where everything is a joke. Not because you don't take anything seriously but because you do,* » témoigne Marcus (PI). Et de fait, être capable de s'exprimer avec humour est primordial dans un magazine comme *Creem*. « *At Creem, [...] our weapons were always irony, humor and strategic juxtaposition. [...] It seemed to be more effective if what we were interested in was delivered with wit and irreverence,* » révèle Uhelszki (PI). Mais, il faut contextualiser cette quête d'une forme d'écriture, plus libre, désinhibée et non-respectueuse, en rappelant que cet humour fut en partie rendu possible par la consommation de substances illicites. La rédaction du fanzine *Cheetah* en était, comme *Creem*, amatrice. Et ces drogues eurent des effets réels (et selon Christgau, déplorables) sur l'économie générale du fanzine :

Cheetah [...] was a ridiculous idea. A lot of things that happened there happened very much in a sixties-spirit. The whole idea was completely cockamamie. There was for instance a zoo column in *Cheetah* magazine. How did this happen? Well, we were sitting around stoned fantasizing and Alan had this giggly idea that since *Cheetah* was named after an animal, we would have a column about zoos (I didn't smoke a lot, Ellen did not smoke a lot then but Larry Dietz smoked a lot). And Larry said: "Oh, that's a great idea!" It wasn't a great idea. It was a really silly idea but because of the level of oversight and because of the sense of silly possibility, it happened. (PI)

Une colonne consacrée à la zoologie peut, dans un fanzine rock, apparaître, de fait, quelque peu hors du sujet, mais cet écart justement aide à comprendre l'arrivée d'une plume comme Bangs, dont les textes sont envahis par d'interminables détours digressifs, à l'image du délire que déclenchait chez lui la consommation régulière de psychotropes. Bangs tisse en effet un lien direct entre la consommation de drogues et les arabesques de son style littéraire. « *My druggy meanderings* » (PR 210) : voici une expression qui résume assez bien cette combinaison. « [Drugs] *move my attention to unexpected places, inflate trivial ideas into fascinating discursions* » (M 266). « [A] *new literature [was] aborning in here my recent speed sessions* » (M 7), écrit-il encore, « *no concept of writing as anything but a sacred squawking Aztec exorcism* » (M 15). Et de fait, ses textes, comme nous l'avons vu, sont remplis de détours. De surcroît, Bangs les souligne, soit par des excuses (« *All right, all right, I know I shouldna digressed again!* » (PR 6)), soit par des rappels à l'ordre (« *But I'm digressing again* » (PR 7)), soit, enfin, par des autojustifications, comme dans ce troisième exemple, plus long :

But my scholarly mind has led me down the primrose path of digression again, I fear. In fact, I seem to be digressing all over the place. I don't even remember what I was writing about two pages ago. But what was it, on the other hand, that the most venerable Sir, uh, what's-his-name, said, "Consistency is the hobgoblin of little minds"? So bear with me and stop being such a sissy. (PR 77)

Cette digression dans la digression (« *"Consistency is the hobgoblin of little minds"* ») montre, une fois encore, que les textes de Bangs ne se construisent pas autrement que « *tangentially* » (PR 36). Bien sûr, Bangs confirme ne pas être le seul, à *Creem*, à prendre des drogues. « *We engaged in a marathon thirty-eight-hour valiumosis encounter group whilst sitting around the office waiting for Buddy Miles to trash us* » (PR 142). Seulement, lui, apparemment, plus que d'autres, affectionne toute sorte de

drogues. Ses textes sont une véritable « *pharmacological lecture* » (PR 177) et, lui-même, dans ses textes, « *a walking Physicians' Desk Reference* » (PR 213). En particulier, Bangs distingue deux grandes familles de psychotropes. D'un côté, il y a les dépresseurs¹²¹ (« *downs* », « *downers* »), en l'occurrence l'alcool (bière, absinthe, scotch, vodka), les opiacés, comme le sirop antitussif à la codéine (« *cough syrup* », « *Romilar* », « *Darvon* »), les benzodiazépines (« *Valium* », « *Librium* ») et les barbituriques (« *Tuinal* », « *Mandrax* », « *Quaaludes* »), toute une famille de molécules qui ralentissent l'activité du système nerveux ; et, de l'autre côté, les stimulants (« *uppers* », « *ups* »), qui se résument, principalement, pour Bangs, aux amphétamines (« *anoucid* », « *speed* »), et qui, eux, au contraire, accroissent l'activité psychique, mais se consomment rarement sans les premiers, puisque ces derniers facilitent la redescende du rythme cardiaque et de la pression artérielle. À cela, Bangs ajoute l'herbe (« *grass* », « *marijuana* », « *weed* », « *pot* »), drogue plus commune, mais aussi la noix de muscade (« *nutmeg* »), drogue plus anecdotique. Jamais Bangs ne se tourne, en revanche, vers les drogues dures (l'héroïne, par exemple) et toujours privilégie l'alcool (dont la dépendance n'est pas moins forte, cependant). « *To get fucked up on drugs* » (PR 209) revient donc à dire, pour lui, « *to get drunk* », avec l'absorption, en parallèle, d'autres substances.

Proportionnellement à la violence du traitement qu'il s'inflige, le lâcher-prise de ses textes est plus ou moins créatif, et souvent, en vérité, très créatif. Une des preuves en est la séduction que ses textes exercent, déjà à l'époque, sur Christgau et Marcus, eux pourtant totalement (et volontairement) étrangers à l'esthétique des fanzines (même rebutés par elle), et étrangers, aussi, aux usages de la drogue et à ses effets sur l'écriture. Il n'y a qu'à citer cette déclaration de Marcus, en parallèle à la

¹²¹ Nous entendons par « dépresseurs » les dépresseurs cardiaques (anxiolytiques, hypnotiques et/ou sédatifs).

citation de Christgau, donnée plus haut : « *Fanzines were a world I'd never even heard of back then and which I still don't know that much about today* » (PI). Et cette seconde où Marcus confesse, cette fois-ci, son ignorance quant à l'usage de stupéfiants, dans la rédaction du fanzine *Mojo Navigator* :

Of course, I came to know Greg and Suzy Shaw since I wrote for them when *Mojo Navigator* became *Who Put the Bomp*, but I certainly didn't know back then, for example, that either of them were both on acid all the time, that Greg would get up in the morning, take acid and then work all day editing his magazine. He just seemed like a very passive, quiet guy. I only happened to know that by reading the *Who Put the Bomp* book by Suzy Shaw many years later. Which was a weird discovery, in retrospect. (PI)

À la naïveté de Marcus répond le rejet affiché des drogues par Christgau : « *I've got a fairly straight-forward morality, [...] I don't take drugs and I'm not especially interested in inebriation; which isn't to say that I eschew it but I'm not interested in it* » (PI). Mais ce qui est intéressant, malgré ce jugement moral sur la drogue, est de voir, surtout, combien Marcus et Christgau aimaient le travail de Bangs. « *Lester's gifts were as a writer, not a thinker. As a describer, a reactor, he was superb. As a theorist of life, his ideas were very limited [...] Lester lived a self-destructive life [...] He was a very good writer and was enjoyable for just that reason* » (PI). Pour Christgau, Bangs était l'un des meilleurs écrivains. « *People always talk about Lester's imitators [...] Who? Who? I don't know whom they are talking about,* » s'exclame Christgau (PI). Et, à Marcus, de surenchérir : « *In Creem I loved reading the photo captions that Lester wrote more than the articles. [...] Articles by others could be disappointing compared to that* » (PI). Preuve nouvelle que Bangs accordait plus d'importance aux marges de ses textes (les légendes des photos), qu'au cœur de ses articles, et ce, pour échapper à l'analyse critique et développer, à la place, un style

unique. « *Lester's sentences were five-hundred-words that came like a speed rush. His colorful language used invented words, weird contractions and odd adjectives,* » détaille son biographe DeRogatis (PI). Et de fait, comme le rappelle aussi Marcus, ce qui faisait de Bangs un écrivain, c'est qu'il aimait foncièrement (jouer avec) la langue :

That's one thing nobody should ever forget about Lester: he loved words. He was a real writer. Things weren't real to him unless he'd written about them. That's what distinguishes a writer from someone who does something else. He could be drunk on words, words were alive to him: they had personalities and bodies. He could fight with them, wrestle with them, play with them and go on vacation with them. [...] His impulse was [...] the need to experience life through words. (PI)

Mais ce style (« *unbelievable writing,* » dira Uhelszki (PI)) ne fut possible que parce que la finition de ses textes était irréprochable. « *Lester was very easy to edit. People say the opposite, but it's wrong. His copy was clean. He spelled everything right. His grammar was good,* » atteste Christgau, éditeur de Bangs, au *Village Voice* (PI). De plus, cet engagement progressif à devenir écrivain, propre à Bangs, fut préparé, encouragé, par la reconnaissance de l'existence d'un nouveau champ littéraire.

II.2. La naissance d'un parcours personnel : des postures esthétiques différentes

Dès le début, et ce, bien avant Bangs, le positionnement des auteurs devient suffisamment fort pour conditionner la dimension créatrice de l'écriture et contribuer à la quête de nouvelles formes. Il devient même très rapidement impossible à nos auteurs de se penser écrivain-débutant, aux alentours de 1966, sans interroger l'écriture, sans s'essayer à l'écriture, avec le souci d'innover, de faire œuvre. Comme

dans un laboratoire, ils préparent, élaborent et répètent des expériences stylistiques, desquelles ressortent, certes, parfois, des tournures avoisinant plus le tic de langage que le trait d'écriture (par exemple, l'usage répété de l'expression « *what's happening* » et des adjectifs « *new* », « *loud* », « *exciting* » et « *revolutionary* »), mais, pas toujours, puisque d'autres tournures s'avèrent être de véritables tentatives littéraires, et des plus réussies. Le lyrisme déployé par le style de P. Williams en est un bon exemple. Son écriture est inspirée par la musique : elle se doit d'être musicale, c'est-à-dire poétique, même si son sens échappe parfois comme dans cette citation sur la musique de Donovan :

Donovan is clearly into all these sounds – they are his, the feelings he has [...] as the music continues, you become fully part of it. You listen and you see them. It is good that these songs work into each other so well [...] “Sunshine Superman” is an experience that continues to affect you. [...] Everything is part of everything and everything is you. I wish you could enjoy it all as I enjoy it all and you. A feeling of one-ness. God is love; pantheism. [...] The song is like walking through very deep snow¹²²

Les journaux de l'époque ne manquent pas de rendre hommage à cette inventivité. Sans hésiter, ils saluent la qualité des publications à *Crawdaddy!* :

This was just the beginning of a lot of press attention. Ralph Gleason wrote in the *San Francisco Chronicle* on January, 29: “The most interesting publication in the U.S. covering the rock scene is a magazine called *Crawdaddy*. Published in New York, it is devoted with religious fervor to the rock scene. [...] Interestingly enough, the quality of the magazine matches the dedication of its contributors both in writing and in analysis and thoughtful speculation”. (*TCB* 92)

¹²² *Crawdaddy!* 6 (November 1966): 4.

De surcroît, en ouverture à son fanzine, dès le troisième numéro, quand la première table des matières apparaît, P. Williams insiste sur les noms des participants pour mettre en valeur leur signature et asseoir leur mérite. Ils sont, certes, des débutants, mais des débutants de choix, nous laisse-t-il entendre, autrement dit, presque des auteurs. Et, peu à peu, de l'idée aux mots, la chose se concrétise. Le désir de former un parcours personnel finit par poindre, sous la plume des auteurs. Le moment décisif, évidemment, est quand ils abandonnent leurs études, pour se consacrer à temps plein à l'écriture dans la presse. « *I went to Wayne State University in Detroit, but left when I began full time at Creem. I just couldn't do both. [...] Even at Creem: only rarely did I freelance because I didn't have time,* » raconte Uhelszki (PI). Et, de fait, écrire dans des magazines est un travail accaparant qui laisse aux auteurs de moins en moins de temps. « *I had gone out of school,* » dira encore Kaye (PI). Au final, pourtant, désertier les bancs des universités est loin de leur paraître un sacrifice rédhibitoire. Au contraire, il s'agit pour eux d'un choix qui s'inscrit, parfaitement, dans la logique de leur parcours. Ils ont déjà écrit un certain nombre d'articles et ont pris goût à l'écriture. En un mot, est née chez eux, déjà, une aspiration à l'écriture. Ce pourquoi, sans plus attendre, ils s'individualisent, en optant dans leurs textes pour des poses esthétiques et poétiques radicalement opposées. « *I wanted to know which writers Lester knew personally, who he was in these other people's eyes, how his work compared and measured up to theirs, since they possibly were competitors or allies,* » rapporte DeRogatis (PI). Notre étude, de même, se propose de tracer des lignes de partage entre les auteurs, partant du principe que le « rock », à l'époque, recouvre dans son acception une multitude de musiques, et que la critique rock offre, de ce fait, une fresque de goûts musicaux. Chaque auteur se spécialise dans un genre musical ; et

les fanzines et magazines s'ouvrent à cette diversité en accueillant le plus grand nombre d'auteurs possible.

En revanche, si l'éclectisme est un gage d'authenticité, quelles sont ces frontières de goût qui départagent les opinions, les méthodes, les critiques ? Presque schématiquement, dans cette cartographie des préférences esthétiques, à chaque nom d'auteur s'associe une liste d'artistes, ou de groupes. Pour Christgau, nous pouvons citer quelques grands classiques : Louis Armstrong, Thelonious Monk, Chuck Berry, les Beatles et les New York Dolls. Pour Guralnick, quasiment tous les « *bluesmen* » : Howlin' Wolf, Skip James, Buddy Guy, Muddy Waters, Robert Pete Williams, etc. Pour Landau, toute la « *soul* » et le « *blues* » : Aretha Franklin, Sam and Dave, Otis Redding, the Temptations, et B.B. King, etc. Pour Marsh, toute la scène musicale aux alentours de Détroit, et notamment, les musiciens du label Motown : MC5, Iggy Pop et les Stooges, The Rationals, Smokey Robinson, The Temptations, etc. À l'inverse, nous pouvons, tout aussi bien, citer les groupes que les critiques haïssent. Christgau et Marcus ont une aversion totale pour le « *heavy metal* ». Bangs, en revanche, a en horreur James Taylor, John Denver, Jethro Tull, Grand Funk Railroad et Mountain.

Et nous pourrions continuer cette liste indéfiniment mais déjà, nous comprenons que ces frontières sont poreuses et que des points de contact existent entre les goûts des différents auteurs. Faut-il, néanmoins, adopter la position tenue par DeRogatis, et classer d'un côté les « *Academics* », et de l'autre les « *Noise Boys* », parce que les premiers (« *Christgau, Landau, Marcus and Ellen Willis* » (LIB 89)) affirmeraient des goûts plus convenus et classiques que les seconds (« *John Mendelssohn, Meltzer, Tosches, and Lester* » (LIB 89)), tournés, eux, davantage vers un « rock » lourd, crasseux et discordant, supportable à l'écoute seulement sous

drogues¹²³ ? En vérité, cette hypothèse en oublie certains et en exclut d'autres, et pas des moindres, comme Guralnick. Ses goûts, à lui aussi, sont comparables à ceux des autres. Ils sont comparables notamment à ceux de Landau, mais seulement jusqu'à un certain point, comme l'explique Guralnick :

All of us were drawn to different things. I mean, I might share an interest in soul music with Landau – but then he was into the MC5. And we were both crazy about Peter Wolf and J. Geils. So, musically we had lots in common – and we each had our own interests, too. (PI)

De même, qu'en est-il de la comparaison entre Landau et Marsh ? Un lien très fort les unit : leur goût commun pour la « soul ». Et, pourtant, leur lecture n'est pas la même : parfois apolitique pour Landau, elle est totalement politique pour Marsh. Ce dernier a toujours été le plus politisé des critiques rock. « *I'm a socialist*, » dit-il encore aujourd'hui (PI). De plus, Marsh s'intéresse au rock de Détroit, mais d'une manière totalement différente de celle de Uhelszki qui en offre une lecture plus « hippie », mais (contrairement à ce qu'on pourrait penser) en aucun cas féministe :

My tastes in music are much more masculine than feminine. My specialty has always been hard music. I would always end up doing more of the head-banging reviews. When I started at *Creem*, I was first given Dionne Warwick albums or the Carly Simon albums to write about, but what I really wanted—and understood better was Led Zeppelin, Black Sabbath, Kiss or the Velvet Underground. (PI)

Ainsi, la question du genre, quant au sexe des critiques et des musiciens, ne semble pas influencer. Seuls jouent l'intuition et le sentiment, et ce parce que la lecture de la musique est tournée, délibérément, vers une approche non-musicologique, à l'exception de Landau, comme l'expliquent ici Guralnick et P. Williams :

¹²³ D'ailleurs, sur le disque *Metal Machine Music* de Lou Reed, Bangs écrira : « It sounds better on Romilar than any other record I have ever heard » (PR 200).

Guralnick: Now some people could write analytically about the music itself. Landau could – and that informed everything he did, from his criticism to his editing to his producing with Bruce Springsteen. [...] But it could never have worked for me. I just didn't have those kind of tools. (PI)

Paul Williams: I see rock as a means of expression, an opportunity for beauty, an art. So what I have written is expression, not explanation; an attempt to convey what I feel from music, an exploration of what rock does to me. Reading the book [*The Crowdaddy!* Book] will not “explain” the music to you; but it might bring you closer to the music, and closer to me. And perhaps the experience of reading it will better enable you to “explain” rock to yourself. (*TCB* préface)

Défini et assumé comme tel, c'est-à-dire comme une non-science, une non-technique, le jugement critique n'est pas à recevoir au titre d'un commandement suprême, mais comme une expérience individuelle, isolée, et seulement susceptible d'être partageable. « *Criticism is really nothing more than an analysis of your own response. [...] That's not a strategy or an argument. It's just a fact of life, the way it happens for me,* » nous dira Marcus (PI). Et, Guralnick d'ajouter dans le même sens : « *I'm not holding that up as an aesthetic prescription – it's not a judgment on anything else, it's just what captured me* » (PI). Une idée, que développait déjà P. Williams dans *Crawdaddy!*: « *At some point, a person sets up his own aesthetic standards, which can't be justified, can't be questioned.* »¹²⁴ Et cette idée, Bangs la reprendra plus tard : « *I don't know the first thing about the technical aspects of music* » (*M* 164) ; « *Musical questions [...] can be passed off as matters of taste* » (*PR* 278). Mais Kaye va plus loin. « *I certainly wasn't a trained musicologist* » (PI), commence-t-il par dire. Puis, il finit par nier, en bloc, toute vérité en goût :

¹²⁴ *Crawdaddy!* 14 (March-April 1968): 17.

Whether I think a song is good or bad is finally irrelevant. And in fact, the truth is: some of the artists I most dislike can have a song that would get me. [...] For instance, I've no use for Tom Petty [...] but "Free Falling" [...] is a great song to me. It got a hook and when it comes on radio, I turn it up and roll down the windows. [...] On the other hand, I would appreciate Latin music but I wouldn't understand it. It sounds the same to me. And it's not that the music isn't good, it's just I don't get certain things. That's my fault. (PI)

Mais quel rôle, alors, les auteurs attribuent-ils à leur jugement critique ? Un seul, et celui-là est très clair. Il se résume en un mot, qu'à juste titre, nous retrouvons quasiment dans toutes nos interviews : « *to illuminate* ». L'image est explicite et poétique. Le critique, comme un éclaireur, est chargé de guider son lecteur, de lui donner des clefs de lecture, de produire du sens, de rendre intelligible, compréhensible, ce qui, *a priori*, ne l'est pas. Et pour mieux, l'illustrer, juxtaposons trois occurrences, tirées de nos interviews, et une autre de P. Williams :

Tosches: What I want indeed to do is to *illuminate* things, and for things to be an *illumination* for me. Because, if I can put into words that *illumination*, then maybe somebody else would experience it as well. (PI) (Nous soulignons)

Guralnick: All I ever wanted to do was to bring people to the music, to *illuminate* the work. My commitment stemmed from my belief in the music, from my belief in its importance. (PI) (Nous soulignons)

Kaye: I always look for the key. As a writer, that's essentially what I'm doing: I show the listener the way the door opens, *illuminate* the work and place a frame around it, so the listener can see how it fits into the great tapestry of music. A critic really is only an educated listener. He points out some things that might help to open a door into understanding an artist. [...] Indeed, if someone shows

me around, [...] then I would start to hear on the spur of the moment. I would pay some attention and find out something but it takes a good writer to be my guide. Someone who knows a lot [...] and helps me to see (PI) (Nous soulignons)

P. Williams: It is difficult to be a critic; people expect you to explain things. [...] but the sensitive critic must act as a *guide*, not paraphrasing the songs but trying to show people how to appreciate them.¹²⁵ (Nous soulignons)

« Éclairer », donc, « illuminer », « ouvrir la voie », « suggérer », plutôt qu'expliquer. L'idée est suffisamment vague pour être à la base d'un ralliement entre les auteurs. « *Half the rock critics in the country, no, 90% of the rock critics in the world have some grand theory they're trying to lay on each other and everybody else, which they insist explains everything in musical history and ties up all the loose ends. Every last one of 'em has a different theory,* » ironise Bangs (*LIB* 250). De fait, en pratique, on observe plutôt deux manières distinctes d'y procéder : ou bien c'est une approche culturaliste, ce vers quoi la plupart des critiques tendent ; ou bien c'est une approche « prétexte » et poéticienne, presque laxiste, à laquelle, cette fois, Bangs surtout se prédestine. Le musicien et historien qu'est Kaye, de toute évidence, appartient au premier groupe :

I approached writing about music in two ways. For one, I was, and still am, a musical historian. I've always liked history, and I studied American history in college, so I like to trace how the names, the facts, and the dates got to music here or there. And for two, I am a musician since the very beginning. [...] I knew probably more than anyone else writing at the time what it was like to be inside a band, [...] what choices were being made, how the band interacted, and how the music might have come together. I felt that was my strong point [...] And more

¹²⁵ *Crawdaddy!* 4 (August 1966): 5.

importantly, as an essentially untrained musician, my greatest strength was being able to turn off the intellectual aspects and live in the moment of the music. It's the sense that after a while, you can't think about music. It's not something that is conscious. It's rather something that you have to let flow through you. You feel its dynamic and move with it. Only backwards, you will think of how it affected you and maybe respond to it. (PI)

Et pour illustrer ce propos, citons cet autre extrait où Kaye parle du sentiment qu'il avait, à l'époque, en tant que musicien, d'être libre d'innover dans n'importe quelle direction. De fait, la diversité des pratiques musicales, la maturité du « rock », l'affluence continue du nombre de groupes, étaient des points forts de la musique des années soixante. Mais, plus que cela, les années soixante prédisposaient l'époque à la naissance d'une telle musique, comme la dernière phrase de la citation le laisse entendre, et comme le confirme la seconde citation (elle, tirée d'un éditorial de P. Williams) :

Kaye: it was an interesting moment because it was rock and roll's glorious adolescence. In the sixties, it was old enough to really have the confidence to explore the larger musical world. Right then, it could take on aspects of maturity. And sometimes, this would make some really bad music, music that was pretentious, educated and not interesting but some times, this actually made some music so unique that it would probably never be created again. Some of it was not even rock and roll because as a musician, you had a lot more freedom. You could for example construct songs that were multi-layered. You could write lyrics that had meaning and explore, as the Velvet Underground did, adult themes. Or you could go deep into sub-teenage themes like the Stooges. Or you could do folk music like the Byrds, have pretensions to free jazz like the MC5, or even expand the concept of surf music to be the sea itself like Brian Wilson.

Everything was possible. It was a time of discovery combined with the discovery that was the sixties itself as a cultural explosion. (PI)

P. Williams: Music that is alive not because of its heavy beat but because of its fantastic inventiveness, its ability to assimilate widely different styles of music, its freshness and awareness of a world other forms of music seem ready to desert¹²⁶

La dernière phrase de la première citation souffle l'idée d'un contexte général plus large et résonne comme une illustration de l'approche à laquelle Kaye peut prétendre, par sa double casquette. Mais Kaye n'était pas le seul à pouvoir le faire. D'autres que lui étaient, déjà, à l'époque, titulaires d'un diplôme d'histoire. Marcus, Christgau et Uhelszki en sont des exemples. Certes, ils ne sont pas comme lui musiciens, mais ils souhaitent, comme lui, écrire l'histoire politique de leur pays, dont ils sont les témoins, et dans laquelle selon eux la musique joue un rôle important. Pour Marcus, deux chansons, en particulier, sont des symboles, « Street Fighting Man » (1968) et « Gimme Shelter » (1969), et il nous dit pourquoi :

When The Rolling Stones put out "Street Fighting Man", it was a political song. It was about an explicit dilemma: What does this song have to do with me? It has something to do with me but I'm not sure what it is. I have all these impulses, I want to tear everything down, I want to destroy everything, but I'm also terrified to do that. Okay, that's what the lyrics say to you but what's going on in the music? The music is this absolutely thrilling apocalyptic sound. You don't know if the world's going to end tomorrow. [...] And then, "Gimme Shelter" came out in the end of the year 1969 on *Let It Bleed*. This was somebody saying: "I'm scared, I'm terrified, I have no idea what's happening, the world is coming to an end." That sense of an entire decade as a runaway train just about to hit a wall,

¹²⁶ *Crawdaddy!* 4 (August 1966): 22.

which was a feeling that all sorts of people had and could not articulate at that time, was captured in that little work. (PI)

En aucun cas, donc, la musique ne saurait être pour Marcus un prétexte à l'écriture. Elle est la raison d'écrire, ce pourquoi il écrit, son motif, son point de départ. « *For me, music was never a pretext: it always was the spur. All my books start with a song. [...] That's where the spark comes from. [...] Music is what I care about. So, that's what I write about* » (PI). Cela sonne comme une évidence, mais ce parti pris est radical. Marcus n'a jamais cessé d'écrire sur la musique. Tosches et Guralnick, en revanche, s'en sont toujours détachés. « *It only was a pretext [...] I certainly was also writing more straight things back then [...] What inspired me has always changed throughout my life,* » dira Tosches (PI). De même, pour Guralnick : « *I was writing stories about people, whether or not those stories focused on music. [...] Hopefully, the territory that you're exploring is always expanding* » (PI). Aussi, l'idée d'un sas de légitimation est-elle plus forte chez eux que chez lui, et préparera l'arrivée de Bangs. Lui, bien que fan de « rock », et plus encore que Marcus (« *I can't think of anybody else who really loved rock'n'roll more than he did and who wrote about it,* » dira de lui Tosches (PI)), sera, aussi, le plus grand traître du « rock », l'utilisant, plus encore que Tosches et Guralnick, comme un prétexte pour accéder à la littérature. On imagine mal, en effet, Bangs rejeter la musique, ou, mettre de côté l'idée d'écrire sur autre chose. Il ne pouvait penser l'un sans l'autre. Ce qui, quant à son statut, complique bien des choses. « *He was a complicated man. [...] really a divided self,* » comme le dira Uhelszki (PI).

Et cette description des multiples voix de la critique rock nous oblige à réexaminer et préciser la notion de camaraderie littéraire. N'oublions pas qu'il n'y a jamais eu une seule et unique écriture, dans la presse rock. À aucun moment, une

doctrine de groupe, quant au style à employer, n'a été définie. La critique rock n'était ni une école, ni un mouvement, tout au plus un lieu d'apprentissage. Aussi a-t-il toujours été difficile, pour les auteurs eux-mêmes, d'accoler au terme de camaraderie le qualificatif « littéraire ». Tosches, par exemple, ne se rappelle, en nul temps, avoir lu les textes de Bangs. « *To be honest, I don't remember ever reading anything Bangs wrote. He was just a person who was close to me* » (PI). À la différence de Meltzer, dont le travail lui a toujours inspiré respect et admiration, Bangs était pour lui avant tout un ami. Jamais il n'eut, avec lui, la proximité et complicité d'écriture qu'il eut avec Meltzer, lorsqu'ils intervertissaient leurs signatures, comme il le raconte ici dans l'un des fragments de *The Nick Tosches Reader* :

I always felt that my friend Meltzer was the only true philosopher with rock-'n'-roll sensibilities, a man whose brilliance allowed him to perceive the pre-Socratic elements at the heart of rock'n'roll. If there ever was a great rock-'n'-roll writer, it was Richard, who *wrote* [sic] rock'n'roll as purely and as widely as Jerry Lee and Sam the Sham made it. (124)

DeRogatis n'en dit pas moins : « *Tosches and Meltzer were two of his [Bangs's] closest friends [...], but Lester [Bangs] certainly had different artistic goals* » (PI). Les auteurs, en ce temps-là, certes, fréquentaient les mêmes lieux, partageaient les mêmes activités et avaient les mêmes habitudes. Ils formaient un groupe, parce qu'ils se côtoyaient et se liaient (parfois)¹²⁷ d'amitié. Mais, du côté des textes, on observe autre chose. En réalité, plus qu'une simple description de ce qui a été vécu, unanimement, par les auteurs, ce qu'on lit, par exemple, à travers les textes de Bangs, est la construction d'une posture double et ambiguë. Un problème moral, quasi métaphysique, affleure, effectivement, au moment où il est en position de se nommer, pour la première fois, écrivain-apprenti. Subitement, il s'aperçoit que le « moi »-

¹²⁷ Marcus confirme : « Richard and I had not always gotten along » (PI).

écrivain auquel il aspire ne peut correspondre à son « moi » social, à son simple état de critique. De fait, pour tous les critiques rock de l'époque, dans la vie réelle, leur statut d'écrivain n'est pas encore avéré, du moins pas socialement. Il existe seulement en rêve. Ce pourquoi, pour supporter ce décalage, Bangs construit, dans le creux de ses textes, une image fantasmée de lui-même.

Loin d'être équilibrée et harmonieuse, cette image textuelle est totalement schizophrénique. Bicéphale par nature, elle incarne à la fois le critique que Bangs est, du fait d'écrire dans la presse, et l'écrivain, qu'il aspire à devenir, par ambition. C'est, en deux mots, pour Bangs, vivre la dualité de tout critique-écrivain : un mythe de l'entre-deux, où le critique ne peut haïr ce qu'il est, sans de pair, haïr, aussi, l'écrivain qu'il veut devenir.

II.3. L'écrivain-critique : une compilation de métaphores

Le premier indice d'un trouble d'identité est donc à chercher du côté du portrait que l'auteur fait de lui-même en tant que critique. Devenu aspirant-écrivain, mais écrivant toujours dans la presse, son regard a changé, il est empreint d'autodérision. Il s'agit, pour Bangs, notamment, de motiver sa position ambiguë d'écrivain-apprenti prisonnier de l'écriture critique, et de développer, dans cette stratégie d'autojustification, un champ métaphorique. Celui-ci aura pour vocation d'abaisser la critique rock au rang de simple transit, dans le long voyage vers la consécration littéraire. Les comparaisons employées par Bangs, bien que péjoratives, sont néanmoins souvent drôles et ludiques, avec en premier lieu, celles qui consistent à donner à la figure du critique rock l'image *stricto sensu* d'une « prostituée ». Ainsi, Bangs écrit : « *Sure, you're prostituting yourself in a way, but so are they, and what are most modern business, social, or sexual relationships if not a process of symbiotic*

exploitation? » (LIB 249). Mais, plus généralement, ce sont des scènes d'orgies, qui découlent de cet autoportrait. On se souvient, par exemple, dans l'article « Slade: *Sladest* », du tableau que Bangs fait d'une rencontre avec le groupe Slade, sorte de bacchanale délirante, où la nourriture ne se mange plus, mais se projette à la figure, et où le maquereau est, lui aussi, figuré, puisque cette orgie est financée par la maison de disques Warner Bros. :

I picked this album up at a dinner in the Trader Vic's trough of the local Hilton, thrown by Warned Brushs to announce they'd nabbed these skinheads. We all sat there whomping back the Mai Tais and midway [...] somebody started throwing the kantoneez slop on our plates around the table. I think it was a Warner's PR jason that initiated it, but pretty soon there were mango pits and blowfish fillets flying everywhere. The meal ended in total chaos (PR 140)

Ailleurs, aussi, la caricature de ce mode de vie passe par l'analogie avec le champ de bataille (« *When I went to rock concerts I often had the impression that people were sitting in trenches almost as degraded and unpleasant in their own way* » (M 235)) et appelle les thèmes du déclin, de la déchéance et de la disgrâce (« *decline* », « *fading* », « *lost* »). Pire, parfois, en faisant du critique une « prostituée », elle tend à filer la métaphore du « parasite » : à l'image du « pique-assiette », se nourrissant aux buffets des conférences de presse (« *The food's usually pretty good to magnificent* » (LIB 248)), succède celle du « drogué », vivant aux dépens de la société (« *The kid ...fucked up...slumped in his bedroom gorged on Tuinal, listening to Black Sabbath...That's the public myth* » (M 224).).

Mais le champ métaphorique se déploie aussi au sens figuré, pour accentuer ces images. Autrement dit, l'auteur *prostitue* son talent, sa plume. Le danger est, alors, symbolique et poétique. Il consiste à penser que l'écriture, dans la presse rock, serait une écriture facile, et par conséquent, un abandon de l'écriture littéraire. De fait, aux

yeux des auteurs, des éléments dans la presse prêtent à équivoque. Par exemple, l'accès facile à la publication, ou encore, le taux élevé de rendement, auquel la presse les astreint : constituent-ils un danger pour l'épanouissement de leur écriture ? Leurs articles semblent, à l'évidence, manquer quelquefois de précision. Réalisés à la hâte, sans barrière de publication ni regard éditorial, ils sont même, parfois, à l'évidence, bâclés. Aussi les auteurs assument-ils d'autant moins leur position de critiques que leur écriture de commande, dans la presse, leur paraît, généralement, maladroite ou brouillonne. Pour certains, leurs anthologies n'ont pu voir le jour du fait même de ce dénigrement. Kaye, par exemple, n'a su, jusqu'à ce jour, rassembler son courage pour se plonger dans ses anciens textes. L'acte, à ses yeux, est trop douloureux et n'en vaut pas la peine :

I actually got an offer [to do an anthology of my early writings] a few years ago and started looking through the piles while I was writing my crooner book [*You Call It Madness*], but I failed to gather them in together since I didn't want to distract myself from writing. [*You Call It Madness*] was a complex book written in a style that I couldn't have written back then. Plus, I didn't want to revisit my younger self, to see how awkward I was in the phrasing when I started out. I already was so much better than that when I wrote *You Call It Madness*! (PI)

Et, Kaye, de conclure : « *In any case, I'm really not one for looking back that much* » (PI). Cette phrase, nous l'avons recueillie, quasiment à l'identique, dans presque toutes nos interviews. « *In general, I don't like to look backwards too much,* » s'empressera de dire, par exemple, Nik Cohn, lors de notre entretien (PI). Mais le plus intéressant est de discerner s'il y a, dans les textes (et non plus dans les interviews qui se situent hors des textes), des indicateurs de ce dénigrement. Or, nous en trouvons quelques-uns, sous la forme de qualificatifs dépréciatifs. Tout d'un coup, en effet, l'écriture est dite monnayable. Et dire cela n'est pas rien : c'est énoncer un interdit

littéraire, presque salir les motivations les plus élevées de la littérature, abaisser l'écriture au rang d'un gagne-pain, d'un moyen trivial de gagner un peu d'argent ; bref, ce que Bourdieu appelle l'imbrication du champ économique et du champ littéraire. Tosches, pourtant, aime désacraliser ainsi son écriture, quand il parle de cette époque. Le terme « *greedy* », en particulier, est un terme qu'il affectionne :

Every writer should be bitching about publishers and say they don't give enough. Every writer should say that he or she is a whore. To say you are not a whore is lying, not telling the truth about yourself. One of my favorite writers, William Faulkner, would start out to write a book just to make money and tell himself that's all he is doing and then, this same book would end up as something completely different. It's like the beautiful trees that grow up between concrete cracks in the oddest places: the enduring things can come from the lowest motives. [...] So, to me, [...] one of the reasons a writer writes is to make money. [...] Greed ran the world, which is a good thing. (PI)

Sous la plume de Bangs, en revanche, il est moins question d'avidité, de cupidité, ou de gourmandise, que d'échec de carrière et de velléités. Autrement dit, la métaphore filée, sur le thème de la prostitution, montre chez lui une position auctoriale plus tourmentée. Bangs tente d'exorciser, dans ses textes, la peur qu'il a d'être un mauvais écrivain, un écrivain raté, un plumitif, un écrivain, un journaliste : « *a hack* » (M 13), ou, plus précisément, « *a media hack* » (PR 292). Toute métaphore, chez lui, semble motivée par ce désir d'exorcisme : postulat d'un écart dans la langue, d'un dépassement des constructions usuelles et stéréotypées, elle porte au-delà (« *meta phorein* », en grec) l'écriture de la chronique, et ce, en atténuant la référentialité du récit par des trouées fictionnelles.

Mais si les métaphores sont un indice, chez Bangs, d'un fantasme refoulé d'écrivain, c'est aussi et surtout parce qu'elles sont vécues, par lui, dans ses textes,

comme un rendez-vous manqué, comme l'occasion d'être un romancier (mais) sans roman. Les conjonctions « *like* » et « *as if* » en sont des indices sûrs. Prenons quelques exemples dans l'article « Of Pop and Pies and Fun », qui critique l'album *Fun House* des Stooges. « *Mainly he [Iggy Pop] intones the lyrics in the microphone [...] like some weird kid gang leader phoning in the details of a job to his thugs* » (PR 49). Ou, encore : « *Iggy Pop [...] screams like a wildcat suffering the short end of a boxing match, and at one point sounds as if he is trying to sing through a mouthful of radiator coils* » (PR 52). À cela, s'ajoutent les métaphores filées sur le thème de la *Fun House* (fête foraine, en français), qui s'égrènent tout au long de l'article : « *like one of those moving ramps in the crazy house at an amusement park* » (PR 15), « *like those funhouse mirrors which distract so pointedly* » (PR 32), « *like everything else in this fuckin' madhouse of a world* » (PR 6). Toutes ces métaphores et comparaisons sont à lire comme des germes de romans ou de poésie qui n'auraient pas pris, parce qu'ils auraient été plantés dans un mauvais terreau. À ne jamais écrire que dans la presse, Bangs aura peut-être raté, en effet, l'occasion de devenir, dans sa vie, un vrai romancier. En témoignent ses tout premiers textes, tirés de *Drug Punk* (projet de livre qui jamais ne sera édité¹²⁸) :

A twinge of guilt [...] by reading trashy tabloids instead of enduring literature [...] but honing my talents [...] until at last I began to speak in a Voice almost my own, to gain effortlessly a progressive mastery of words [...] I suppose I'm not a truly dedicated artist, whatever that is, and I don't want to be. I'll probably never produce a masterpiece, but so what? I feel I have a Sound aborning, which is my own, and that Sound if erratic is still my greatest pride. (M 21-22)

¹²⁸ Comme on le signalait déjà en introduction, Bangs après sa mort a néanmoins laissé derrière lui plusieurs romans inachevés, tentatives répétées d'une vocation avortée. Parmi eux, il y avait notamment deux romans dont les titres provisoires étaient *All My Friends Are Hermits* (PR 316-317) (M 393-404) et *Drug Punk* (M 3-29).

Et c'est ce qu'il disait aussi à la veille de sa mort, quand il quitta la presse pour, disait-il, partir à Mexico écrire son grand roman. « *Lester maintained that he was heading to Mexico to write his novel. "I've got to do something that has nothing to do with music", he said. [...] "I figure that's the most important thing. It's been percolating around inside for a while."* » (LIB 230). Mais, des questions restent sans réponse. Était-il vraiment prêt à le faire ? L'aurait-il vraiment fait ? Comme le rappelle son biographe DeRogatis, les suppositions sur ce qui se serait passé, s'il n'était pas mort aussi jeune, furent nombreuses :

Many people who knew him claimed that like Tosches, he would never have stopped writing about rock'n'roll, or like Meltzer, he would have, but who knows? [...] I still don't know what Lester would have done if he had lived. Would he really have stopped writing rock criticism and have started writing the novel he said he wanted to? That's a question that I never got into the game of playing. It would mean paying him disrespect. (PI)

Mais ce sentiment de culpabilité littéraire, propre à Bangs, personne d'autre ne le décrit mieux que Marcus, qui voyait dans ce sentiment rien d'autre qu'un complexe d'infériorité, à proprement parler, irréel :

It's stupid to say that unless you write a novel, you are not doing real writing. Many people feel that way but that's a disease, sickness, to think that [...] Lester fell in that trap when he said he wanted to write a big novel and stop writing articles at the end of his life. He certainly felt literary guilt but who knows what he would have gone on to do if he didn't die that young? Nobody knows. (PI)

En effet, peu importe, en vérité, d'imaginer ce qu'il aurait pu se passer autrement. Seul compte le testament que nous laissent ses textes, dans lesquels ce roman (qui ne s'écrira jamais) hante chaque ligne, par la figure du romancier avorté, du critique paresseux, qui jamais ne sera complètement écrivain. Plus que cela : cette figure,

qu'incarne Bangs dans ses textes, s'inscrit dans une tradition littéraire qui depuis des siècles fait débat. L'écriture est-elle l'affaire, seulement, des romanciers ? Il ne manque pas d'écrivains qui n'ont jamais écrit de roman. Et sous prétexte que la critique serait une littérature des journaux, doit-on lui retirer tout potentiel littéraire ? À l'inverse, le roman n'a-t-il pas été considéré, pendant longtemps, lui aussi, comme un genre méprisé, pour ne pas dire un sous-genre, comme le théâtre le fut pour d'autres raisons ?

À n'en pas douter, Bangs rejoue ce débat, sciemment, dans ses textes, grâce à la frustration, aux contradictions, qu'on y lit. Et il le rejoue, surtout, dans la tradition d'une mise en garde. Quitter, tôt ou tard, la critique rock, pour une autre forme d'écriture, *a priori*, plus noble, comme le disent ses textes, serait un moyen pour lui de se racheter, d'exceller, mais surtout de triompher de sa condition première, d'écrivain condamné à la presse. Romancer les notions d'échec et de velléités devient possible, tant qu'elles permettent à Bangs de sortir, à temps, du piège de la critique et ne pas dilapider son talent. Pour se prémunir de tomber dans ce piège, d'ailleurs, le pire est imaginé quand, dans les textes, Bangs met en scène l'image fantasmée de lui-même comme se vautrant dans la célébrité immédiate et l'écriture facile, au lieu de s'isoler, tel un écrivain véritable, dans sa mansarde. La figure de l'écrivain solitaire, écrivant dans la solitude, vivant seul, « *the Artist-as-Genius/Idiot-Savant cliché* », est bien entendu un lieu commun de la littérature, ce pourquoi l'auteur l'adopte (M 189-190). Et la comparaison ainsi visée est construite dans un effort, simultané, de culpabilisation et de rehaussement de soi. Feindre d'accuser le critique (qu'on est) participe, en retour, à asseoir sa propre réputation d'écrivain. Dévaluer l'un, pour mieux surévaluer l'autre, telle est la stratégie : une posture contradictoire mais efficace, puisqu'en se niant, l'auteur s'affirme, malgré tout. Et de fait, la description

que Bangs fait de chez lui se rapproche, parfois, de la mansarde : « *home was a dizzy hive glutted with books and records and reams of type-jammed paper* » (M 15). Bangs y passe tout son temps, reclus, pour travailler son écriture : « *the rabid scrawl-sessions and hours of yellow-visaged broodings cloistered in my stuffy lair* » (M 16). Quand ce qu'il fait n'est pas, tout simplement, lire, ou écouter de la musique : « *I spent endless days and nights sunk in an armchair in my bedroom, reading magazines, watching TV, listening to records, staring into space* » (PR 20).

II.4. Le critique-écrivain : une schizophrénie énonciative

Pour autant, si les auteurs sont peu à peu envahis par l'ambition de devenir écrivain, se revendiquer comme tel ne leur est toujours pas évident. Certes, aujourd'hui, rétrospectivement, il semble facile de l'affirmer. « *I always wanted to write just books and poems,* » nous dira Tosches (PI). « *All that I ever really wanted to do from the time I was a kid was to write books. Novels to begin with. I just wanted to be a writer. I didn't want to write reviews. [...] I didn't see myself as a critic back then any more than I do today,* » dira Guralnick (PI). Mais, à l'époque, en vérité, il est plus facile, pour eux, de n'y souscrire que partiellement. Aussi, timidement, dans leurs textes, non sans orgueil déguisé, ils se dévêtissent de leur costume de critique, pour vêtir celui d'écrivain, mais en s'avouant auteurs d'une littérature hors de la littérature. « *There were certain key inspirations I had when I was young that led me to believe [nous dit Tosches]. I read a book called Last Exit to Brooklyn by Hubert Selby Jr., and I thought if he could do this and if this was literature, then I could do it* » (PI). L'idée que se font les critiques rock de leur écriture est, à peu de chose près, la même. Leur rôle, tel qu'ils le définissent, n'est pas simplement une recherche du littéraire, mais une recherche du littéraire là, où, supposément, il n'y en a pas. Bangs l'explique, en ces termes, dans l'un de ses tout premiers textes :

I was preparing just as surely for a literary life quite different from that of the days when a young writer first practiced writing short stories in the style of Hemingway, then Faulkner, then Fitzgerald, etc. etc. etc.; [...] a new era when [...] artists of all stripes everywhere would feel blissfully free to cut themselves loose from their heritage, or even not learn that heritage, because there was more relevance to be found in the splashy trash of the popular press, in the open-throated yawps and mechanical twangs of rock'n'roll, in the chaotic inner jungles which all of us hurled ourselves into with every type of drug imaginable; [...] outside all schools [...] In other words, we had to fuck up before we could stand up, and nothing was more relevant than the apparently irrelevant (*M* 21-22)

Il faut remettre les choses dans leur contexte. Jusqu'en 1975, et plus, la critique rock n'est pas considérée comme une écriture « sérieuse ». L'histoire de la réception du premier livre de Marcus, *Mystery Train*, le prouve :

When in 1975, my first book, *Mystery Train*, was published [...], I really felt there was only one review of that book, because everyone seemed to say the same thing: "Wow, you can write about this stuff as if it was important, isn't that shocking?" [...] And it later was the same long battle in England. Every legitimate publisher turned *Mystery Train* down saying: "Why would we want to publish a serious book about this unserious stuff?" [...] In fact, all my life, from the time I started writing and publishing, I've heard the same thing. People who claim to love the music that I might be writing about, or people who consider that music beneath contempt, they all say: "How can you make so much of a song?" It's one or another form of anti-intellectualism. [...] So, obviously, I don't think the battle for recognition of rock criticism as an important literary discourse has ever been won or ever will be. [...] And I think this is relevant to any good writer who writes about pop music, whether it's Lester or me or anyone else. (PI)

« *Rock criticism is extremely suspect,* »¹²⁹ écrivait, déjà, Paul Williams. Et, à l'image du contenu, le support de la critique rock, lui aussi, est nouveau et suspicieux. Il n'est pas, non plus, attendu qu'il produise du littéraire. Et, pourtant, en vérité, les magazines rock, en tant que creuset d'un questionnement des auteurs sur leur propre « moi » littéraire et sur le statut de leur œuvre, créèrent du littéraire, et par voie de conséquence, des identités d'écrivain. Sur le plan énonciatif, en tous cas, dans les textes de Bangs, la question est débattue, explicitement, au sein d'un échange dialogué, à couteaux tirés, entre narrateur et narrataire. D'un côté, l'écrivain-narrateur, attiré par la fictionnalisation du réel, condamne sa position forcée de critique, mais ce, sur le support de publication qui révèle, pourtant, sa soumission. Le terme exact que Bangs emploie est péjoratif : « *rag* », dans le lexique journalistique anglais, désigne un torchon, une feuille de chou. L'abréviation du terme magazine n'est pas plus flatteuse : les « *rock mags* » (M 21) sont à entendre comme des « *rock'n'roll rag* » (M 20). Bangs va même jusqu'à les comparer à du papier toilette¹³⁰ et à dire s'en servir comme tel¹³¹. Et pourtant, même quand il les décrit ainsi, il semble toujours prisonnier de ce support. C'est le sort réservé à l'écrivain-narrateur que de ne jamais en sortir, même quand il dit vouloir en sortir. Et la voix du critique-narrataire, qui surplombe celle de l'écrivain-narrateur, plane comme une mauvaise conscience, puisqu'elle réprimande ses moindres écarts, hors du champ de la retranscription du réel.

Tel est, en effet, ce à quoi le critique-narrataire s'emploie : couper la parole à l'écrivain-narrateur, la censurer, quand celle-ci se ferait ou trop littéraire, ou trop sérieuse, sur un support d'écriture (les magazines) où l'usage de la langue est, *a priori*,

¹²⁹ *Crawdaddy!* 11 (October 1967): 49.

¹³⁰ Citation exacte de Bangs : « in the dawning days of a new era when literature would turn to toilet paper » (M 21).

¹³¹ Citation précise de Bangs : « and then perhaps I'd drag my weary satisfaction to the bathroom, snatching a stray magazine along the way » (M 14).

simple et naturel. Le caractère affecté, solennel, ampoulé, de la parole de l'écrivain-narrateur est, surtout, décrié. Soit sa dénonciation a un effet rétroactif et commente ce qui vient d'être dit. Reconnaître l'erreur serait, alors, déjà, en partie, la réparer : « [...] *Now that we've been brassy enough to use a work like "anthemic" » (PR 61), « [...] and please don't infer hubris from this » (PR 173).* Soit elle a un effet d'anticipation et annonce un emballement du style. Mieux vaut prévenir que guérir est, cette fois, la logique qui prévaut : « *Not to get too pretentious, but [...] » (M 44), « before wrapping up this pontification which has been all too solemn its own self [...] » (PR 74).* Et, plus généralement, des termes reviennent. « *Precious » (PR 98), « solemnity » (PR 75), « self-consciousness » (PR 75), « self-aggrandizing » (PR 98), « scholarly » (PR 77), etc.*, agissent comme des garde-fous aux dérapages de l'écrivain-narrateur.

Selon donc qui parle (l'écrivain-narrateur ou le critique-narrataire), l'appréciation du support change. Sa valeur fluctue : elle peut être bonne, ou mauvaise. Mais, elle peut être, aussi, à la fois, bonne *et* mauvaise, quand l'auteur se déguise en un critique-écrivain et opte pour une superposition des deux voix. Seulement, de cet assemblage quasi oxymorique découle une multitude de raisonnements contradictoires. Un jour, l'auteur se peint comme un connaisseur, certes affirmé, des techniques du récit, mais blasé, condamnant, aussi, sa propre érudition qu'il juge inutile. Ses termes sont précis : il est question de « *tirade » (PR 177), ou, de « diatribe » (PR 76),* mais cette mise en forme des textes (doublée d'un métadiscours) est sans effet sur le fond de l'analyse. Autrement dit, les textes, bien que construits et ayant une forme solide, restent, dans leur contenu, creux, vides, dénués d'épaisseur. L'usage des superlatifs (de même que l'adverbe d'intensité « *so* ») en est un exemple. Ils remplissent les pages des magazines et gonflent, artificiellement, le sens des mots. « *Don't wanna get carried away with the superlatives here, that's how us*

critics lose our credibility » (PR 151). De fait, quand la musique est dite, non pas bonne, mais *très* bonne, cela ne précise pas davantage pourquoi. Mais le mot central est « *jive* ». Le critique-écrivain est « *a hotshot jivescamming rock magazinero* » (PR 142), c'est-à-dire que sa parole est « *verbiage* » (M 13), le fruit d'un homme (le critique) outrageusement « *verbal or verbose* » (M 192). Les parenthèses, aussi, sont le lieu de ce conflit entre les deux voix superposées du critique-écrivain. Sans cesse, le discours y est corrigé par des antonymes. Deux exemples : « *when a great (i.e., useless) idea struck us* » (PR 34), « *whether she was distinctly horny (doubtful) or merely curious and bored (right)* » (PR 60). Comme pour les superlatifs, il s'agit de ne pas tomber dans l'emphase, mais de rabaisser ses propres jugements à leur juste valeur.

Enfin, d'autres fois, le critique-écrivain devance les reproches pouvant être faits à son style ampoulé et affecté, mais ce, non plus pour s'excuser et se faire pardonner, mais pour mieux faire accepter ce style d'écriture. Par vœu d'absolution donc, et dans une *captatio benevolentiae*, il multiplie les prétérations. Figure stylistique permettant d'attirer l'attention sur une chose, en déclarant ne pas en parler, la prétération est pour Bangs un stratagème habile afin de désavouer son attirance pour le littéraire, là où justement il tisse des liens avec ses ressorts. « *And that's neither hype nor hyperbole* » est un exemple (M 166). Mais, aussi, le retour réflexif sur sa pratique de l'écriture, quand il s'arrête sur l'emploi de mots, ou la construction de métaphores : « *And vale of tears it is, I wasn't just being literary* » (PR 78) ; « *And believe me, assault is the word* » (PR 297) ; « *Decay is human - [...] and I don't by any stretch of the lexicon mean decadence* » (PR 25). Ou, alors, quand il nomme une figure de style par son nom : « *for a leetle [sic] taste of euphemism* » (M 58), « *(if this personalization bothers you, don't worry)* » (PR 14). À diriger ainsi l'attention du

lecteur vers ces procédés d'écriture, et en les dénonçant comme tels, Bangs se dédouble, littéralement : à la fois critique et écrivain, il se fait son propre accusateur et défenseur.

De l'aveu, donc, de l'écrivain, au désaveu du critique, ou de l'aveu du critique, au désaveu de l'écrivain, c'est tout l'éventail des voltefaces de l'auteur que l'on observe, en lisant les textes. Ni écrivain (car pas totalement), ni critique (car seulement partiellement), l'auteur est, de fait, condamné à occuper les marges de la littérature. De surcroît opte-t-il, de temps à autre, pour un récit auctorial totalement fictionnel. Dans celui-ci, l'auteur devient, à part entière, une fiction. Autrement dit, son histoire, telle qu'elle est décrite dans les textes, se réfère toujours à des éléments autobiographiques réels, mais ceux-là prennent une dimension imaginaire très forte. Le statut de l'auteur, surtout, change. Dans les textes, l'auteur est, par avance, totalement assumé comme écrivain. Il se dissocie de son double, hors du texte, qui, lui, ne peut prétendre l'être. Et, cette séparation de la voix de l'auteur avec celle du narrateur, bien qu'il y ait, toujours, une construction d'un récit auctorial à la première personne, est une preuve flagrante de mise en fiction. Au fondement de cette autobiographie fictive, est, en effet, la construction d'images arrangeantes et supportables. L'auteur, en somme, se réconcilie avec lui-même. Sur le double registre du vrai et du faux, du récit de vie et de la fiction, il offre le portrait de celui qu'il rêve d'être. Mieux, en élevant cette *persona* au titre d'écrivain, cette identité fictive, cet autre (qui n'est pas lui-même), il justifie, réhabilite, sa double posture de critique-écrivain.

Et, pour le moins, s'expliquer, s'excuser, se condamner, pour mieux s'innocenter, sont des actes indispensables, sur un support (les magazines) où, nous le répétons, la position d'écrivain n'est pas tenable, moralement, ni évidente, mais bien

culpabilisante. Il y a même fort à parier que, si cette figure de l'auteur relève plus du mythe que du réel, c'est parce que l'auteur (hors du texte) peut, ainsi, atteindre, à travers la mythomanie auctoriale la plus scandaleuse, le meilleur de lui-même. En tout état de cause, la mythification de l'auteur en un écrivain avéré permet à l'auteur (hors du texte) de tenir un double discours : de dire ce qu'il n'est pas en vrai (cette entité verbale), mais pour mieux affirmer ce qu'il est vraiment, c'est-à-dire un auteur voulant croire en sa qualité d'écrivain, et ce même s'il a lui-même pleinement conscience que ce vœu ne peut, provisoirement, se réaliser qu'en rêve, et qu'il le juxtapose, de manière artificielle, à sa vie ordinaire (bien réelle) de critique. Mais, toute cette manigance du double jeu du « je », dans les textes, n'est pas sans effet sur l'esthétique et la poétique. D'autres formes d'écriture naissent, encore, de cette autobiographie fictive. Rêver de la figure de l'écrivain consiste d'abord à réécrire la fin de son histoire, en d'autres termes, à faire de sa propre mort une fin tragique. C'est le récit fictif d'un auteur mort trop jeune et dont le génie d'écrivain ne sera connu que de manière posthume. Ainsi, avec effroi, lit-on, dans le portrait idéal que Bangs fait du critique rock dans son article « How to Be A Rock Critic »: « *You'll [...] die at 33!* »

On pense, ici, inévitablement à l'âge du Christ et aux vinyles « 33 tours », mais aussi à la vraie mort de Bangs, dont les circonstances, s'il faut le rappeler, restent, encore aujourd'hui, très floues¹³². Était-ce un suicide ? Était-ce un accident ? Une chose, au moins, est sûre : « *Lester didn't live long, he died [...] when he was 33,* » se rappelle Marcus (PI). « *He died in April 1982 [...] "He didn't have far to go"* » (PI). Cette dernière citation, que Tosches emprunte à Meltzer, résume, assez

¹³² Bangs est mort, à l'âge de 33 ans, probablement d'une overdose de Darvon et de Valium, mais le rapport de l'enquête médicale reste très flou : « Possible O.D Valium and other meds found » (LIB 234).

bien, le personnage. Bangs se prédestinait à mourir jeune. En un sens, Christgau avait vu juste. Bangs menait une vie dangereusement malsaine, nuisible à sa santé. « *If you spend your life seeking thrills, the chances are they are going to kill you before you are fifty. [...] It doesn't take you far* » (PI). Mais, les mots de Meltzer expriment une vérité plus grande, en ce sens qu'elle dépasse le problème d'addiction à la drogue, dont Bangs faisait l'objet. Ce qu'elle sous-entend est une disposition d'esprit, une attitude. Bangs se prédestinait *moralement* à mourir jeune. Dans cette logique, la drogue n'était qu'une mise en condition physique et psychique. Elle n'était pas le support d'un simple « nihilisme » ou « solipsisme »¹³³, comme Christgau et Marsh le laissent entendre, mais une forme de transcendance. Plus tôt viendrait sa mort, plus grande serait son œuvre, tel était, en quelque sorte, ce à quoi, se prédestinait vraiment Bangs, comme l'explique ici Uhelszki :

Sometimes I wonder: Did he know on some strange primal level, that he only had a limited time on this earth? Because there certainly was something unique about the ferociousness with which he tackled his material. Like a man possessed, he would stay for days at his desk and smell like hell. He was imbued with this demon talent that the rest of us didn't have. It was as if he had to do things quickly. (PI)

Le poète maudit, le génie méconnu, mort trop jeune, figure romantique de la littérature, n'est, évidemment, pas loin. C'est même la trame première de ce récit puisqu'alors, la figure, en trompe-l'œil, de l'écrivain peut apparaître fantasmatiquement. Canonique, convenue, positive, elle participe de la mythification littéraire : le critique, tel qu'il est initialement, n'est plus. À la place, il devient, par déduction, dans une métamorphose complète, un martyr de la littérature, et dont la

¹³³ Ces notions de « solipsisme » et de « nihilisme » sont des termes employés par Christgau et Marsh en interview (PI).

mort subite serait sacrificielle. Celle-ci authenticierait, en effet, son œuvre, en la marquant du sceau des grandes œuvres littéraires. Mais le jeu mystifiant est plus perfide, encore, quand la fiction de l'écrivain, construite par les textes, s'attarde sur la mort, non plus de l'auteur, mais, en l'occurrence, d'un musicien. Les articles publiés par Bangs, à la mort d'Elvis Presley, ou de Peter Laughner, sont édifiants. Voici les phrases qui les ouvrent et clôturent :

Peter Laughner is dead. [...] one of the reasons I'm writing it [this review] is that there is more than a little of what killed Peter in me, as there may well be in you. [...] Peter was a great writer as well as being a gifted musician. [...] the hardest thing in this living world is to confront your own pain and go through it [...] So don't anybody try to wave good-bye. (PR 217-223)

Elvis had left us each as alone as he was [...] why all our public heroes seem to reinforce our own solitude [...] to speak for your own private, entirely circumscribed situation's many pains and few ecstasies. [...] I won't bother saying good-bye to his corpse. I will say good-bye to you. (PR 212-216)

En réalité, Bangs ne parle, dans ces deux textes-là, que de lui-même. La figure des musiciens n'y est que prétexte. Elle est certes choisie en fonction de son histoire, de ce qu'elle peut refléter de la sienne, mais elle est surtout détournée au profit de son image à lui. De façon surprenante, en effet, la nécrologie apologétique devient une plaidoirie *pro domo*. Vanter le talent d'un musicien, à l'instant de sa mort, à ce moment où, précisément, il mérite de recevoir tout l'éloge qui lui est dû, est, en retour, par la compréhension de son génie, un moyen pour l'auteur de s'octroyer ses vertus, ses qualités, autrement dit, voler à cet autre un peu de son génie, et légitimer, par la même occasion, sa propre parole et sa place, au rang des poètes souffrant (là encore) maudits.

Parler, donc, d'un autre, pour mieux parler de soi, pour mieux se rêver soi-même, comme égal à cet autre, qu'on admire. En somme, la forme que prend le panégyrique, sous la plume de Bangs, cet acte narcissique, presque intéressé, qui consiste pour l'auteur à profiter de la mort d'un musicien pour lui dérober son image, sa mémoire, pourrait s'appliquer à toutes les figures du double auctorial que nous venons d'énumérer, dans ce chapitre. Qu'il s'agisse d'un musicien disparu, du récit auctorial du critique, ou de l'écrivain, et que celui-ci soit fictif, ou réel, en partie, ou totalement, l'auteur semble toujours avoir besoin du double pour se projeter, pour mieux apprendre à se connaître et mieux grandir aussi. Le jeu sur la *persona* de l'auteur le requiert, l'exige, même, l'appelle, inlassablement. Mais, ce jeu sur la *persona* n'est à entendre que comme une première voie possible vers l'entrée en fiction, ou dans le littéraire. D'autres occasions consistent, en effet, en ce petit jeu de désaxement : la reprise des grands récits de la littérature américaine qui, dans les textes de Bangs, aboutit parfois à la réécriture complète de l'histoire de la musique. Une nouvelle voie qui, encore une fois, détourne la critique rock du genre de la chronique, et que nous allons étudier dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 4

De la musique au texte : les analyses (non-)musicales de Bangs

On l'aura compris, par nos allers et retours permanents à ses textes, Bangs incarne l'exemple le plus complexe et le plus riche, peut-être, de la critique rock américaine. Chez lui, le conflit entre critique et écrivain consiste en une posture double, qui allie un désir à la fois d'enquête journalistique et de construction d'un style littéraire. Or, ce conflit s'analyse, très bien, du point de vue des « rhèmes non sonores »¹³⁴ que Bangs utilise, dans ses textes, pour procéder à (ce qui est difficilement possible d'appeler) des « analyses musicales ». Le nœud du problème, quant à une approche non musicologique de la musique, tient, en effet, à un déplacement de l'objet visé par la critique. On pourrait s'attendre à lire, dans une critique musicale, des discours techniques sur la musique, qui nécessiteraient, pour leur élaboration et leur compréhension, un savoir musical théorique. Mais, à l'inverse, le discours de Bangs, quand il décrit la musique, contourne les développements techniques, pour sélectionner, à la place, un vocabulaire extra-musical et littéraire. L'emploi répété, dans ses textes, de comparaisons, de métaphores, de champs lexicaux peu ordinaires, ainsi que le registre élevé de la langue, font question. Bangs

¹³⁴ Nous empruntons l'expression de « rhèmes non sonores » à Catherine Rudent dans sa thèse de doctorat : « Cela se produit quand le sens premier du rhème n'est pas applicable à une entité sonore » (229).

va-t-il, au profit de l'élégance de son style, jusqu'à chercher à atténuer, effacer, volontairement, l'approche descriptive de ses analyses ?

Il est certain qu'un écart s'opère par rapport aux normes usuelles (académiques, historiennes, musicologiques, etc.) de la critique musicale. Mais, en vérité, cet écart est justifié, car ce qu'on découvre, plus avant, grâce à une analyse sémantique du contenu des textes de Bangs, est la reprise systématique, dans son écriture, des plus grands récits de la littérature américaine qui, bien qu'extra-musicaux, donnent à la musique tout son sens. En relevant le vocabulaire que Bangs emploie et l'ensemble des procédés formels qu'il utilise, on identifie, de fait, un autre savoir : non pas un savoir musical, théorique et élitiste, car difficile d'accès et réservé aux spécialistes, mais un savoir littéraire et à la portée de tous, car d'origine collective et nationale. Le rêve américain, *The American Way of Life*, la quête d'innocence, la régénération par la violence, le vertige du continent, le retour à l'état de nature, l'arrivée sur le Pacifique et la promesse d'une Terre Vierge et d'une Terre Promise sont, de fait, connus de tous les lecteurs américains, car ils s'inspirent de l'Histoire populaire de l'Amérique. Mais incorporés aux textes de Bangs, ces mythes littéraires procurent, surtout, à la musique, une valeur ajoutée. Ils permettent la « mise en sens de la musique » (Grassy 50), sa « construction en compréhension » (Rudent 244). L'enjeu, en effet, est bien de faire de l'objet musical un système signifiant. « La musique n'étant pas référentielle, elle constitue une porte privilégiée d'accès au sens latent (ce que mobilise l'imaginaire) par lequel l'auditeur peut tenter de combler le vide sémantique » (Grassy 80)¹³⁵. Cette phrase résume, selon nous, la nature et la

¹³⁵ Si la thèse de Rudent en effet traitait du « discours sur la musique dans la presse », celle de Grassy en poursuivait l'étude dans le cas précis du « lieu musical » comme rhème spécifiquement non sonore. « Il se produit [...] une association insistante entre sons et lieux, » écrivait Rudent (427). Une piste de lecture que Grassy a donc prolongé dans le premier chapitre de sa thèse.

fonction du discours musical chez Bangs. Pour Bangs, écrire sur la musique est un geste de création de sens.

Mais, pour revenir au cœur du problème, cette grille de lecture (que sont les grands récits de la littérature américaine) ne reste-t-elle pas scandaleuse car préconçue ? Comment souscrire à la simple idée de ne lire la musique que par le biais de rhèmes non sonores ? N'est-ce pas une aberration sémiotique que de parler, par exemple, du « primitif », du « sauvage », en musique, comme en littérature, quand ce qui est analysé, dans les textes, n'est pas le matériau musical ? Bangs, toujours, appréhende les sons de la musique, non pas comme des objets sonores, mais comme des objets de relation à des entités non sonores. Pour lui, ils n'ont aucune valeur intrinsèque. Autrement dit, leur dimension acoustique, ce qui en propre constituerait leur essence, ne mérite pas, selon lui, de commentaire. Pour cette raison encore, le travail de Bangs n'est pas, précisément, de la musicologie. Et pourtant, cette approche de l'analyse musicale, fallacieuse et arbitraire, a porté ses fruits, tant pour le critique, que pour l'écrivain que fut Bangs.

Deux raisons nous portent à défendre ce paradoxe. D'une part, ces schèmes non sonores, propres à l'analyse (non-)musicale de Bangs, construisent des champs lexicaux c'est-à-dire qu'ils reviennent de façon suffisante pour forger l'écriture de Bangs. Bangs a su développer un style original et l'affiner. Son écriture est, en effet, facilement identifiable ; le paradoxe voulant donc que ce soit par cette récurrence des champs lexicaux que se soit développée, en contrepartie, la singularité de son style. D'autre part, si ces champs lexicaux sont devenus des conventions, c'est autant, sur un plan stylistique (et personnel), que sur un plan culturel (et collectif). Le discours de Bangs sur la musique ne cherche pas seulement à décrire (même de la façon la plus indirecte) la musique, il cherche également à la classer (de manière très précise, cette

fois) sur une échelle de valeurs. N'oublions pas que Bangs est un « *cultural gatekeeper* », un arbitre du goût musical. Les champs lexicaux qu'il construit dans ses textes sont, souvent, laudatifs, mais ils peuvent être, aussi, dépréciatifs. De plus, l'acte par lequel Bangs met en mots (et met en sens) la musique est largement diffusé¹³⁶. Autrement dit, les champs lexicaux qu'il développe, bien qu'inspirés d'une grille de lecture littéraire, sont, très rapidement, admis comme une cartographie de goûts valable. À force de diffusion et de répétition, ils influent sur la réception de la musique au point même, parfois, de la dicter.

Ce qu'il faut donc observer, au final, est une différence entre « théori[e] [...] [et] pratique »¹³⁷. Les critiques (non-)musicales de Bangs, même si discutables et contestables, entrent en vigueur. Leur insuffisance théorique ne constitue pas un obstacle à leur popularité. Bien au contraire, ce qui convainc, ce sont à la fois les qualités stylistiques qui y sont modelées et l'arbitrage (bien que tout à fait déloyal et abusif) qui y est tenu pour évaluer la musique. En cela d'ailleurs la mauvaise foi fait partie du projet d'analyse musicale de Bangs. Mais une dernière raison peut être donnée pour expliquer ce renversement : si la musique n'est plus transparente, au sens où le critique l'éclairerait de commentaires détaillés sur sa matière, c'est parce qu'elle

¹³⁶ Bangs a en effet presque toujours écrit dans les magazines rock. Quand il débute en 1969, les premiers fanzines rock ont quasiment tous disparu. Pour cette raison, la diffusion de ses textes, dès le départ, fut relativement importante.

¹³⁷ Cette idée d'une opposition entre théorie et pratique a été soulevée par Rudent dans l'avant-dernier chapitre de sa thèse. Pour l'illustrer, en note de bas page, tout au long de ce chapitre, nous citerons des extraits du livre *De la culture rock* de Chastagner. Le choix de cette référence s'explique pour plusieurs raisons. Son actualité, d'abord : ce livre est paru en 2011. Son caractère international et interdisciplinaire ensuite : Chastagner est un universitaire français, professeur de civilisation et littérature américaines, qui s'est imprégné des théories anglo-saxonnes des « *cultural studies* », « *subcultural theory* » et « *popular music studies* ». Enfin, son contenu : comme nous le montrerons, de nombreuses citations illustrent un parallélisme fort entre les théories universitaires qui ont débuté dans les « *seventies* » et celles initialement développées au sein de la presse rock dans la seconde moitié des « *sixties* ». Cela confirmera que si les champs lexicaux développés par Bangs dans ses textes sont *a priori* scandaleux, ils eurent néanmoins un réel impact sur les discours *a priori* plus « sérieux » des chercheurs (sociologues, historiens, etc.) de la culture rock.

réfléchit, désormais, le monde. La musique est cette fenêtre par laquelle on voit à travers. Transparente parce qu'invisible, on comprend mieux, alors, pourquoi elle est si peu abordée, d'un point de vue technique, dans les textes de Bangs. C'est parce qu'elle n'est plus qu'un prétexte : prétexte à l'écriture littéraire et prétexte à l'écriture sur d'autres sujets, comme, en l'occurrence, le grand sujet des mythes américains. « *Nothing was more relevant than the apparently irrelevant,* » écrit Bangs dans un de ses premiers articles (M 22).

I. Maintenir un sens des origines

I.1. À la recherche de l'innocence perdue contre la Culture Jeune

La quête d'innocence est le mythe littéraire le plus facilement identifiable par ses reprises. Bangs le cite dans ses textes lorsqu'il adopte le modèle de la pureté adolescente. Un comportement qu'il prétend tenir de la musique :

Rock is mainly about beginnings, about youth and uncertainty and growing through and out of them. And asserting yourself way before you know what the fuck you're doing. [...] Rock is basically an adolescent music, reflecting the rhythms, concerns and aspirations of a very specialized age group. It *can't* grow up. (PR 45)

Si Bangs parle d'un rock adolescent, c'est parce que lui-même a passé, toute son adolescence, à écouter cette musique quand, de 1964 à 1968, il n'avait qu'entre 16 et 20 ans. En ressuscitant, dans ses textes, cette période glorieuse, il raconte donc, aussi, sa propre histoire. Mais quand Bangs écrit, à partir de 1969, il a une vingtaine d'années, et a donc déjà, passablement, dépassé l'âge pubertaire. De même, la « *youth culture* » (M 44), la « culture jeune », de son adolescence, a vieilli. Elle est devenue une culture adulte. Pour lutter contre ce vieillissement (le sien propre et celui de la culture qui a été la sienne), Bangs décide, alors, de rester, par le biais de sa *persona*,

dans ses textes, l'adolescent qu'il était au milieu des années soixante¹³⁸. Optant pour ce retour aux origines, cet âge d'esprit et non de chair, il crée, non seulement, un décalage avec le présent de son écriture, mais il donne, aussi, à son analyse musicale, une personnification humaine : l'adolescent¹³⁹ attardé.

La musique exprime pour Bangs un mode de vie, « *a sort of metaphor for [...] life-style* » (PR 51). À l'image des groupes de rock, dont les plus vieux musiciens n'ont que 19 ans, elle est un état d'esprit¹⁴⁰. Et c'est de cet état d'esprit, plus que des sons, dont Bangs veut parler dans ses textes. « *I [am] more interested in talking attitudes than music* » (PR 180). Mais en quoi cet état d'esprit - « *th[is] spirit of some kid* » (PR 18) - pourrait-il renvoyer, métaphoriquement, à la recherche d'une innocence perdue ? Cet état d'esprit marque un mouvement contradictoire : il consiste à marquer à la fois un recul vers un point d'origine et une progression vers un devenir.

¹³⁸ Le milieu des années 1960 peut se résumer à une date : 1967. C'est une année décisive, selon Bangs, mais aussi selon Chastagner, qui, tous deux, dans leurs textes, y reviennent incessamment. Pour Bangs : « *at the time (1967) singles were crucial* » (PR 77) ; « *the lyrics would almost make you think it was 1967 again [...] But it's not 1967 at all, it's, uh, it's a new day* » (PR 99) ; « *Lately some people have begun to assert that, what with 1967 so far gone and all, ain't nothin' cosmic anymore.* » (PR 112). Pour Chastagner : « En octobre 1967, les Doors sortent leur deuxième album, *Strange Days*. Sur l'ultime morceau de l'album, « *When the Music's Over* », Jim Morrison clame avec autorité « *We want the world and we want it NOW* » » (9) ; « Cette pétition des Doors [est] l'un des textes fondateurs de la culture rock » (25). L'année 1967 serait donc, selon Chastagner, la date de naissance de la culture rock et, selon Bangs, le point de repère auquel se référer quant à une éventuelle résurgence du rock au début des années 1970.

¹³⁹ Sur la naissance de la notion d'adolescence, Chastagner écrit : « Avec le recul, les années cinquante apparaissent précisément comme l'âge d'or de l'enfance. [...] Une époque s'achève donc, celle où les jeunes forment un groupe social transparent, au pouvoir d'achat inexistant, dont la parole était systématiquement étouffée, sans formes culturelles propres. [...] Désormais, l'adolescence s'intercale entre l'enfance et l'âge adulte, offrant quelques années intermédiaires de liberté protégée, déchargées de toute responsabilité matérielle et assorties d'une relative aisance économique. Ainsi mis en valeur, les adolescents prennent graduellement conscience qu'ils constituent un groupe indépendant, une force distincte » (11-12).

¹⁴⁰ Chastagner parle de cet « esprit rock » (90) en le décrivant comme une attitude : « il s'agirait de décrire une attitude (la fameuse « *rock'n'roll attitude* »), un style de vie qu'on qualifierait de global aujourd'hui, combinant goût musicaux, modes vestimentaires, pratiques sexuelles, opinions politiques et choix de consommation, drogues incluses, non conformes à ceux prônés par le monde adulte » (29). Cette attitude est « *la rebel attitude* propagée par les magazines » (85).

Revenir à un mode de vie plus jeune que la « culture jeune » qui, depuis la fin des années soixante, vieillit, est régresser pour mieux évoluer. D'où l'appellation que Bangs donne à ce mouvement contradictoire : « *that nth devolution* » (PR 85). De nombreuses expressions, dans les textes, paraphrasent cette idée. La formule « *an unschooled ignorance* » (PR 45), par exemple, résume l'état d'esprit qu'est cet infantilisme. Mais si l'innocence proprement dite, ce retour à un âge candide, prend forme, à part entière, comme un champ lexical dans les textes, c'est parce qu'il met en conflit, sur le plan lexical, deux concepts importants de l'histoire du rock : la « *youth culture* », qui symboliserait la perte d'innocence, et la « *teen culture* », qui en symboliserait le retour¹⁴¹.

Le champ lexical de la perte est celui que Bangs choisit pour décrire le concept de « *youth culture* ». Cette culture renvoie à la culture des hippies et, pour Bangs, elle est une culture de naufragés. « *The count-out culture* » (PR 115) est, d'ailleurs, le surnom qu'il lui donne. Celui-ci joue ironiquement sur le caractère prétendument révolutionnaire de la contre-culture (« *counter* ») : bien que phonétiquement proche, il désigne, au final, une culture hors du coup (« *count-out* »). Le coup fatal date, pour Bangs, de l'album *Revolver* (1966). Pour lui, l'affaire commence là, et les albums suivants des Beatles, *Sgt. Pepper's* (1967) et *The Beatles* (1968), ne feront que tristement le confirmer. Devenus compétents et intelligents, les Beatles ont perdu leur ingénuité, ce qui, en propre, faisait, selon Bangs, leur beauté. Mais ce qu'il leur reproche, avant tout, est leur suffisance, leur vanité. Qu'ils aient

¹⁴¹ Chastagner confirme « l'existence d'une culture « adulte », dont le rock, culture « jeune », serait l'antidote. Les mots d'ordre de modernité et de progrès imposés par les autorités politiques et économiques accélèrent l'obsolescence du monde adulte. [...] [À l'opposé] la focalisation sur la jeunesse comme le refus de vieillir demeurent des constantes de la culture rock, quel que soit l'âge effectif des amateurs. Mais plus que la réalité biologique, c'est le symbolisme auquel elle est associée qui justifie sa mise en avant » (62).

tourné le dos à ce qu'il appelle « *a load of laffs* » (M 156), constitue, à ses yeux, un acte aussi stupide qu'impardonnable.

La « *teen culture* », à l'inverse, permettrait un retour à cet esprit bon-enfant : « *a good-humored sense of style* » (M 45). Le remède est simple. Il consiste, pour Bangs, en l'adoption d'un mode de vie « bozo » (PR 99). Le bozo est un personnage extravagant, farfelu, pataud, sot et immature, de la culture rock. Bien qu'il évoque, par son attitude, le rhème de la bêtise, le champ lexical qui l'accompagne est laudatif. Le bozo, en effet, en se plongeant dans un comportement déviant, retrouve une part de la naïveté originelle des Beatles. Bangs ne voit pas d'autre choix, pour lutter contre le virus de la société « *post-hippie* » (PR 38) (cette maladie de fin de décennie, que la « *youth culture* » a propagée), que de traiter le mal par le mal. Pour simple traitement curatif et pour recouvrir, un peu, de l'énergie perdue, il préconise donc une plus grande pathologie : le bozo, n'est pas, seulement, un abruti, un crétin, un débile, il est, aussi, selon Bangs, « *pathophile* » (PR 146).

Dans ce néologisme, on peut lire une référence à la culture de la drogue. Bangs, comme on sait¹⁴², n'a jamais été un adepte des drogues dures. Son intention n'a jamais été, non plus, dans ses textes, de mythologiser les effets culturels de la drogue. « *The profound [...] ramalama of negritude* » (PR 146), « *the burnout myth* » (M 156), tout ce qui, en filigrane, fait référence au White Negro¹⁴³, sont des mythes, qu'il fuit par dégoût. Mais ce qui le captive et l'enthousiasme, en revanche, est le vide laissé par la place anciennement occupée par ces mythes. Le bozo, pour cette raison,

¹⁴² Le chapitre précédent a donné la liste des drogues que Bangs habituellement consommait et citait dans ses textes.

¹⁴³ Le « white negro » est un concept qui a été défini par Norman Mailer en 1957. Il renvoie au mythe de la « blackness » auquel nous faisons allusion dans le chapitre 2, c'est-à-dire à un culte de la culture noire (de son argot, ses tenues vestimentaires, ses goûts musicaux, etc.) par la classe moyenne blanche. Le « hipster », synonyme de « white negro », symboliserait pour Mailer cette transposition culturelle. Mais très tôt le fantasme caché derrière ce mythe est démasqué, comme ici par Bangs.

incarne, pour lui, l'ennui adolescent, la déprime banlieusarde¹⁴⁴, tout ce qui, en somme, relève de la vacuité de l'existence suite à la chute des mythes des *sixties*.

La déprime banlieusarde, en particulier, est un grand thème de l'iconographie américaine et du roman américain¹⁴⁵. Transposée dans le domaine musical, elle montre un jeune adolescent, croupissant dans un immeuble à la périphérie de la ville, écoutant du rock, une poignée de calmants à la main, prêt à les avaler. Le tableau semble triste mais, aux yeux de Bangs, il ne l'est pas. À Détroit, par exemple, « *where the kids take a lot of downs and dig down bands* » (PR 69), le remède bozo, selon Bangs, marche très bien. « *If you happened to be a sixteen or seventeen-year-old male sagging in the rubberband scrotum of suburban America it braced you* » (PR 58). La musique, parce qu'elle élargit le champ des possibles, et efface, même brièvement, l'effondrement psychique des kids, est porteuse d'un message positif. Elle sauve des âmes. D'ailleurs, Bangs n'hésite pas à employer le vocabulaire du rêve, du mythe, de la lueur, dans leur acception religieuse, ne cachant pas le lien qu'il est possible de faire entre le rôle joué par la musique et l'idée de salut, de providence : « *a bogusly suburban mythical [...] copout* » (M 83) ; « *a composite dream suburb* » (M 83) ; « *a glow that touches* » (M 83). Seulement, cette musique se fait rare. Iggy Pop est peut-être le seul à l'incarner :

Iggy: a pre-eminently American kid, singing songs about growing up in America, about being hung up lotsa the time (as who hasn't been?), about confusion and

¹⁴⁴ À ce sujet, Chastagner écrit : « [dès le rock'n'roll des années cinquante,] fini le temps où l'élite dictait ce que le peuple devait aimer, porter, écouter. Dorénavant, c'est la banlieue, voire la campagne qui décide des modes et des goûts. » (33) Le rock, selon Chastagner, est, en effet, un des lieux déterminants de ce « prolétariat urbain ou rural » (33).

¹⁴⁵ Trois écrivains américains ont particulièrement abordé ce grand thème de la déprime banlieusarde dans leur littérature. Nous voulons parler de Raymond Carver (le recueil *Cathedral*), John Cheever (le roman *Bullet Park*) et John Updike (les quatre romans du cycle *Rabbit Angstrom*). De même, dans le cinéma américain et les séries américaines, trouve-t-on d'autres exemples. Le plus connu aujourd'hui est probablement la série *Desperate Housewives* créée par Marc Cherry en 2004. Néanmoins, Bangs parle ici d'une banlieue pauvre (ouvrière) et non chic.

doubt and uncertainty, about inertia and boredom and suburban pubescent darkness. (PR 33)

Ce portrait est symptomatique de l'analyse (non-)musicale de Bangs. Ne lisons-nous pas là, comme substitut à la description musicale, une description allégorique sur le caractère d'une nation, l'Amérique, où grandir est devenu synonyme d'aliénation, de déréalisation, d'un retrait social de l'homme ? Pour Bangs, c'est certain, la musique exprime ce caractère de l'Amérique, parce que l'Amérique symbolise ce groupe d'âge spécifique qui, à la fin des années 60, est étranger à son époque et submergé par la mélancolie (« *the worst personal, interpersonal and national confusion we've seen* » (PR 33)). Mais n'est-ce pas plaquer sur la musique, ce qui, en propre, n'est pas démontrable ? Qu'y a-t-il de musical dans cette description ?

Pour étayer son discours, Bangs avance un argument supplémentaire. Pour lui, la perte de l'innocence adolescente est due à l'éclatement de la notion de « groupe », tant du côté des musiciens (« *a homogenous group* » (M 44)), que du côté du public (« *Our Generation* » (PR 65)). Nous comprenons en effet dans ses textes qu'à l'instant où les Beatles se séparent, la figure de l'artiste se substitue à celle de groupe ; chaque Beatles s'engage dans une carrière solo ; et parallèlement, au sein du public, plus rien ne persiste de l'esprit d'union ; la communauté hippie est divisée en morceaux épars. Mais Bangs parle, aussi, de lui-même et du bozo. Le bozo, pour lui, est un fan qui s'isole. Au lieu de se joindre aux autres dans des rassemblements communautaires (tel que le voulait le concept de « *youth culture* »), il se replie dans sa coquille, dans un monde qu'il se construit, hors du monde, en autarcie. Seul, cloîtré dans sa chambre, il écoute des disques et ne descend plus dans la rue pour se faire des amis. Lucide face à sa condition, il sait que le concept de « groupe » n'est plus

unificateur¹⁴⁶. « *Joining together with the band is merely massing solitudes* » (M 135). Les métaphores que Bangs utilise sont, elles aussi, sans équivoque. « *Sequestered suburbanites* » (PR 143) ; « *in suburbia [...] people by the air conditioners* » (M 79) : les jeunes fans de rock, comme lui, vivent, dans les banlieues, comme s'ils vivaient dans des prisons.

Ainsi, si l'argument de l'éclatement de la notion de « groupe » a valeur historique, le portrait du bozo, lui, reste d'inspiration littéraire et non musicale. C'est le grand thème de l'émiettement du moi qui parcourt, traditionnellement, la littérature américaine et que Pierre-Yves Pétilion décrit comme un « lent processus de desquamation du moi » (11) ; une narration du repli sur soi, où le personnage n'a pas d'histoire propre et cultive, dès lors, un fantasme sur l'origine. Avant tout américaine, cette histoire est prétexte à épurer le personnage, à vider sa substance de tout élément parasitaire, de toute couche superficielle, qui empêcherait la pleine croissance de son identité. Elle est signe surtout, ici, d'un amalgame entre la grande Histoire de l'Amérique et celle de la musique. Le bozo, fan de rock, en plongeant à l'intérieur de lui-même, comme dans un refuge, et en faisant, ainsi, le vide autour de lui, s'engage dans un itinéraire romanesque. Son chemin dérive vers une mise en fiction de l'histoire du rock.

I.2. Un retour à l'état de nature et le cri punk

Poussée jusqu'à ses limites, la *persona* de Bangs, dans ses textes, s'amincit jusqu'à devenir un cliché ambulante. Elle n'est plus qu'un adolescent simpliste et borné, tourné vers une quête absolue d'innocence. Mais parallèlement, elle dévie aussi, vers un autre « moi ». Cette seconde métamorphose, tout aussi caricaturale que

¹⁴⁶ Chastagner résume ce repli sur soi de l'adolescent en ces mots : « la révolte adolescente [est une] révolte apolitique et égoïste » (67).

la première, consiste, chez Bangs, en un retour à l'état de nature. Dans le but, toujours, de maintenir un sens des origines, « *that nth devolution* » (PR 85) est à plus grande échelle. Le rock, pour Bangs, en effet, reflète, l'adolescence *et* ce qui aurait préexisté à l'âge ingrat : l'âge des cavernes (allusion sans doute au « *Stone Age* », l'Âge de la pierre). Autrement dit, Bangs ne lit pas seulement l'histoire de la musique, à l'échelle de la vie, mais aussi, de l'espèce humaine. De l'adolescent attardé, il fait évoluer sa *persona* vers celle du troglodyte. Et cette nouvelle figure envahit tous ses textes. Bangs parle de musique adolescente *et* préhistorique. Les musiciens, dans ses textes, n'endossent pas seulement le rôle du jeune banlieusard séquestré, ils portent, aussi, un accoutrement guerrier : « *loincloths and bones in their noses* » (PR 84). Et, à cette description, se substitue, rapidement, une mise en récit, où Bangs imagine les Troggs dans des grottes (« *skulking through the gutter* » (M 197), « *squatting [...] around the cannibal fire* » (PR 85)), à la manière de cannibales :

What did happen was that the kave kats became the namesake for the Troggs, who undoubtedly played in some fairly grottolikle or grottotious clubs in their coming-up days [...] They did have extremely analogous elements in their music that gave listening to it all the appeal of riding a Jo mad bull elephant (PR 55)

Bangs revit ce rock-là au souvenir des mêmes années que son adolescence (1965-66), mais, à l'appui, cette fois, d'un champ lexical nouveau, celui du « sauvage », de « l'homme des cavernes » : « *in the form of a naked mangy teenager [...] covered head to toe in grime and filth and shit* » (PR 53-54) ; « [in the form of a] *dog m[a]n* » (PR 85). Autrement dit, le rock adolescent se meut en un rock primitif : « *a primitive rock'n'roll* » (PR 51). Et Iggy Pop en est, toujours, l'archétype vivant. Son cri est animal, guerrier¹⁴⁷. Perçant et distordu, il oscille entre croassement, bêlement,

¹⁴⁷ Le rapprochement que Chastagner fait de la musique rock et du slogan est, à ce titre, édifiant : « Le rock excelle quand il se fait bref, allusif, quand il évite le discours

glapissement et couinement. De plus, son cri est « *Iggyish* » (PR 57). Ce néologisme renvoie au travail phonique que Bangs effectue dans ses textes pour décrypter cette musique. Pour Bangs, en effet, Iggy Pop ne serait que le descendant d'une longue tradition « punk » (« *from Little Richard to Cecil Taylor to John Cage* » (PR 41)), et le descendant, surtout, des Troggs, Fugs et Godz. À cela, pourtant, Bangs ne donne qu'une justification faible et évasive. Pour lui, si les Stooges, Troggs, Fugs et Godz produisent une musique non-musicale, proche du bruit¹⁴⁸, comme le sera, plus tard, la musique d'Iggy, c'est à cause des sonorités onomatopéiques qui rapprochent leurs noms. Aussi Bangs s'autorise-t-il, dans ses textes, à tisser pareillement autour du nom de ces groupes, un réseau de verbes aux sonorités rugueuses. Pour lui, les Stooges, Troggs, Fugs et Godz ne chantent pas, mais « *groan and gurgle* » (PR 88). De même, leur musique n'est pas musique, mais « *noise* » (PR 43), « *chaos* » (PR 45), « *goony fuzztone clatter* » (PR 8), « *unmistakable stunning blare* » (M 43).

Cette analyse musicale est totalement subjective. Elle est une lecture allégorique de la sonorité du nom des groupes. De plus, elle invite à sur-interpréter, aussi, le nom de « Bangs » : en effet, ce nom, comme celui des Stooges, Troggs, Fugs et Godz, ne résonne-t-il pas, lui aussi, par sa sonorité comme un retour au rock tribal, parachevant ainsi le mythe de la pseudonymie littéraire¹⁴⁹ ? Une chose, au moins, est sûre : pour Bangs, plus qu'un simple bruit, le bruit émis par la musique des Stooges, Troggs, Fugs et Godz, est un bruit originel. « *The very first grungy chords* » (PR 55) ; « *the antique [...] moan* » (PR 61) ; « *the primordial rock and roll drive* » (PR 41) :

pédagogique, l'explication pesante, l'envolée lyrique, le plaidoyer larmoyant, quand il préfère le cri et l'aboïement à la démonstration, l'émotion à la réflexion, la suggestion à l'explication. Le rock est avant tout un art du slogan. [...] Dans son étymologie celte, le slogan est un cri de guerre, un moyen de rallier les combattants » (58-59). Autrement dit, le rock, comme « le slogan, [doit être] plus crié que chanté » (61).

¹⁴⁸ Le « bruit » rock est une notion que Chastagner emploie également très souvent dans son livre.

¹⁴⁹ Nous avons déjà évoqué ce mythe de la pseudonymie littéraire dans le chapitre précédent.

les adjectifs « *first* », « *antique* » et « *primordial* » sont là pour le rappeler. C'est le bruit ancestral, quintessentiel, du rock ; un bruit « punk », dont il faut, selon Bangs, tirer un jeu d'opposition entre deux nouveaux concepts : « *Art-rock* » (PR 42) / « *primitive rock'n'roll* » (PR 51). Comme l'opposition « *youth culture* » / « *teen culture* », celle-ci est parfaitement antonymique. D'une part, du côté de l'« *Art-rock* », elle repose sur le champ lexical de la finesse (synonyme d'intelligence, de subtilité, de délicatesse et de préciosité). D'autre part, à l'exact opposé, elle renvoie, par le biais du « *rock'n'roll primitif* », au champ lexical de la maladresse (en d'autres termes, de la barbarie, de la brutalité, de la sauvagerie, de la grossièreté, de la bestialité, de la rudesse, de la lourdeur, mais aussi, de la simplicité et de l'instinct).

Cette cartographie de goûts est une cartographie de goûts inversée où ce qui est raffiné est mauvais et ce qui brut et grossier est bon. « *Everybody should realize that all this "art" [...] is just a joke and a mistake* », écrit Bangs (PR 74). Mais aussi : « *grossness [i]s the truest criterion for rock'n'roll, the cruder the clang and grind the more fun* »¹⁵⁰ (PR 10). Ces deux citations marquent une opposition entre « *Good Taste* » (PR 121) / « *Bad Taste* »¹⁵¹ qui mérite d'être éclairée. Chez Bangs, si la finesse et le bon goût sont douteux, c'est parce qu'ils ne sont pas, à ses yeux, naturels. À l'inverse, si la maladresse est authentique, c'est parce qu'elle est, pour lui, sincère. Dans les textes, de nombreux passages sont là pour le confirmer. Le rock brut (« [with] *no trace of originality* » (PR 96) ; « [with] *utter lack of imagination* » (M 38)) est décrit comme une musique honnête et directe (« *no-jive* » (PR 55) ; « *lumberjack* » (PR 61) ; « *a happy highho* » (M 37)). Son absence de raffinement (« *ineptitude of any kind in music* » (PR 18) ; « [musical] *illiteracy* » (PR 89)) est une

¹⁵⁰ Une idée de Bangs que l'on retrouve formulée avec précision dans les pages de Chastagner : « Refus de l'apprentissage, de la lenteur jadis conférée à l'éducation, qui était extirpation progressive et laborieuse hors de l'enfance » (25).

¹⁵¹ « *Bad Taste* » est un concept clef de Bangs que Morthland a repris dans le titre du second recueil : *Mainlines, Blood Fasts, and Bad Taste*.

marque assurée de sa réussite. « *There is a certain quality in the approach of a musician not totally familiar with his instrument* », affirme Bangs (PR 88). Au final, nous comprenons donc qu'une musique raffinée peut toujours déplaire à Bangs, et qu'à l'inverse, une musique sauvage, car grossière, lourde et peu subtile peut lui plaire, si elle remplit le contrat d'un retour à l'état de nature. Bangs ne s'appuie jamais sur la musique pour étayer ses jugements. Ce qu'il juge sont ses effets, c'est-à-dire, son respect ou non, du code de vie qui, à ses yeux, donne au matériau musical toute sa valeur. « *The real artifact, of course, is not the record. It's the mood* » (M 45).

Ce triomphe du mauvais goût sur les normes usuelles du bon goût illustre une volonté subversive. Il s'agit, comme dans la quête d'une innocence (« *that nth devolution* » (PR 85)), d'une régression positive. « [To be] *just crass and artless and young* », tel est le credo (PR 68). Mais enfin, une dernière question subsiste. De quelle manière, la *persona* de Bangs illustre l'adoption de ce nouveau mythe littéraire ? Ou, pour le dire autrement, comment, concrètement, dans les textes de Bangs, le bozo se fait-il « sauvage » ? L'article intitulé « John Coltrane Lives » donne quelques éléments de réponse. Dans celui-ci, Bangs raconte qu'il participa, un temps, à un groupe de rock, en jouant du saxophone ; ou, plutôt, en ne jouant pas du saxophone, puisque le son qu'il parvient à faire sortir de l'instrument ressemble moins à une musique qu'à un son tribal. Monotones, répétitifs, de forme brève et grossière, ces bruits sont des « *HONK! BLAT! SQUEEEEE!* » (PR 105). Et Bangs les rebaptise sous le nom de « *farting honks* » (PR 109), ou encore, de « *gravel vocalisms tearing out, experimenting with loud rhythmic on one or two notes* » (PR 105). En somme, avec en mains cet instrument, Bangs devient, lui aussi, tapageur et chahuteur. Tombant très bas dans les dissonances de solos infinis, comme pour remonter très haut, dans le temps, vers ce bruit originel, il retrouve, un peu, de cet esprit tribal, dont il parle dans

ses textes. « *I kept yammering and yelping through the sax* » (PR 105) : les verbes « *yammer* » et « *yelp* », par leurs sens et leurs sonorités, rappellent les descriptions de la musique des Stooges, Troggs, Fugs et Godz.

« *A Stooges-type rock band* » (PR 103), « *our down-to-rudimentals period* » (PR 103), sont, d'ailleurs, les autres noms que Bangs donne à cette expérience musicale. Ainsi, Bangs positionne son groupe à l'encontre de « l'Art-rock », « *the stuff which ruins so many other promising young musicians* » (PR 44). Il le positionne, surtout, dans l'esprit du « rock primitif », où désapprendre toute méthode et faire fi de toute technique est « bien » jouer. Mais Bangs pousse, aussi, le récit de cette expérience musicale vers des saynètes, où de violentes altercations se produisent avec la propriétaire de son immeuble. Ainsi, à trois reprises, parce qu'il joue du saxophone, elle lui rend visite pour le menacer d'expulsion, et c'est sous la menace de cette expulsion qu'il poursuit son « *recital* » (PR 108), sans discontinuer, toujours de plus en plus fort. De mal en pis, à leur dernière rencontre, le critique en vient aux armes, brandissant son saxophone et poursuivant la vieille dame, gardant en bouche l'instrument à anche, dont il perd peu à peu le contrôle, emporté dans son emballement créatif, au point de ne devenir plus qu'un seul bruit, continu et explosif, tonitruant et vindicatif. Cette scène montre, chez la *persona* de Bangs, un repli hors du langage. Sa voix, dans le texte, est enfouie dans le son d'une musique discordante, illettrée et onomatopéique. Volubile à son habitude, elle sonne, ici, comme sous l'emprise d'une aphasie. Et le personnage de la propriétaire devient l'élément déclencheur de ce nouveau langage. Sa présence est idéalisée et fantasmée par la *persona* de Bangs : elle serait son auditrice, il serait son musicien, et dans cette union ils se languiraient l'un de l'autre. « *She'd probably been [...] just like me wondering when we'd get a chance to tangle again* » (PR 110).

Ce même type de mise en scène se retrouve, au moins, à trois autres occasions, dans les textes de Bangs, et comme *John Coltrane Lives*, c'est par le biais de thématiques qui pourraient sembler, au premier abord, très éloignées du rock. Pourtant, si seulement, *in absentia*, elles appellent à des références musicales, c'est, *in praesentia*, qu'elles expriment le mythe d'un état sauvage, et dès lors elles sont les exemples-types d'une critique (non-)musicale qui consisterait moins à parler musique que maintenir, justement, l'idée d'une sauvagerie. Dans l'article « The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies, or, The Day the Airwaves Erupted », par exemple, les mentions faites directement au rock restent très vagues, mais elles sont relayées par le récit d'un long combat verbal. Symbolisant le rêve d'un soulèvement télévisuel mené par le Peuple en vue d'une révolution du petit écran, ce récit est un torrent d'insultes. Des manières frustes (« *a round of shouted charges, countercharges* » (PR 118)), un parler grossier (« *a rising tide of verbal abuse* » (PR 118)), et plus généralement, une insoumission bestiale ramènent le texte à cet état primitif, sauvage et pur du langage. Dans le même ordre d'idées, les deux autres articles sont l'histoire d'un retour brutal à l'inhumain, aux instincts les plus primitifs. Le premier s'intitule « Slade: *Sladest* » et rapporte le récit d'une réception donnée par l'industrie du disque la Warner au cours de laquelle ledit groupe *Slade*, à l'image du rock qui est le leur (« *a holler and ham rock* » (PR 141)), saccage le buffet en faisant voler assiettes, nourriture et insultes, au-dessus des organisateurs. Le dernier, enfin, est « My Night of Ecstasy with the J. Geils Band ». Celui-ci relate comment un jour, le critique, muni de sa machine à écrire, monta sur scène avec le groupe J. Geils Band. « *I jumped up and down on it till I smashed it to bits* » (PR 145). Ce geste de destruction est, pour Bangs, libérateur et jouissif (« *purging* » (PR 145)).

Bangs, de cette façon, thématise et met en scène le comportement primitif de la musique. Plus qu'une illustration de la musique, il s'agit d'un abandon de l'analyse musicale. Un abandon qui fait scandale puisqu'il est, à nouveau, une trahison du pacte initial (*a priori* convenu) de la critique.

I.3. Le Rêve Américain contre l'émiettement du rock

Guérir le mal par le mal, produire une musique qui puisse être mauvaise et bonne à la fois : comme nous venons de le voir, les remèdes pour lutter contre le virus de la société « *post-hippie* »¹⁵² ne manquent pas et les Stooges sont toujours là pour le démontrer. Mais, selon Bangs, il faut aussi identifier plus rigoureusement le mal, c'est-à-dire cerner son origine, comprendre ses mécanismes, pour mieux le contrer. Certes, le rock doit être « adolescent », « primitif », mais contre quoi se bat-il ? Pour répondre à cette question, Bangs introduit un troisième mythe : « *the new Age of Implosion* » (M 222). L'histoire dont s'inspire ce nouveau mythe touche toujours à la même époque : celle où Bangs n'était qu'un adolescent, mais aussi celle où le rock s'est morcelé, fragmenté, en une multitude de variations standardisées.

Cette thèse est celle de l'émiettement du rock et elle a une valeur historique. Le jugement qu'en donne Bangs dans ses textes est en revanche, lui, personnel. Il consiste à penser que l'irruption brutale d'une multitude de genres à l'intérieur d'un même champ musical a pour conséquence d'en dénaturer la substance. Pour Bangs, en effet, ces influences hétérogènes (« *rock, Rock, a bit of rock'n'roll, a lot of mostly borrowed jazz, and folk strains both British and American, as well as odd "classical" gambit* » (PR 128)) dilatent l'essence du rock en décomposant son répertoire. Chose plus grave, selon lui : elles rendent le rock « *arty* » (« *artier, more melodic and*

¹⁵² Chastagner évoque aussi « l'idéalisme hippie » (167) et la « différence [qui oppose] le [rock] punk et la contre-culture hippie » (71).

complex stuff» (PR 128)). En effet, ces influences hétérogènes, une fois entassées, recyclées et ressassées, ne sont absorbées qu'au niveau de leurs couches superficielles. D'où, ce nom, à connotation péjorative, que Bangs donne, plus généralement, à ce phénomène nouveau : l'« Art-Rock ».

Mais ce récit, « *a new Age of Implosion* », est aussi métaphorique. Sa fonction est d'agrandir l'espace mythologique. Il n'y est plus question, en effet, de l'évolution de l'homme, ni de celle de l'espèce humaine, mais de cosmologie, le milliard d'années devenant l'unité de référence pour mesurer l'âge de l'univers et l'écart qui le sépare de l'origine du monde. Et dans cet espace aux dimensions infinies, un scénario nouveau est écrit : celui d'un Big Bang inversé, autrement dit, l'implosion apocalyptique d'un monde brisé en quantité de morceaux ; des morceaux qui s'amoncellent en un mélange détonant. Cette image d'une implosion est, bien sûr, pour Bangs, celle du rock, mais elle n'est opérante que parce qu'elle reprend l'un des plus anciens mythes de l'Amérique : « *the American Dream* ». La chute du Rêve Américain peut se lire, métaphoriquement, comme la source d'une fragmentation infinie : « c'est un moi divisé, multiple, baroque, changeant, instable, et perdant toute emprise sur lui-même qui apparaît, » décrit Pétillon (19). Autrement dit, toute l'identité américaine est fragmentée. Et c'est à cette blessure que Bangs fait appel quand il emploie, dans ses textes, le terme de « *fragmentation* » (M 134).

La fragmentation, de fait, touche aussi la chronologie rock. Deux nouveaux concepts sont là pour l'exprimer : « *the Party* » (PR 72) et « *the tradition* » (PR 72). Ce qui les relie est, entre eux, un mouvement cyclique d'aller et de retour, de va-et-vient, permanent. Pour un temps synonyme de « *Party* », le rock redevient, toujours, « *tradition* ». « *Rock'n'roll is only a moment* », écrit Bangs (M 157). Autrement dit, il n'est qu'un réveil passager, joyeux et récréatif des consciences (« *a rock'n'roll*

rampage » (PR 66) ; « *a payload* » (PR 69)), interrompu, segmenté, en cycles répétitifs, par d'interminables phases de déprime, d'attente et de silence (« *rock drought[s]* » (PR 114) ; « *musical recessions* » (PR 5)). Le champ lexical de la pénurie, pour la « tradition », et celui de l'explosion, pour la Fête, parlent d'eux-mêmes. Ce qu'ils trahissent est un retour, à intervalle plus ou moins régulier, de deux types de rock : une musique sans initiative, sans invention, sage et standardisée, de facture impeccable et ennuyeuse (celle de la « tradition ») ; et une musique grossière, peu raffinée, mais originale et revigorante (celle de la Fête). Nous retrouvons, bien que cette fois sur la base d'une lecture plus chronologique du rock, les oppositions précédemment évoquées, entre Culture Jeune et Culture Ado, Art-Rock et Rock Primitif. La « tradition », en effet, désigne l'époque de ce Bon Goût que Bangs déteste (« *the Right Way* » (PR 72) ; « *Nice and careful and positive-thinking* » (PR 66) ; « *technically impeccable* » (PR 180)) ; à l'inverse, la Fête désigne les périodes de ce Mauvais Goût que Bangs affectionne (« *the insidious befoulment of all that was gutter pure in rock* » (M 50) ; « *a prototype slab of gully-bottom rock'n'roll* » (PR 17)).

Mais cette segmentation au sein de la chronologie rock (« *Party vs. tradition* ») se réalise-t-elle vraiment à l'échelle d'un « âge de l'implosion » ? Autrement dit, se compte-t-elle en milliard d'années ? La *persona* de Bangs, s'en approche, métaphoriquement. Certes, l'adolescent attardé qu'il est habituellement dans ses textes ne devient pas immortel, mais il vieillit parfois prodigieusement son âge. Dans l'article « *Psychotic Reactions and Carburetor Dung* », par exemple, il n'est plus un jeune homme d'une vingtaine d'années (« *twenty-two* » (PR 75)), mais un vieillard nonagénaire (« *ninety* » (PR 8)). De même, la fraîcheur juvénile de son lectorat y est légèrement modifiée. Habituellement, Bangs adresse ses textes à un

public adolescent : d'une part, à ceux qui ont le même âge que lui (plus de 20 ans) mais qui, comme lui, par un comportement attardé, redeviennent adolescents et se rabattent sur le rock *sixties* de leur adolescence pour trouver une consolation ; et d'autre part, à tous les adolescents des nouvelles générations (dont l'âge moyen est de 17 ans), qui souhaitent, comme lui, partir à la recherche d'un son originel, dans ce que l'époque passée et l'époque présente ont de meilleur. Dans ce texte, en revanche, le public auquel Bangs s'adresse est une horde d'enfants en bas âge (« *chillen* » (PR 5)). C'est un rajeunissement qui, conjugué au vieillissement de la *persona* de Bangs, crée un écart fort.

Un écart d'âge, d'abord. Une scène nouvelle (« *an anecdotal session* » (PR 8)) se dessine en effet : celle d'un grand-père (« *Grandud* » (PR 6)) racontant à ses petits enfants (« *grandchillen* » (PR 5)) des histoires, à l'heure du coucher, pour qu'ils s'endorment. Ce grand-père est, bien entendu, la *persona* de Bangs ; et ces enfants, la figure textuelle de son lectorat. Moraliste à ses heures, comme un vieux sage qui parlerait à ses disciples, ce grand-père raconte aux enfants le périple des grands de ce monde (« *Papa Lou [Reed]* » (M 196)), et d'autres histoires encore, comme celle des Yardbirds ; des histoires dont ils ignorent tout puisqu'à l'époque ils n'étaient pas encore nés¹⁵³ :

“Run here, my towhead grandchildren, and let this geezer dandle you upon his knee. While you still recognize me, you little maniacs. You know the gong has tolled, it's that time again. Now let me set my old brain aruminatin', ah, what upbuilding tale from days of yore shall I relate today? [...] Ah, the Yarbards.”
(PR 5)

Mais, si Bangs vieillit son âge (« *I saw myself as a befuddled old man holding [...] staring off blankly with the slack jaw of a squandered life's decline* » (PR 12)), il

¹⁵³ Bangs : « I think it was already passé before you guys were even born » (PR 7).

vieillit aussi son tempérament et son esprit. Les histoires qu'il raconte sur la chronologie rock de son adolescence (« *rock'n'roll history from about 1965 on* » (PR 40)) le confinent au rang de vieillard gâteux, au passéisme rabat-joie et ringard, aux idées surannées, au goût rétrograde et à l'humeur acariâtre, loin derrière l'esprit taquin et vif des enfants qu'il fait sautiller sur ses genoux. On comprend, effectivement, avec l'âge avancé de Bangs dans le texte que l'action se déroule, non pas en 1971 (date de l'écriture de cet article), mais en 2038¹⁵⁴ ; autrement dit, dans un monde futuriste, où Bangs a 90 ans, et où l'histoire primordiale du rock résonne comme à des années-lumière des préoccupations nouvelles des jeunes générations. « *Back before we started trading Intro-Solar System package tours* » (PR 5) : la référence au système solaire semble, même, attester, métaphoriquement, l'usage d'une unité de distance astronomique pour mesurer l'écart qui sépare cette origine du monde (« *1965 on* » (PR 40)) de l'année 2038 ; autrement dit, la distance qui oppose le souvenir que Bangs a du rock primitif et l'écho qu'en ont les plus jeunes générations (ces enfants). Mais pour comprendre pleinement cette scène, d'autres messages sont encore à déchiffrer dans le texte.

Le personnage du grand-père, d'abord, doit être lu comme une allégorie de la Fête. Siégeant devant l'assemblée de sa progéniture au banc des « *rock critics* » d'antan, ce qu'il reconstitue par morceaux, dans ses récits nostalgiques, est l'histoire du « rock primitif ». Fouillant, comme un archéologue, les vestiges du passé (« *in the old days* » (PR 64)), il déterre les vieux albums des Beatles (« *to dig out all those musty Beatles albums [...] [to] discover the roots* » (M 42)). Il plaide, en somme, pour la cause de ce rock passé et éteint. Un rock qui, selon lui, bien qu'il hiberne souvent (« *True, the Party did sort of hibernate for a couple of years there* » (PR 66)) peut

¹⁵⁴ Le calcul est simple : Bangs est né le 14 décembre 1948. Il aurait donc eu 90 ans en 2038.

revenir à tout moment (« *and then the Beatles/Stones era brought it back full spring* » (PR 66)). À l'inverse, les enfants sont une allégorie de la « tradition ». La musique qu'ils aiment n'est qu'une pâle reprise, répétitive, insipide, d'une musique déjà mille fois traitée (« *the sudden proliferation of borrowed, more accessible forms that came with the sixties renaissance* » (PR 41)), un rock devenu trop éphémère et éclectique pour soutenir l'intérêt de Bangs.

Enfin, derrière l'émiettement du rock, il faut lire un émiettement du « moi ». Bangs, par la mise en forme de ce dialogue à couteaux tirés entre les deux allégories de la Fête et de la « tradition », segmente sa voix. Il superpose à l'histoire fragmentée du rock (« *a complex chronology* » (PR 40)) une fragmentation de son propre discours. Et son discours se divise, parfois, à un degré supérieur. Citons la fin de l'article « James Taylor Marked for Death ». Dans celle-ci, Bangs parle, d'abord, en son nom propre, mais rapidement son discours est narrativisé, envahi par la pensée de « [Reg] Presley », le « *leader* » du groupe Troggs et personnage de la chanson « I Just Sing » dont Bangs parle. De plus, l'histoire de ce Presley personnifie la musique dans ce qu'elle a de plus fragmenté, de plus aporétique. Il est typiquement un être qui s'ennuie (« *nothin' to do* » (PR 79)), un être en quête d'identité, fragmenté par ses expériences, qu'il s'agisse de l'expérience de films d'horreur, où les personnages sont démembrés (« *some creature is tearing a girl limb from limb* » (PR 79)), ou de l'expérience de la marijuana, qui le propulse à la limite du monde terrestre (« *in the O-Zone* » (PR 80)), ou encore, de l'expérience de l'infidélité amoureuse (puisque Presley se sépare de sa petite amie). Toutes ces visions informes et parcellaires du monde sont, pour lui, des expériences de l'émiettement. Autant d'exemples qui montrent que, de fragmentation, plus que de rock, parfois, Bangs parle dans ses textes.

I.4. Être un fan pour maintenir un sens des origines

Aussi, Bangs fait-il de la musique le support d'une quête d'identité. Une époque, surtout, l'obsède : le milieu des années 1960, l'époque de son adolescence. Sa *persona* s'y réfugie jusqu'à y trouver les preuves tangibles de son existence. Plus qu'un simple décor, cette époque est, dans ses textes, le théâtre de sa vie, une scène d'expérimentation, où il peut, à sa guise, explorer de nouveaux « moi » : un « moi » attardé, un « moi » sauvage, ou encore, un « moi » fragmenté, à l'image de la chronologie rock. Mais cette réécriture permanente du « moi » n'est pas tournée, exclusivement, vers le passé. Le vœu de Bangs, à n'exister que par l'exhumation d'une musique ancienne (celle des « *mid-sixties* »), est contrebalancé, de nombreuses fois, dans ses textes, par un mouvement d'ouverture, inverse, vers une musique contemporaine à son écriture. « *I was a groupie! Still am, in a way* » (M 132). Orphelin d'une musique disparue (« *a fan in mourning!* » (M 132)), il est donc aussi, parallèlement, l'adepte d'une nouvelle religion, un rock « *antisocial* » (M 202), misanthrope, pour lequel il officie, en cachette, dans sa chambre (« *chamber art* » (PR 64)).

Les règles à observer consistent, toujours, à se couper de la société, en passant, le plus clair de son temps, seul, dans sa chambre, à l'abri du monde, recroquevillé (« *slumped* » (M 224), « *plopping* » (PR 64), « *like a simp* » (PR 65)) contre les haut-parleurs d'un tourne-disques, mais, cette fois, dans l'espoir d'entendre sortir des sillons une musique qui soit vraiment nouvelle. Or, cette musique existe ; elle est celle de Black Sabbath et de Lou Reed. Et elle est salutaire parce qu'elle est la description cathartique d'un déchirement intérieur. « *The real thing, when you suddenly find that you've somehow skidded just a fraction out of the world* » (M 230) ; « *the clammy feeling of knowing that at this point there is absolutely no one on the planet to whom*

you can make yourself understood or be helped by » (M 230) , « [the act of] *discover[ing] your alienation* » (M 157), « *our own inability to cope with the present* » (M 46) : le grand thème de l'effondrement psychique est ce que Bangs entend dans cette musique. Comme un reportage des ses états d'âme, il serait l'image de son propre comportement déviant. Nous retrouvons, là, la métaphore du miroir dont nous parlions en introduction à ce chapitre. La musique, pour Bangs n'est transparente que parce que, comme une surface réfléchissante, elle offre un reflet de l'état du monde et, en l'occurrence, de son propre état psychique. Autrement dit, pour lui, elle n'est pas transparente par ses qualités, ou sa matière, sonores. « *How much you may like their recent music is irrelevant - it's the mood and the manifest state of the nerve that counts* » (M 144).

Mais en quoi cette musique nouvelle fait-elle renaître Bangs à ses origines ? Ne l'éloigne-t-elle pas plutôt du premier « rock » qu'il aimait et aime encore ? En vérité, elle l'en rapproche, mais de manière indirecte, en exprimant la souffrance qui fut la sienne, lorsqu'à l'âge adulte, face à l'implosion et l'appauvrissement du rock (« *an exercise in manipulation at the highest level* » (M 136)), il passa du rôle d'apôtre à celui d'apostat. Être un fan, fervent adorateur, un fan monomaniac et névrosé, mais aimant et heureux, parce que dévoué inconditionnellement au rock, « *a true Stooge fan* » (PR 51), « *a true Godzly musical maniac* » (PR 87), telle était bel et bien sa condition d'origine. Mais, peu à peu, elle se transforma en un fanatisme plus nuancé, moins vrai et presque nul. Aussi comprenons-nous que le portrait, au travers de la musique de Black Sabbath et de Lou Reed, que Bangs donne de lui-même, comme d'un être aliéné, étranger à lui-même et à la société, privé d'humanité et asservi, est le portrait, en creux, de ses propres doutes. « *For all those winding and long-winded reasons, I expect less from the current music scene all the time* »,

confesse Bangs (PR 71). Un portrait qui, à l'état de grâce de ses jeunes années, supplée des palinodies (« *a fluctuating fanaticism with me ever since* » (PR 12)) et une aliénation totale (« *a melodrama of alienation* » (M 230)).

Et pourtant, Bangs affirme rester un fan : « *every season [a Lou] Reed fan* » (PR 169). Comment cela est-ce possible ? En quoi être un fan de Lou Reed est renouer avec le fanatisme ancien des Stooges, Troggs, Fugs et Godz ? Vieillir ne signifie-t-il pas, pour Bangs, perdre de son ardeur critique et porter le deuil de ses illusions ? En vérité, la scène d'un fan en dépression nerveuse, que Bangs offre dans la description de la musique de Black Sabbath et de Lou Reed et qui revient comme un leitmotiv, dépeint la seule façon qui reste, selon lui, de continuer à faire la Fête pour remédier au marasme du monde. « *A cancerous apathy* » (M 224) est cet autre nom qu'il donne au virus de la société « *post-hippie* » (PR 38). Et la Fête, contre ce virus, agirait à la manière d'un anxiolytique. « *I believe in the Party as an exhilarating alternative to the boredom and bitter indifference of life* », écrit Bangs (PR 75). « *[It] gave us a nexus of metaphor through which we could refract less infinitely extensible concerns and learn a little bit more about ourselves* », écrit-il, encore (PR 65). Autrement dit, pour Bangs, revoir naître la Fête est décider de revivre, en boucle, les aléas de sa propre vie de fan, d'une vie entièrement consacrée à la musique. À tout moment, en effet, cette vie peut prendre un tour imprévisible, heureux ou malheureux. « *There are always casualties, not to mention simple injustices* » (M 139). Une preuve est ce bref récit où, dans l'un de ses articles, Bangs raconte qu'en route pour un concert des Rolling Stones, en 1973, pleurant, dévoré par le chagrin, se disant orphelin, ne les croyant pas à la hauteur, il fit l'expérience, une fois encore, de son fanatisme fluctuant :

They'd let me down [...] how could you do this to me? [...] literally tugging me back into the concert [...] We found our seats, I wiped my eyes and cheeks on my soggy sleeve, and THOSE MOTHERFUCKERS PLAYED ONE OF THE MOST EXCITING CONCERTS I'VE EVER SEEN IN MY LIFE! Rejuvenation! (M 131-32)

À l'inverse, il arrive que les Rolling Stones ne relèvent pas le défi et déçoivent, réellement, Bangs. Mais, dans ce cas précis, Bangs épouse aussi leur mouvement. « *We should appreciate the noise they make drowning, friends* » (M 156), dit-il tristement, car ce bruit est le bruit de « notre » propre noyade. « *The Stones can still put us through those kinds of changes* » (M 143). Bangs, de fait, dans sa vie de fan, s'attend toujours à ce type de revirement. La métaphore du rajeunissement (« *rejuvenation* »), dans la citation plus haut, est, pour cette raison, à lire à double sens : comme celui à la fois des Rolling Stones et de Bangs lui-même. « *It's made waves in my own life* » (M 132). Plus que cela, dans les textes de Bangs, on comprend que ces revirements forment le centre de sa vie. Bangs leur sacrifie tout. Sa vie amicale d'abord, car s'il sociabilise, c'est toujours avec des fans avec qui il peut, en retour, parler de ses propres souvenirs du rock primitif (« *you'd reconnoiter with your friends to task in the memories* » (M 140)). Sa vie amoureuse, ensuite, puisque par exemple, dans l'article « John Coltrane Lives », ce n'est pas dans un langage amoureux et délicat qu'il s'adresse à sa petite amie, mais en dirigeant le son vrombissant de son saxophone dans le combiné du téléphone¹⁵⁵. Sa vie intérieure, enfin, puisque ses obsessions musicales le poursuivent jusque dans ses rêves, comme dans « John Coltrane Lives », où son subconscient, trop faible pour résister à la

¹⁵⁵ Bangs : « I called my girlfriend up on the phone for a little fun [...] and I didn't say a word but launched immediately into a squealy version of "Marry Had a Little Lamb" on the horn that would have done Yusef Lateef proud. » (PR 108).

tentation, se laisse, lui aussi, submerger par un fantasme de musicien¹⁵⁶. De sorte que Bangs n'a pas d'amis, de petite amie, ni de rêve, sans qu'ils n'aient un lien, aussi ténu soit-il, avec la musique, ou ce qu'elle représente à ses yeux. Toute sa vie se résume, pour lui, au rock. Autant d'indices qui trahissent la nature aliénante de sa monomanie.

Enfin Bangs fait évoluer sa *persona* dans des fictions de plus en plus délirantes. Dans l'article « Jethro Tull in Vietnam » par exemple, affligé par l'indigence de la musique du groupe britannique Jethro Tull et persuadé qu'il y a une ressemblance entre leur musique et la musique folk vietnamienne, il part, les nerfs tendus, presque déchirés, en voyage (en fiction, bien sûr) à Saïgon pour rencontrer le président Thieu et recueillir son avis sur la question. « *I sprained my brain trying to get over or around 'em and always found 'em inescapable, so it was do or die and I was at the terminal* » (PR 133). C'est la scène d'un fan trahi par le rock et qui, tant bien que mal, essaye de comprendre pourquoi. « *Rock'n'roll is power music with strange effects on people, with undercurrent themes of almost fascist dominance* » (M 228). Pour Bangs, dans ses textes, il n'y a pas de demi mesure : le rock est, et doit rester, ce par quoi il respire ; ce qui, à la fois, lui insuffle vie et lui prend son souffle.

II. Naître au monde

II.1. La régénération par la violence et la Mort Insectoïde

En ne se repliant alors plus seulement sur la musique de son adolescence, mais en se tournant vers une musique contemporaine à son écriture, Bangs, comme à son habitude, renoue avec le bagage mythologique de la plus grande littérature américaine. Il rejoue le récit de la conquête de l'Ouest, où le moindre recoin de l'Amérique doit

¹⁵⁶ Bangs : « That night I had a strange and wonderful dream. It was one of the best dreams of my entire life. I was in a vast auditorium [...] filled [...] with people [...] and all alone on the stage I stood with my sax [...] I sounded exactly like Pharoah Sanders. The audience sat hushed in awe » (PR 105-6).

être consommé, parce que susceptible de renfermer quelques trésors cachés. Un optimisme qui, dans l'esprit d'une terre brûlée, adjoint, au souci de maintenir un sens des origines, l'envie de naître au monde, et d'où découle la reprise d'un premier mythe : la régénération par la violence. Dans la littérature américaine, la métaphore traditionnellement exprimée par ce mythe consiste à croire que par la violence le personnage pourra percer les écrans et accéder à une expérience plus directe avec le monde. Pour Bangs, elle symbolise l'immédiateté du lien qui doit unir tout artiste à son public. Or, nous comprenons, par les textes de Bangs, que ce lien a été perverti. Un épisode de l'histoire du rock a, en particulier, selon Bangs, détruit ce lien : la naissance des concepts de « *“supergroup” and “superstar”* » (PR 33). À ces termes, Bangs accole le champ lexical de l'artifice : parce qu'affectés et faux, les « superstars » et « supergroupes » sont illégitimes. Ne jouant plus que dans des stades, pour un public anonyme, ce qu'ils ont fait perdre au rock est son naturel, son authenticité, sa fraîcheur. « *The by now patented style of the Superperson [is] expected to capture the public imagination, the extravagant and ostentatious lifestyles that pass for charisma* » (PR 69). Et ce phénomène est bien nouveau, selon Bangs. « *The Troggs eschewed all trendy gimmicks and kinky treatrics* » (PR 55). Autrement dit, du temps des Troggs, Fugs et Godz, le problème ne se posait pas. Seulement, il peut être résolu, selon Bangs, si la star, tout simplement, rejette le principe même de « superstar ».

Dès lors, la régénération par la violence consisterait en l'élaboration d'un concept opposé à celui de « *Superstar* ». « *Insect Death* » (M 202) est celui que Bangs propose. Derrière lui, est définie l'idée de l'ultime métamorphose, d'une mort comme source de nouvelle vie. Parce que la figure héroïque de la « *Superstar* » n'a jamais été, en effet, pour Bangs, plus qu'un simulacre, cachant une absence de réalité, elle est, pour lui, un concept qu'il faut dégonfler (« *[to] deglamorize it* » (PR 172)), une

tromperie qu'il faut dénoncer (« *by turning the whole thing into a monumental bad joke* » (PR 171)). Sa mort symbolique ouvrira, en retour, la voie à la renaissance d'un « moi » plus authentique, plus vrai. « *What we need are more rock "stars" willing to make fools of themselves, absolutely jump off the deep end and make the audience embarrassed for them if necessary, so long as they have not one shred of dignity or mythic corona left* », écrit Bangs (PR 34). Et pour l'illustrer, il donne de nombreux exemples. D'abord, bien sûr, il y a Lou Reed, puisque c'est de lui dont il s'inspire pour forger le concept de « *Insect Death* » :

Lou Reed is a completely depraved pervert and pathetic death dwarf and everything else you want to think he is. On top of that he's a liar, a wasted talent, an artist continually in flux, and a huckster selling pounds of his own flesh. (PR 170)

Lou Reed est l'antithèse de la « superstar ». « *Lou Reed's finally got a chance at really sustained stardom, and he is blowing it* » (M 199). À dénigrer ses propres talents, à louer sa propre bêtise, il effectue un jeu subtil de renversement des codes. « *There is a point where some things can become so obnoxious that they stop being mere dreck and become interesting, even enjoyable, and maybe because they are so obnoxious* » (PR 99). C'est à ce point ultime (« *beyond the bizarre* » (PR 174)) d'inversement que le concept de « *Insect Death* » fait référence. Lou Reed, en d'autres termes, est, pour Bangs, plus dégénéré que la dégénérescence, plus décadent que la décadence, plus sordide que le sordide, un être imbécile, moralement corrompu, dénué de sensibilité et maladi¹⁵⁷. Quand on connaît la valeur positive du champ

¹⁵⁷ Chastagner étudie aussi cette violence dans le rock : « Icône de la révolte, le rock l'est grâce à quelques excès et outrances, violences spontanées ou orchestrées que son public embrasse avec enthousiasme comme preuve de son refus du compromis et du conformisme. Sur les scènes rock, on a proféré des insultes, mimé la masturbation, brisé ou brûlé des guitares, exprimé la colère et la rage, crié, hurlé, le corps dénudé, parfois violenté, sur fond de

lexical que Bangs donne au terme de « bozo », on devine, très bien, ici, que tous ces qualificatifs sont à entendre comme des qualités. Lou Reed, en travestissant la figure soi-disant héroïque de la « *Superstar* », produit un rock qui, comme le rock ancien des Troggs, explose littéralement à l'écran. « *Those guitars blast you through the wall* » (PR 62). Et d'autres artistes sont là pour le suivre. Keith Richards, par exemple, est un mort-vivant plus vivant que le vivant : « *Keith was obviously one of those people (like Bob Dylan circa '66) who look the absolute best of their entire life when they're clearly on the verge of death* » (M 146). S'il reflète le désespoir de l'époque, il symbolise, aussi, selon Bangs, un remède. Sa musique, paradoxalement, porte des valeurs humaines. Mais, les Black Sabbath restent, pour Bangs, le meilleur exemple de cette contradiction. « *For all the ugliness and hatred in their music [...] the ultimate thrust of what Black Sabbath is saying or trying to say is an uncommonly humanist impulse* » (PR 233). Bien que sombre et nihiliste, leur musique est, pour le moins, vivante. La restitution fidèle qu'elle offre du chaos du monde pousse Bangs à avoir des pensées magnanimes, de bienveillance et de pardon.

Et, dans cet esprit de surenchère, Bangs finit lui-même par reconsidérer ses attentes et calquer ses exigences sur celles de ces artistes. Comme eux, il réclame la « limite » du concevable et de l'admissible (« *I want the edge* » (M 157)). « *I like people with some Looney Tune in their souls* » (PR 75). Or, à l'exception de Lou Reed, Black Sabbath et Keith Richards, qui lui donnent cette « limite », Bangs est, le plus souvent, déçu. « *They never live up to your expectations* » (M 173). Aussi, Bangs décide-t-il d'en venir à la violence. « *The only reason to build up an idol is to tear it down again* » (M 173). Et Lou Reed n'y échappe pas. « *The fact is that Lou, like all heroes, is there for the beating up* » (M 173). Une décision que Bangs illustre, dans

stridence sonore. L'agression, y compris celle des tympanes, est un des ingrédients de la révolte » (85-86).

l'article « James Taylor Marked for Death », par une notice nécrologique du magazine *Rolling Stone*, écrite en caractères majuscules. Dans celle-ci, Bangs est arrêté pour le meurtre du musicien James Taylor :

EXTRA! TRAGEDY STRIKES ROCK! SUPERSTAR GORED BY
DERANGED ROCK CRITIC!! (PR 72)

Bangs exècre la musique de cette « *Superstar* » (James Taylor), parce qu'elle incarne, selon lui, la « tradition ». Violente et pleine d'humour, cette scène tend à recréer l'immédiateté du lien qui unirait le musicien à son public, mais aussi, indirectement, Bangs à son lectorat, c'est-à-dire son propre public.

II.2. Le vertige du continent et la nouvelle Nouvelle Frontière

Ce débordement de violence n'est, pourtant, pas la seule manière, pour Bangs, de faire naître au monde sa *persona* dans ses textes. L'idée d'une politique de la terre brûlée passe aussi, tout simplement, par une consommation des espaces : le vertige du continent. Le mythe de la frontière, en particulier, est ce que le parcours romanesque de sa *persona* rejoue. De loin en loin, ce mythe a connu, selon Bangs, une chronologie similaire à celle de la chronologie rock : le rythme de ses réapparitions (dans certains cas, soutenu ; dans d'autres cas, espacé) est saccadé. Il y a d'abord eu, en 1960, « *the New Frontier as panacea* » (M 42), telle qu'elle avait été rêvée par John F. Kennedy. Celle-ci était l'écho du rêve cosmique d'un voyage sur la Lune ; un rêve qui se concrétisera, pour la première fois, en 1969, avec la mission spatiale Apollo 11. Mais ce rêve fut trahi dès 1963, par l'assassinat du président, puis celui de son frère, Robert F. Kennedy, en 1968, et, plus généralement, par l'arrivée de Richard M. Nixon au pouvoir en 1969.

Avorté en politique, ce rêve fut, néanmoins, un temps, selon Bangs, transposable en musique. Sorte de nouvelle « *New Frontier* », de seconde « *New Frontier* », il prend le nom de « *Great [...] Riff* » (PR 101). Ce concept est l'œuvre de l'imagination de Bangs. Certes, le mot « *riff* », en anglais, est une abréviation connue, tirée de l'expression « *rhythmic figure* », désignant une phrase musicale courte. Mais, dans le rock, et surtout, chez Bangs, il renvoie à un refrain particulièrement bref et rudimentaire¹⁵⁸. Il doit, par sa simplicité, se mémoriser facilement. Il doit, de plus, renvoyer, comme une rumeur lointaine de la « Nouvelle Frontière », au rêve d'évasion (« *a fantasy of escape* » (M 232)). Ainsi en va-t-il par exemple du refrain de la chanson « *I Want to Hold Your Hand* » (M 43) des Beatles. Hymne de la « *British Invasion* »¹⁵⁹, il agrandit d'une part, selon Bangs, l'espace de l'imaginaire musical (« *something that connected with broader concepts and idioms than any previous rock* » (M 43)) et d'autre part, fait renaître l'espoir d'un monde non-fragmenté (« *the illusion of unity* » (M 42)). « *I have this theory [...] that the Beatles' initial explosion was intimately tied up with the assassination of President John. F. Kennedy* » (M 42). Rien auparavant n'avait, en musique, égalé le mythe politique de la « Nouvelle Frontière ». Et rien ne semble depuis lors, selon Bangs, l'avoir fait de nouveau.

Autrement dit, le rêve d'évasion se fait de plus en plus rare. Il décroît au fil des années et particulièrement à la fin des années 1960, où il tarde à renaître. Bangs, alors, décortique dans ses textes les raisons qui empêchent la renaissance de ce mythe. Si, ni politique, ni musique, ne dessine chacune de frontières nouvelles pour délivrer

¹⁵⁸ Chastagner conçoit, lui aussi, le rock comme une forme brève, et ce, pour le rapprocher encore du slogan : « son sens de la formule : un refrain percutant, un mot d'ordre laconique, voire un simple titre. [...] Simpliste et superficiel au premier abord, le slogan condense un maximum de sens et d'impact émotionnel et symbolique dans une forme exigüe et excitante » (58-61).

¹⁵⁹ Ce que les Américains appelèrent en 1964 la « *British Invasion* » fut l'afflux soudain, sur les ondes des radios et des télévisions américaines, d'artistes britanniques. Les Beatles en furent les pionniers et, en l'occurrence, par cette chanson que Bangs cite, « *I Want to Hold Your Hand* ».

l'Amérique de son aporie, l'affranchir de ses peurs, de ses doutes, et ouvrir des horizons, c'est parce que Richard N. Nixon n'est en aucun cas comme JFK « *a popstar of a president* » (M 42), mais aussi, parce que l'« Art-Rock » ne présage pas l'ombre d'un renouveau musical, comme la « *British Invasion* » l'avait fait. Et surtout, désormais, selon Bangs, ou bien il faut croire en une révolution de la politique, mais la musique devient alors un outil de propagande de la Nouvelle Gauche ; ou bien, il faut croire en la politique d'une révolution, mais, comme l'explique Bangs, si le « Riff » est ainsi recréé, il n'est pas ce « Grand » Riff tant recherché, car il n'atteint plus les masses. Autrement dit, le cœur du problème ne tient plus en une alternance, mais en un amalgame, entre politique et musique. Or musique et politique n'ont jamais fait bon ménage, selon Bangs :

When it comes to politics rock'n'roll bands usually have more to say in or more that can be said into (which amounts to the same thing) their music than what they actually talk about it. (M 232)

S'attendre donc à une politisation de la musique est, aux yeux de Bangs, absurde : « *a stimulating but ridiculous, ephemeral and ultimately impracticable mass delusion in the first place* » (M 46). Mais que la musique fasse sa propre révolution, en bouleversant ses codes, ne semble pas plus probable selon lui : « *nowadays, though, it seems to be getting harder and harder for musical artists to gain true mass acceptance without at least a token mouthing of all the pieties that a large part of this generation totes around with them like a pocket rosary or spare hankie* » (PR 69). Cette dernière métaphore (celle du « rosaire de poche », du « mouchoir de rechange ») est accusatrice. Elle vise la « tradition », l'Art-rock, la Culture Jeune, tout ce qui, en somme, fait obstacle, selon Bangs, à la naissance de la Fête, du Rock-Primitif, de la Culture Ado. Bangs explique en effet que la politique d'une (vraie) révolution supposerait l'apparition *en masse* d'une nouvelle musique qui, parce

qu'elle traiterait du thème de l'effondrement psychique, guérirait les esprits : « *a mass psychic liberation necessary* » (PR 33). « *One thing is certain: we need this kind of music and always have and always will* » (PR 58). Or, sur le marché, la « tradition », l'Art-rock, la Culture Jeune sont hégémoniques, car leur affluence est continue. À l'inverse, la Fête, le Rock-Primitif et la Culture Ado, à la fin des années 1960, existent, mais en très petite quantité, restent méconnus du grand public et font mauvaise figure, cantonnés à ne rester qu'un phénomène marginal. En bref, l'obstacle à une (vraie) révolution de la musique est donc aussi qualitatif que quantitatif.

Aux grands maux les grands remèdes, à défaut de pouvoir changer la situation, Bangs, dans ses textes, s'active énergiquement à corriger les erreurs de jugement de ses lecteurs (« *to clear away the mundane murk of ignorance and incomprehension* » (PR 32) ; « [to] *clear [...] up some of the misconceptions* » (PR 46)) et, du même pas, s'engage, dans des récits fictionnels à lutter, lui-même, contre l'obscurantisme ambiant. Partant, en effet, du postulat qu'il n'y a pas de révolution sans fantasme, que le fantasme même est à la base des révolutions (« *all the great revolutions begin [...] in fantasies* » (PR 120)), la *persona* de Bangs, dans ses textes, forme, en rêve, un comité de circonstance, « *a Creem Committee* » (PR 37), chargé de lancer des tartes à la crème au visage des musiciens : « *the creem guerillas* » (PR 36). Formulé explicitement sur la base d'un jeu de mots avec le nom du magazine (« *Creem* » versus « *cream pies* »), ce comité épargne de ses tirs de tartes à la crème Jim Morrison et John Lennon, mais vise Alice Cooper et les Stooges. La raison qui s'impose dans ce choix est le degré de sacralisation qui, d'un artiste à l'autre, varie : certains artistes, déjà « Superstars » (Jim Morrison et John Lennon), parce qu'ils sont intouchables, interdisent toute réaction de la part du public ; d'autres, à l'inverse, tels des « Morts Insectoïdes », demandent en retour que le public réagisse à leur spectacle.

« *The Stooges are one band that does have the strength to meet any audience on its own terms* », écrit Bangs (PR 38). De même, selon lui, pour Alice Cooper : « *at least with Alice Cooper you have the prerogative to express your reaction to this show in a creative way* » (PR 36)¹⁶⁰.

La régénération par la violence (autrement dit, la mort symbolique de la « Superstar ») se fait donc aussi du côté du public. Elle est cette « Nouvelle Frontière » rêvée par Bangs, c'est-à-dire la reconnaissance par le public d'artistes hors de la « tradition », offrant une « libération psychique » (PR 33), aussi minime soit-elle. C'est, aussi, une « Nouvelle Frontière », qui se gagne, se conquiert, puisque le vocabulaire militaire de la guerre est développé dans les textes de Bangs. Sa *persona* n'est plus un simple « *cultural gatekeeper* », arbitre du goût musical, mais un soldat agressif, querelleur, là pour défendre une « vraie » politique révolutionnaire de la musique. « *Me and the corps* » (PR 37) est l'autre nom qu'il donne à son comité (« *Creem Committee* » (PR 37)). De même voit-il, au pic du fantasme, la fosse qui sépare la scène du public non plus comme un espace sacro-saint et une frontière infranchissable, mais comme un champ jonché de cadavres (« *the littered battlefield of the contemporary concert* » (M 238)), à la manière des tranchées de la guerre 1914-1918. « *When I went to rock concerts I often had the impression that people were sitting in trenches almost as degraded and unpleasant in their own way* » (M 235). Dans cet espace, comme dans l'épisode du meurtre fantasmé de James Taylor, tous les coups sont permis : « *a fight* » (PR 140), « *vicious verbal slashes* » (PR 181), etc.

Enfin, Bangs pose la question des frontières qui, de part et d'autre de l'océan Atlantique, sépare les continents d'Amérique et d'Europe. S'il se fait le porte-parole

¹⁶⁰ Chastagner clôt son livre sur une étude approfondie de Frank Zappa. Là encore, des similitudes apparaissent avec le discours de Bangs : « L'ambiguïté d'un Frank Zappa nous pousse à une consommation active de la musique, ne serait-ce qu'à cause des interrogations qu'il suscite, de l'éclectisme culturel et de la remise en question des normes esthétiques qu'il encourage, en réaction à l'uniformité de goût requise par l'industrie culturelle » (258).

de la musique de son pays, il ne s'interdit pas de porter son regard à l'étranger et de ce fait agrandit les frontières de l'imaginaire musical. Néanmoins, aux yeux de Bangs, au-delà de l'Amérique, le territoire semble assez pauvre :

The only European bands in three years, of the flood we've suffered, to show that they know anything at all about what the music's really about, much less the Party, are Savage Rose and Amon Duul II [...] and England can with about two exceptions in the whole fucking commonwealth just sink [...] into the ocean as far as rock'n'roll goes - those Limeys are really blundering in the dark [...] except maybe for Black Sabbath. (PR 68)

L'existence d'un éventuel « Grand » Riff non-américain (« *a music that cut across all boundaries yet still made perfect sense* » (PR 41)) n'est donc pas totalement exclue par Bangs. En l'occurrence, il y a l'article dithyrambique que Bangs écrit sur les Variations. « *Les Variations are mongrels, nomads, gypsies even* » (M 256). Bangs, ici, développe un concept : le « nomadisme » rock. Les Variations sont « nomades », pour lui, parce que leurs multiples influences font de leur musique un pèlerinage vers de nouvelles parties du monde : même si, à la fois Français (« *frogs* » (M 254)) et Marocains (« *the world's first French-Moroccan hard rock band* » (M 253)), ils font une musique dont l'inspiration principale provient de l'Amérique (« *whatever scrapings of America* » (M 256)). Subjugué par le résultat de ces multiples influences, Bangs cède au charme composite de ce groupe et parle d'un « *Transatlantic Blitz* » (M 253)¹⁶¹. Toujours donc sur la base d'un champ lexical guerrier, il montre que l'espace d'évasion peut s'agrandir.

¹⁶¹ « Transatlantic Blitz » est une expression employée dans le titre de l'article : « Killer Frogs in Transatlantic Blitz: A Franco-American Chronologue Starring Les Variations » (253).

II.3. The American Way of Life contre le nouveau public

Mais dans l'attente toujours de la renaissance d'un « Grand Riff », la *persona* de Bangs, dans ses textes, avec l'aide de sa « brigade » (PR 37), s'attache à identifier les autres raisons qui mettent un frein à la pleine existence d'un rock « primitif » et, en première ligne, accuse le totalitarisme de la culture de *masse*, quand celle-ci se pervertit en un culte de la marchandise et conduit au fétichisme de la musique¹⁶². Rendre marchande la musique, en d'autres termes, faire de la musique un marché, où la moindre transaction est effectuée comme la source d'un profit matériel et non plus comme un enrichissement moral ou intellectuel est, selon Bangs, le cœur du problème : la structure capitalistique du marché provoque la substitution de la valeur d'échange à la valeur d'usage. C'est ce qui mène à la naissance de ce que Bangs appelle la musique de la « tradition », une musique plus uniformisée, plus facile, réduite, autrement dit, à sa formule quantitative, et privée de sa substance spirituelle. « *If you can't have real quality, why not go for quantity on a Byzantine scale* », ironise Bangs (PR 55). Et de fait, c'est ce qui se produit. « *Quite naturally the watered-down and contrivedly "palatable" floats the marketstream better than the uncompromising* » (PR 55).

Cette uniformisation pernicieuse du rock, selon Bangs, n'est pourtant pas le seul fait de l'industrie du disque. Le public aussi y est pour quelque chose. Même si pris au piège (« *led and hyped, and duped and doped* » (PR 32)) par l'industrie du disque, il ne doit pas être innocenté. « *It's impossible to have respect for an audience that'll take just about anything you care to dish out* » (PR 70). La plus grande faute de ce public, pour Bangs, est de ne pas assez aimer le rock, de ne l'aimer que superficiellement, pour son emballage, plutôt que pour son contenu. « [They] *may like*

¹⁶² Chastagner est explicite à ce sujet. Pour lui, « rock et commerce ne vont pas l'un sans l'autre » (110).

rock'n'roll but only incidental to coming to break the hall to pieces » (M 257). « [For them] *it doesn't really matter at all what's inside* » (PR 133). Ces fans de la fin des années 1960 (« *the new audience* » (PR 58)) ne sont plus ceux du milieu des années 1960 (« *the audiences of the past* » (PR 70)). Ce qu'ils cherchent est du pur fantasme (« *a dream scam* » (M 49)), non plus du rock'n'roll mais du « *law'n'order* » (M 139), c'est-à-dire la répétition mécanique d'une même formule, la « Superstar ». Enrôlés pour intervenir au signal, ils ne font plus preuve d'aucun enthousiasme. « *The kids scream and storm precisely as per script* » (M 257). Ils ne répondent positivement qu'au reconnaissable, qu'au déjà-vu. « [They] *respond initially to the most relatable and reassuring images presented to them* » (PR 69). Et la manière qu'ils ont d'y répondre passe par l'indifférence : « *in the proper noncommittal manner* » (PR 70).

Mais Bangs fait le rêve d'un autre mythe américain, *The American Way of Life* ; autrement dit, d'une vie entièrement tournée vers la recherche du bonheur¹⁶³, et d'un lien étroit entre bonheur et consommation¹⁶⁴. Pour retrouver, un peu, de l'esprit de Fête du premier rock, il rejoue, dans ses textes, à travers sa *persona*, la figure de l'ancien public (« *the audiences of the past* » (PR 70)) : « *an All-American Competitive Shopper* » (PR 11). Ce consommateur, en retour, symbolise l'espoir de voir renaître, un jour, un public exigeant, inventif et passionné. Hédoniste et insoumis, celui-ci, en effet, est un acheteur compulsif de disques, qui prend plaisir à consommer,

¹⁶³ « L'aventure du rock'n'roll [des années 1950] aurait peut-être marqué l'émergence d'un nouvel état d'esprit, où le *fun* semble l'emporter sur l'éthique du travail, » suggère également Chastagner (14).

¹⁶⁴ Sur ce lien entre bonheur et consommation, Chastagner explique de quelle façon le changement des mentalités fut minutieusement calculé par les arbitres de goût de l'époque : « L'éthique traditionnelle des classes populaires, imprégnée de protestantisme, conseillait plutôt l'épargne et la prévoyance et condamnait les pratiques de consommation ostentatoire [...] Il a fallu les persuader, les convaincre de consommer [...] C'est l'époque où l'on affine les concepts d'obsolescence programmée et d'obsolescence psychologique, où l'on élabore une rhétorique de la libération : consommer libère l'homme de l'ennui, de la routine, du passé, des habitudes archaïques, des vieux réflexes [...] Cette rhétorique de la liberté et de l'hédonisme n'est-elle pas familière ? Ne ressemble-t-elle pas étrangement au canon de la culture rock ? » (154).

mais dont l'appétit boulimique n'aveugle en rien sa prise de conscience des torts que l'industrie est en train de causer à la musique¹⁶⁵. Bien au contraire, totalement lucide sur l'avenir du rock et sa commercialisation, il questionne son propre rôle de consommateur. Il montre qu'il est possible de cultiver, à la fois, un amour démesuré de la marchandise et un esprit révolutionnaire à tout crin. Seul importe de comprendre le caractère intrinsèquement transitoire du rock. « *Rock [...] is basically a music meant to be tossed over the shoulder and off the wall* » (PR 39). C'est-à-dire : « *a mass-produced, disposable commodity like rock* » (PR 155)¹⁶⁶. Seul importe, pour le dire autrement, de comprendre qu'être sous l'emprise du tiroir-caisse, arracher le cellophane des disques avec frénésie, être continuellement affamé de rock, ne veut pas dire sacraliser le rock, au rang d'une expérience rare, mais au contraire, le banaliser, au titre d'un simple acte de consommation courante¹⁶⁷ :

[It is all] just a hunka foolishness so stop treating it with any seriousness or respect at all and just recognize that it's nothing but a Wham-O toy to bash around as you please in the nursery, it's nothing but a goddam Bonusburger so

¹⁶⁵ Ce que Chastagner reformule ainsi : « Loin d'être « a cultural gogo », un gogo culturel, le consommateur posséderait une conscience ou un instinct aigu des possibilités qu'offrent les produits mis à sa disposition. Dès lors, même si le rock constitue un produit commercialisé par l'industrie du disque, le *fan* rebelle et malin réussirait à se l'approprier et à le détourner contre les structures de pouvoir » (41). Cette vision, explique Chastagner, serait celle partagée par les premiers universitaires de la culture rock, tel Simon Frith : « La [première] critique universitaire [à travailler sur le rock] est [...] quasi unanime à attribuer une dimension rebelle et protestataire à la musique rock des années soixante [...] Ainsi, ils attribuent au consommateur, dont ils célèbrent les capacités de résistance, le pouvoir de transformer chaque geste d'achat, chaque pratique de loisir, chaque moment de plaisir en un acte d'opposition. [...] Comme l'affirme Simon Frith (en nous demandant de le croire sur parole), « le public rock n'est pas passif, il ne consomme pas les disques comme des corn-flakes, c'est une communauté active » » (41).

¹⁶⁶ Chastagner écrira lui-même : « l'essence même du rock, c'est d'être une industrie de masse » (131).

¹⁶⁷ Un fait de la culture rock que Chastagner qualifie de « relation décomplexée à l'argent, à la consommation et au capitalisme » (165).

just gobble the stupid thing and burp and go for the next one tomorrow. (PR 74)¹⁶⁸

Mais ce qui change surtout selon Bangs est l'aura dont le public enveloppe les musiciens. Deux concepts, à nouveau, s'opposent : « *an aura of spiritual intimacy* » (M 141) (autrement dit, le vœu d'une communion spirituelle, authentique et partagée) ; et « *a mythic aura* » (PR 36) (une émanation positive mais artificielle, qui renvoie au concept de « Superstar »). Se faisant suite, ces deux concepts montrent, pour Bangs, une dégradation du rapport entre les musiciens et leur public. « *I guess I just feel that circumstances effectively disrupted that certain aura of spiritual intimacy* » (M 141), écrit Bangs. « *That's a basically unhealthy state of things* » (PR 36). Un récit, en particulier, pour Bangs, illustre ce renversement des choses. C'est la tournée des Rolling Stones en 1972 qui, pour la première fois, limite de manière draconienne l'accessibilité du public. Pour éviter un second « *Altamont* » (M 137), un rempart (« *a phalanx of concentric circles* », une allusion aux cercles de l'enfer de la *Divine Comédie* de Dante (M 140)) littéralement sépare les artistes du public. « *Two out of three Stones fans missed 'em in '72* » (M 141). Bangs s'afflige de cela, de ce qu'il nomme, sans hésiter, « *a tactics of exclusion* » (M 136).

Le rock est donc devenu une culture sélective, réservée à une élite et non plus à n'importe quel fan¹⁶⁹. Il favorise l'insularité culturelle. Pour Bangs, pourtant, le rock aurait dû rester une culture de masse, au sens exigeant et créatif d'un art populaire

¹⁶⁸ Chastagner, citant Thomas Frank, le rappelle aussi : « « contrairement à leurs parents, les jeunes branchés [des années soixante] sont très sensibles à l'obsolescence : ils achètent dans l'instant, jettent vite et passent à autre chose » » (154).

¹⁶⁹ Bangs cite une autre exemple quand il rapporte d'un concert de Jethro Tull : « ticket prices had gone up a dollar over the 5.50 rate of the previous May's tour, when only a thousand people were turned way and four doors to Cobo were smashed by irate Jethro Fans » (PR 128).

éphémère, jetable, bon marché et distrayant, comme l'était, avant lui, le pop art¹⁷⁰. Afin donc de mettre en scène son désarroi et pour expérimenter les limites du concept de « superstar », Bangs, comme Andy Warhol, offre à sa *persona* quelques minutes de célébrité. La scène, dans l'article, décrit l'ascension de Bangs au rang de « superstar » (« *just like a true superstar* » (PR 144)), quand il monte, sur scène, avec le groupe J. Geils Band. Tout est là pour immortaliser le moment : « *the adoration of the mawsome throng* » (PR 144) ; « [the] *consummate sense of theatre* » (PR 144) ; « *the smell of the fans, my fans* » (PR 143). De petits effets en calculs minutieux, la *persona* de Bangs explore sa propre aura. Son numéro de scène est grandiloquent, artificiel et emphatique, mais peu à peu il s'effrite. Deux personnes, seulement, applaudissent dans la salle et il est le seul à saisir les références qu'il fait à l'album *Kick Out the Jams*. À demi compris, à peine écouté, il quitte la scène. Bangs, alors, analyse son échec ou plutôt l'échec du concept de « superstar ». « *I Am Pathetic, Therefore I Am Charismatic* » (M 40) est une formule qui n'a pas de sens et, en pratique, aucune viabilité. Bangs est certes, sur scène, pathétique mais pas charismatique. « *I felt half like Mick Jagger and half like the president of the Stooges Fan Club* » (PR 145). Bangs conclut qu'avoir l'air d'un artiste important ne suffit pas, qu'il faut le devenir. Aussi Bangs revient-il, dans ses autres textes, à sa *persona* de « Consommateur Compétitif Typiquement Américain », car celle-ci, et elle seule, lui permet d'échapper au snobisme, dont le rock est la victime.

¹⁷⁰ Sur cette comparaison entre le rock et le pop art, Chastagner consacre un chapitre entier de son livre (le sixième chapitre intitulé « Pop »), écrivant notamment : « Si rock et pop art vont si bien ensemble, c'est qu'ils ont des intérêts communs, des parcours similaires. » (117). « Dans le rock, [on retrouve, en effet, selon Chastagner,] les mêmes mécanismes, les mêmes ambiguïtés, les mêmes interrogations » (131).

II.4. Vivre par procuration pour naître au monde

Qu'il s'agisse donc d'une consommation effrénée de disques, d'espaces ou de violences, le concept de « *superstar* » fait question. Il dérange Bangs, parce qu'il est la substitution, pure et simple, du concept de « *star* ». Celui-ci, plus ancien, a vu son sens évoluer. À l'origine, la star comblait un vide existentiel et permettait de faire le plein d'expériences. Elle était le support d'un débordement de vie. Et cette vie par procuration¹⁷¹, aux yeux de Bangs, était naturelle. Elle était tout simplement, pour le public, un moyen de naître au monde :

There have always been stars, and stars have always been created, and the public has always lived vicariously through them and invested them with everything that they don't personally have, because the whole point of the thing is to create myths and fantasies anyway. (PR 70)

Mais n'étant jamais qu'un fragile ersatz de bonheur, cette première définition de la star fléchit, dès la fin des années 1960, pour laisser place à ce que Bangs perçoit comme une perversion du goût artistique. Rapidement, le public n'affectionne plus les « stars », au sens strict, mais les « superstars » qui, elles, dénuées de significations propres, ne peuvent remplir le rôle de modèles¹⁷². « *The difference, I think, is that audiences in the past tended to demand a bit more of their Superpersonalities - i.e., that they did have personalities* », écrit Bangs (PR 70). Autrement dit, le public profite du vide existentiel des nouvelles stars pour projeter sur elles ce qu'elles ne sont pas ; un geste qui, bien que nécessaire pour donner un sens à la musique, conduit, cette fois, à remettre en cause « l'aura d'intimité spirituelle ». Ce qui intéresse le

¹⁷¹ Chastagner témoigne : « Vivre sa vie par procuration, dit la chanson populaire. Tout amateur de rock, quel que soit son âge, aura fait cette expérience » (92).

¹⁷² En l'occurrence, l'adolescence, selon Chastagner, est l'âge, par excellence, qui porte à vivre par procuration à travers des icônes rock : « L'adolescence est une période de construction de la personnalité, l'imitation est essentielle au processus d'apprentissage. Il est dans la fonction même de la musique, forme rituelle par excellence, de favoriser les spirales mimétiques » (86).

nouveau public n'est rien d'autre, en effet, que le reflet de lui-même. « *People project their own conceptions of these people onto what they are seeing and come back bedazzled* » (PR 70). Bangs dénonce donc le narcissisme d'une génération, « [the] *seventies generation* » (PR 170). À ne chercher que le reflet d'elle-même, cette génération a détruit la relation privilégiée qui existait, avant, entre les stars et leurs publics.

Mais, ce qui participe aussi, selon Bangs, à ce changement est la reprise, par le public, du mythe de la communauté folk. « [The] *sense of "community"* » (PR 67) facilite la projection égoïste des fantasmes du nouveau public en créant un facteur de cohésion fort. Par lui, en effet, le public ne s'identifie pas seulement à une musique mais à la parole d'un groupe. Autrement dit, ce qu'il attend est qu'une musique exprime, de nouveau (comme la société hippie le croyait), ce qui est dit, pensé, collectivement, au sein du groupe. « [They] *come along and take a song like this and automatically pick out some of the harshest lines with peculiar logic, taking them as an affirmation of [themselves]* » (M 234). Ce retour au réflexe grégaire gêne terriblement Bangs¹⁷³. Tout le champ lexical du troupeau, de la meute, du groupe homogène est là pour l'indiquer dans ses textes :

Perhaps the one common constant of our variegated and strung-out peer groups was a pervasive sense of self-consciousness that sent us in grouchy packs to ugly festivals just to be *together* and dig ourselves and each other, as if all of this meant something greater than that we were kids who liked rock'n'roll and came out to have a good time, as if our very styles and trappings and drugs and jargon

¹⁷³ Pour définir cet esprit communautaire issu du folk, Chastagner procède à une analyse fine du pronom personnel « we » dans le vers « we want the world and we want it now » de Jim Morrison : « *we* : prééminence du groupe, de la foule, de la génération. Le rock est avant tout une musique de concerts, de fêtes, de rassemblements, d'écoutes collectives. [...] [Mais, nuance Chastagner, comme Bangs,] le collectif est peut-être moins l'égalité que la similitude. Avec à la clé, le risque du mimétisme et des spirales qu'il entraîne, qu'elles soient de violence ou d'indifférence » (23).

could be in themselves political statements any longer than about fifteen stoned seconds, event a threat to the Mother Country! (PR 66)

Car, pour Bangs, en plus d'être désuet, ce recyclage des vieilles croyances de la génération folk par la génération des années 1970 (« *the nascent generation of ex-folkie[s]* » (PR 43)) est totalement étranger à la musique. « *None of this ever had anything to do with music, either, and even less now than ever before* » (M 53). L'« aura mythique », dont cet esprit grégaire enrobe les superstars, est préconçue : elle n'est là que pour masquer le manque de personnalité des superstars. Aussi, pour toutes ces raisons, ce public, pour Bangs, porte un amour impur, fautif et malintentionné à la musique, qu'il faut proscrire. « *It's the last honorable form of vicarious entertainment, not to mention being the essence of cowardice* » (M 235).

Inversement, Bangs autorise et encourage un retour à l'ancien concept de « star », car celui-ci, s'il engage, de même, le public à projeter, sur la musique, ses fantasmes (« *a romanticization of the ugliest sort* » (M 146)), permet au public, tout au moins, de s'immuniser contre certains mythes aporétiques. Lou Reed surtout est, pour Bangs, un antidote puissant contre le narcissisme (« *the Deep Meaning* » (PR 39)) de la Génération Seventies. Par lui, le public échappe au sentiment de groupe pour retrouver ses fantasmes personnels. Et cela, en raison justement de la très forte personnalité de Lou Reed. Loin d'être une « superstar », au sens d'un héros collectif incarnant un idéal enthousiaste et optimiste (« *straight-arrow, head-held-high, noble, achieving heroes* » (PR 172)), mais creux et sans âme, ce qui rend héroïque Lou Reed est son sens de l'autodestruction. « *Lou Reed is the guy that gave dignity and poetry and rock'n'roll to smack, speed, homosexuality, sadomasochism, murder, misogyny, stumblebum passivity, and suicide* » (PR 170). Et tant s'en faut car Lou Reed a pour vertu l'abnégation. Lorsqu'il se condamne au bûcher de la « Mort Insectoïde », c'est

pour offrir en offrande, à son public, ses crimes¹⁷⁴. Sa musique est cathartique, sacrificielle. « *It appealed to your vicarious need for dips into sleaze* » (M 148). Elle se met au service d'une ascèse. « *Getting off vicariously on various forms of deviant experience compensated somehow for the emptiness of our own drearily "normal" lives* » (PR 172). Elle affranchit les esprits. Elle donne forme et structure, par la figure du « *panderer* » (PR 170), de « *Original Miscreant* » (PR 172), aux peurs existentielles du public en les modelant en des actes signifiants et concrets. « *Lou Reed is not only a legend: he's a star,* » écrit Bangs (M 194).

Lou Reed reste donc l'un des rares musiciens à avoir gardé, selon Bangs, des traits de ressemblance avec la « star » de l'ancien temps. Mais ce portrait élogieux n'est pas exempt de contradictions, comme le montre cette question (« *my Big Question* » (PR 178)) que Bangs pose à Lou Reed lors d'une interview : « *Do you ever resent people for the way that you have lived out what they might think of as the dark side of their lives for them, vicariously, in your music or your life?* » (PR 178). Que le public remette à l'artiste le soin d'agir à sa place est une question qui résume la complexité du rapport entre Lou Reed et son public¹⁷⁵. Si le public, grâce à la star, purge sa conscience des idées noires qui la souillent, sans risquer sa propre vie, le

¹⁷⁴ La notion sacrificielle du rock a été étudiée par Chastagner dans sa thèse de doctorat. « Ma thèse est que le rock est une survivance de rituel sacrificiel » (123). Autrement dit, « art de la scène puissamment cathartique, le rock est la forme contemporaine la plus proche du rituel sacrificiel primitif. Il en a certains attributs mais surtout il en remplit la fonction. Le rock obéit à la loi du sacrifice autant qu'il l'impose. C'est ce qui lui donne ses limites et sa force, c'est là que s'articulent les raisons fondamentales de sa séduction » (12). Chastagner reprend cette idée dans son livre *De la culture rock* en traitant de « l'émergence du concept de victime et de bouc émissaire » (220). Dans les deux cas, il fait référence à la thèse soutenue par Attali dans *Bruit*, le livre que, dans notre chapitre 2, nous opposons aux thèses d'Adorno sur la musique.

¹⁷⁵ Cette question, Chastagner la soulève également dans son livre. Les musiciens et chanteurs comme Lou Reed, explique-t-il, « ont joué le rôle de modèles grandeur nature d'une vie que beaucoup [parmi le public] n'ont eu la force ou le courage de vivre qu'à petite échelle mais avec conviction, dans la prudence mais aussi l'intensité » (92). En d'autres termes, « c'est l'attrait du risque sans ses dangers, de l'interdit sans ses conséquences, » poursuit Chastagner (225).

parallèles¹⁷⁶, et fait dévier, ponctuellement, l'analyse musicale vers la fiction, le romanesque.

III. Être un enfant du Verbe

III.1. La Terre vierge et promise, ou le rêve rock

Mais après s'être d'abord repliée sur elle-même puis ouverte au monde, en un « moi » assoiffé d'origines et d'expériences, la *persona* de Bangs, au terme de son errance, fait le bilan de son parcours. Ce qu'elle découvre, alors, est un besoin vital de religieux. Bangs, en effet, définit ses textes comme le lieu d'une autre croisade vers un monde dont sa *persona* serait la première à fouler le sol. Cette Amérique est l'Amérique rock, et l'espace de son écriture, la critique musicale. « Texte-continent »¹⁷⁷, d'extension semblable à l'espace du continent et au texte biblique des Écritures, cette Amérique-là rejoue l'histoire du personnage, dans la grande tradition du roman américain athée, qui, au terme de ses pérégrinations, échoue sur une plage du Pacifique.

Comme l'eau des océans, pour Bangs, la musique rock exerce sur la sensibilité américaine un pouvoir cathartique. Légère et fluide, elle maîtrise le territoire toujours ouvert et lave l'Amérique de ses péchés. Reflet de toutes les formes de l'inconstance humaine, miroir de la mélancolie, métaphore du déchaînement des passions, image du temps qui coule, elle est aussi, comme l'écume, l'image absolue d'une page blanche qui, une fois écrite, doit s'effacer, pour indéfiniment se réécrire et s'effacer de

¹⁷⁶ Chastagner insiste sur cette part d'imaginaire dans l'identification d'un fan à une star : « l'esprit rock est avant tout fait d'identification à des figures tutélaires dont on retiendra quelques gestes marquants, quelques épisodes significatifs, à partir desquels il sera possible d'imaginer une existence. [Mais surtout] peu importe l'exactitude de la biographie ainsi fabriquée » (91).

¹⁷⁷ Pierre-Yves Pétillon écrit dans *La Grand-route* : « Écrire l'Amérique, c'est couvrir le continent [...] faire apparaître dans le paysage lui-même un texte co-extensif à l'espace du continent, contenant, englobant les terres américaines dans leur énormité et diversité, un Grand Roman américain » (109).

nouveau. Ces réécritures infinies, telles un palimpseste, dessinent les grands récits d'une Terre Vierge et Promise. Bangs les revisite et les déconstruit dans ses textes sous la forme d'un « *rock dream* » (M 257), qu'il définit en ces termes :

The magic promise eternally made and occasionally fulfilled by rock: that a band can start out bone-primitive, untutored and uncertain, and evolve into a powerful and eloquent ensemble. (PR 45)

Cette promesse d'un « rêve rock » est le vœu d'un retour à un « rock primitif ». Bangs ne cesse jamais d'y croire. Continûment il prêche cette croisade. Et si sa foi est missionnaire, c'est parce qu'elle se base sur la conviction qu'il existe et existera toujours des groupes (« *exhilarating new brands of noise* » (PR 58)) pour transcender l'ennui de l'existence américaine. Dans l'Amérique, saturée des représentations éculées de la « tradition », cet espoir d'une Terre Vierge et d'une Terre Promise (« *new territory* » (M 152) ; « *virgin turf* » (PR 151)) s'est, au moins, actualisé trois fois. Les Yardbirds, les Who et le Velvet Underground (PR 43) ont été, pour Bangs, la preuve d'un renouveau (« *hope for a bright tomorrow* » (PR 33)). Ils ont montré que le « rock », parce qu'il était éphémère, pouvait renaître à tout moment ; qu'ancien, présent ou à venir, il n'existe, ne se situe, toujours, que dans l'instant (« [the] *holy moment* » (PR 106)). La notion de fugacité est centrale pour Bangs. Elle est à la base de deux nouveaux concepts antithétiques : « *celebration* » (PR 64) / « *tribute* » (PR: 64). Le « rock » n'est pas l'« Art-Rock », mais la « Fête », parce qu'il est, comme elle, plus proche d'une « célébration » immédiate, que d'un « hommage » funèbre et passéiste. Le « rock », pour Bangs, ne doit pas ressasser le passé mais, au contraire, être un moment¹⁷⁸. Ce qu'il fait entendre sont des hymnes¹⁷⁹ joyeux (« *anthems* » (PR 62), « *whoops* » (PR 62)).

¹⁷⁸ Chastagner, en poursuivant son analyse du vers « we want the world and we want it now » de Jim Morrison, aborde cette notion de fugacité et de « moment » dans le rock et sa culture :

Le « rêve rock », pourtant, ne se réalise pas toujours et fait souvent défaut. « *Eternally made and occasionally fulfilled* », disait la citation, plus haut (PR 45). Aussi, pour lutter contre un ébranlement de sa foi (« *a faltering faith* » (M 154)), Bangs gonfle, au besoin, certains de ses articles, d'un enthousiasme prophétique. Certaines de ses prédictions s'avèrent justes et font de Bangs un critique visionnaire. « *The only hope for a rock'n'roll renaissance [...] would be if all those ignorant teenage dudes out there learning guitar in hick towns and forming bands to play [...] could somehow [...] pick up on nothing but roots and noise* » (PR 43). Cette prédiction, quant à une résurrection du « rêve rock » dans les recoins les plus obscures de l'Amérique, par exemple, s'est vérifiée, en partie, par la découverte de trésors enfouis : les MC5 et les Stooges dans le Michigan. Détroit, notamment, est la ville nourricière de ce fantasme. Véritable terre d'accueil des groupes les plus étrangers à l'Art-rock, mais aussi invitation à la prière de voir naître d'autres groupes issus de la même souche, cette ville est, sur la carte du « texte-continent » (109), un espace blanc, où Bangs réécrit le mythe d'une « Terre Vierge » et « Promise »¹⁸⁰.

Mais, parallèlement, à d'autres moments, il arrive que Bangs soit trop impatient à l'idée d'attendre sagement le jour de Fête pour voir renaître le « rêve rock ». Non plus dénicheur de têtes qui, à battre les flancs de l'Amérique, découvrirait

« [l'adverbe] *now* : insistance sur l'immédiat, le présent, refus de la temporisation comme de l'espérance, impatience érigée en droit. [...] Ce *now*, c'est aussi la célébration de la jeunesse, de ce qui ne se donne pas sur la durée car n'ayant pas encore de durée. L'exigence capricieuse du « maintenant, tout de suite » trahit une puérité certaine » (25).

¹⁷⁹ Chastagner emploie, aussi, l'expression d'« hymnes rebelles » pour désigner les chansons rock (64).

¹⁸⁰ Ce mythe américain d'un espace blanc a été créé par les Puritains. Jacques Cabau, dans son livre *La Prairie perdue, le roman américain*, le décrit comme « ces terres vierges de l'innocence et du paradis perdu, [...] la caution de pureté qui lave l'Amérique de ses péchés, la Terre promise, où l'absence des clôtures et l'immensité même proclament la bonté, la générosité et la liberté des grands hommes blancs » (19). Quant à la ville de Détroit, précisons qu'elle n'est pas seulement le creuset d'une musique blanche (d'un rock blanc, urbain et prolétaire) mais aussi d'une musique noire (de la soul). Créée en 1959, à Détroit, par Berry Gordy, la Motown regroupe des groupes aussi majeurs que The Supremes, The Temptations, The Four Tops, etc.

de nouveaux talents, mais sorte de diseur de bonne aventure à l'imagination débordante, il construit, alors, dans ses textes, les rêves les plus fous. En particulier, en période de pénurie musicale, où l'attente est longue, il n'hésite pas à rendre cette attente agréable en construisant des fictions prophétiques où l'exaltation bat son plein. Dans la perspective du prochain album des Rolling Stones, par exemple, il se réjouit d'avance de ce que cet album sera, certain de pouvoir en attendre beaucoup. En somme, pour Bangs, plus le rêve est momentanément inatteignable, plus sa poursuite, en fiction, prend forme. C'est une manière, pour lui, de répandre la foi, faire des adeptes, bien que les Stones, eux, aient, en vérité, déjà abdiqué depuis longtemps (« [they] *have abdicated their responsibilities* » (M 152)). C'est, encore, la promesse que le mythe du « rêve rock » est vivant, au meilleur de sa forme, que rien ne sert de courir sur les quatre coins du continent quand la grande Fête peut, en rêve, se construire. La part de rêve dans le « rêve rock » est donc fondamentale. Se faire une grande Fête à la seule idée du futur album des Rolling Stones est presque plus important que la Fête elle-même. Seule cette foi sauve, car elle prime sur la réalité d'un futur, par définition, incertain. « *Keep the Faith!*, » comme dit le titre de l'album de Black Oak Arkansas (PR 98).

III.2. De la musique au Verbe, de l'écoute à la page blanche

Mais si, par la seule présence du rêve dans le « rêve rock », l'exaltation est entretenue et le lecteur persuadé de sa présence, reste le problème des moyens employés pour arriver à ce but. Les analyses (non-)musicales de Bangs, reconstruisent mentalement mais aussi artificiellement l'écoute. Plus exactement, les mots font revivre la musique de façon incomplète. Et à cause de cela Bangs n'écrit jamais en toute impunité. Il sait que de la musique naît le sentiment, en ce qu'elle n'évoque et

n'exprime que le sentiment dans sa forme originelle et intacte ; et qu'à l'inverse l'analyse musicale, elle, évoque et exprime des idées, et de ces idées seulement naît le sentiment. Il sait que, d'une facture décevante car moins immédiate, la plupart du temps, l'analyse musicale ne saurait être complète. Il sait qu'en tentant de superposer à la musique ce qui lui est le plus éloigné, c'est-à-dire le texte, le langage, les mots, il se donne un idéal inatteignable. Aussi doute-t-il, questionne-t-il, la validité de son Verbe, sa capacité à dire pleinement et pertinemment le monde.

De plus, l'écoute de la musique a vu, selon Bangs, sa pratique évoluer au fil des années. Aux premières auditions (parfaites) du milieu des années 1960 s'est substituée, depuis la fin des années 1960, l'écoute répétée. Un changement important que Bangs formule sous la forme de deux concepts : « *the experience of the first few listenings to a record* » (PR 12) et « *the absurd, mechanically persistent involvement with recorded music* » (PR 12). Symptomatique d'un éclatement de l'écoute en une tendance sérielle, ce changement montre que si, à l'origine, l'essentiel de la musique pouvait être saisi dans une seule et même écoute d'un disque, Bangs doit désormais, pour retrouver un peu de la magie perdue, multiplier les écoutes indéfiniment. « *The whole purpose of the absurd, mechanically persistent involvement with recorded music is the pursuit of that priceless moment* » (PR 12). Des heures, des semaines, des mois, de délibération occupent, dorénavant, Bangs. « *By now [...] we will have to work harder. Hours slogged working for the luxury of enjoying the Rolling Stones. Which is not the way it should be at all* » (M 155).

Mais Bangs sait aussi qu'à vouloir définir l'indéfinissable ou dire l'indicible (la musique), sa langue se fait généreuse. Son Verbe se déploie, s'enrichit, se perfectionne, afin d'obtenir la plus grande variété d'expression. « *Music fueled me, although I was just dimly realizing that I was at core a verbal child* » (PR 104). En

l'occurrence, Bangs s'appuie sur le phénomène nouveau de multiplication des écoutes pour faire exceller son style. Dans l'article « Psychotic Reactions » par exemple, il consacre une parenthèse de cinq pages (PR 10-15) à décrire toutes les fois où il a inlassablement réécouté l'album des Count Five pour le comprendre, et ce, dans un style qui, à chaque fois, change, évolue et se diversifie. À mimer les réécoutes, à répéter la même histoire, Bangs, de façon concomitante, affine son style, cherche à dire la même chose mais toujours autrement. De surcroît, il s'appuie sur un des rares aspects qui rapprochent exceptionnellement le langage de la musique : le déroulement temporel. Dans cette scène, parallèlement à l'écoute en boucle, le temps n'est plus linéaire mais circulaire. Il est le temps d'une scène, elle aussi en boucle, qui, comme un refrain, un leitmotiv, revient dans quasiment toutes les chroniques de disques de Bangs. Une récurrence qui mime la circularité des réécoutes et développe, enfin, un champ lexical, celui du gain (synonyme de profit, de bénéfice, de rentabilité, d'intérêt) :

Those rare albums that never sit still quite long enough to actually solidify into what it previously seemed. Not always immediately accessible, it might take some getting into, but the time spent is well repaid. (PR 48)

Autrement dit, ce gain est autant musical que littéraire. Ces albums sont, à long terme, payants. « [They] *pay off* » (M 143). Bangs ne regrette ni l'argent, ni le temps, ni l'effort, qu'il y a investis. Par eux, il peut faire correspondre sur la page la temporalité de son écriture à celle de la musique. Par eux, de même, il peut formuler, implicitement, le vœu d'une renaissance d'un public courageux, persévérant et ambitieux. « *Because the best music is strong and guides and cleanses and is life itself* » (PR 13), le jeu en vaut la chandelle. « *I'm gonna rock it up and kick out the jams with Psychotic Reaction forever* », écrit Bangs, au terme de ses réécoutes

répétées de l'album (PR 14). Éternel enfant de la musique, Bangs est, aussi, un enfant du Verbe.

IV. Un pacte de lecture : Réécrire l'histoire

Ce qui frappe, au final, dans les analyses (non-)musicales de Bangs, c'est à quel point elles construisent une vision manichéenne du monde. Bangs a une écriture normative et une vision binaire du rock. Pour lui, chaque fan est « pour » ou « contre » le rock, partisan de « la culture ado » ou de la « culture jeune », du « rock primitif » ou de « l'art rock », de la « Fête » ou de la « tradition », de la « célébration » ou de « l'hommage », et ainsi de suite. Aucune position intermédiaire n'est possible, car aucune place n'est laissée, par lui, à un discours nuancé sur la culture rock. Reste alors une question : s'il est *a priori* difficile d'être d'accord avec ces affirmations péremptoires, comment Bangs réussit-il à séduire son lecteur ? Quel pacte de lecture construit-il dans ses textes pour que ces concepts (la « Fête », la « tradition », etc.) deviennent des conventions culturelles, jusqu'à refléter fidèlement les croyances de l'époque ?

Bangs, pour définir la musique, fait usage simultanément d'un système de valeurs (des concepts inspirés des grands mythes de l'Amérique) et de mises en fiction (à travers sa *persona*). Le rock, pour lui, est une musique qui fournit des thèmes à son écriture (« *theme music* » (PR 31)), mais c'est aussi une musique qui se vit (« *this is a kind of party you LIVE* » (PR 73)). Les exemples qui le montrent dans ses textes sont innombrables. Du comportement « bozo » au comportement « sauvage », en passant par le « Consommateur Compétitif Typiquement Américain », Bangs, par son double, rejoue, comme un acteur, tous les concepts rock. Il « documentarise », autrement dit, montre des images, met en scène, la culture rock.

Tout cela parce qu'en divertissant, les entrées en fiction font adhérer plus facilement le lecteur aux valeurs exprimées par les textes. Leur visée est ludique. Elles imposent une réception particulière des textes, où le lecteur oublie temporairement les lectures rationnelles et intelligibles de l'Histoire, pour accepter, à la place, l'hypothétique et le conditionnel.

La fiction accompagne donc plutôt qu'elle ne remplace l'Histoire de la musique dans les textes de Bangs. Son but est de communiquer plus de choses, en mobilisant l'imagination et l'intuition du lecteur. En quelque sorte, elle est ce moralisme, au meilleur sens du terme, que Marcus lit dans les textes de Bangs : « *the attempt to understand what is important, and to communicate that understanding to others in a form that somehow obligates the reader as much as it entertains* » (PR xiii).

IV.1. Le pacte d'une assertion feinte

Tout d'abord, dans leur contexte original de réception, les textes de Bangs sont publiés dans des magazines et lus par un public connaisseur, capable de juger de la véracité des faits rapportés. La culture rock est une culture dont les lecteurs partagent l'époque (l'Amérique de la fin des *sixties*) et cette concomitance entre le monde et ses transcriptions a son importance. Cela permet aux lecteurs de revivre ce qui vient d'être vécu, vu ou entendu, et de construire un parcours collectif, celui d'une nation.

Pour cette raison, les textes de Bangs ne sont pas des textes *sur rien*, car ils dénotent toujours quelque chose : des personnes, des lieux et des actions connus. Leur contenu est référentiel et cela confère au projet général d'écriture une intentionnalité historique, une prétention à la vérité, une forme de réalisme. C'est une obligation de

véridicité propre au récit factuel mais qui, dans les textes de Bangs, est déjouée par une duplicité de la référence. Si le contenu colle en effet à la réalité, dans la forme, la référence n'est pas toujours vraisemblable, logiquement possible, ou bienséante. Les « îlots référentiels », comme les appelle John Searle dans « Sens et expression » (116), dissimulent un monde fictionnel extravagant : ils ne perdent pas leur réalité historique, mais ils agrandissent l'horizon de lecture du monde, en corrompant leur propre statut *a priori* véritable, *a priori* non inventé.

Cette double lecture fonctionne lorsque le récit déréalise les personnes, les lieux et les événements cités et les réduit à des éléments fictionnels. La fabrique des personnages emprunte alors aux personnes réelles leurs noms, leurs histoires et leurs attitudes, mais elle les fait évoluer dans des décors et des intrigues dont la coupure d'avec le geste référentiel scandalise. C'est le cas, par exemple, du « scénario » à la « Melville » que Bangs fait à la sortie de l'album *Metal Machine Music* (PR 188). Dans ce récit, Lou Reed, momentanément, devient un personnage de fiction, imaginaire. Privé du lien référentiel qui l'unit, *a priori*, à son correspondant réel, il devient une sorte de pantin risible que le lecteur suit dans ses péripéties avec plaisir. La vocation de ce petit récit consiste à faire de Lou Reed une « star » de l'ancien temps. En tant qu'anti-héros, cette star-là ne sera jamais une « superstar ».

Mais, Bangs a une conscience aiguë du paradoxe qu'il y a à déposséder la référence de sa référentialité, la dénotation de son dénoté. S'il ne choisit pas le contenu de ses textes parce qu'il le reprend au monde réel, au monde extérieur à ses textes, il crée aussi un monde à l'intérieur de ses textes. Au final, il élabore la forme et le contenu de ses articles de sorte que l'attention historique soit réorientée vers une nouvelle manière de suivre l'Histoire, à la fois transitive et intransitive, où les références pourraient être externes, ou bien cesser de l'être, le temps d'une plongée

dans un univers fictif. Dans ce dernier, l'Histoire ne serait plus alors perçue, par le lecteur, *comme* réalité, mais *comme si* c'était la réalité, dans un sens conditionnel donc. Comme le rappelle Margaret Macdonald, dans le recueil *Esthétique et Poétique*, « amener quelqu'un à accepter une fiction n'implique pas nécessairement qu'on l'engage à croire qu'elle est réelle » (210). En temps normal, dans une fiction littéraire, ni l'auteur ni le lecteur ne croient en la véracité des assertions faites. À l'inverse, l'auteur invite son lecteur à exercer son imagination de telle sorte que l'univers fictionnel prenne forme : c'est un appel à la coopération imaginative que le lecteur est libre d'accepter ou de refuser. Le danger de la fiction n'est pas tellement qu'on la prenne pour un « récit vrai » (12), comme l'écrit Ricoeur dans *Temps et Récit* 2, mais qu'on ne la prenne pas pour une fiction. Une fiction n'est une fiction que si elle est lue, comme telle, par le lecteur. Une fiction n'est fiction que si elle devient une « assertion feinte partagée » (Searle 115), ou, le « résultat d'une conspiration mutuelle » (Macdonald 210).

IV.2. L'écho d'une réalité perdue

Mais si Bangs, à travers Reed, parle d'une musique contemporaine à son écriture, il parle aussi d'une musique qui a disparu (celle des Troggs, Fugs et Godz). Plus exactement, quand la musique est contemporaine à son écriture, c'est parce qu'elle lui rappelle cette musique perdue, qu'il tente de ressusciter par ses textes. Tous les concepts que Bangs forge (ceux, d'une part, de « *teen culture* », « *primitive rock'n'roll* », « *party* », ceux, d'autre part, de « *Insect Death* », « *Great Riff* », « *spiritual aura* », et enfin, ceux de « *celebration* » et « *the experience of the first listening* ») font donc tous référence, pour le lecteur, à un passé révolu, à des mythes qui, à la charnière des *sixties* et des *seventies*, sont tombés en désuétude et ont perdu

leur réalité. Avec le temps, « l'adhésion de la société à la vérité des mythes » s'affaiblit (Pavel 103). La raison de cette perte en l'énoncé mythique est l'arrivée subite de mythes nouveaux : les concepts de « *youth culture* », « *art rock* », « *tradition* », mais aussi de « *superstar* », « *supergroup* », « *mythic aura* », et enfin, de « *tribute* » et « *persistent involvement with recorded music* ». Ces derniers mythes, pourtant, engendrent de fausses croyances : ils ne construisent pas, selon Bangs, un « univers habitable » (Ricoeur 122), un monde hospitalier, ne procurent pas une modalité de l'être accueillante, des « moi » opérants. Aussi, la seule échappatoire, pour Bangs, est-elle de renouer avec les premiers mythes, les mythes primitifs du rock. Mêmes aporétiques, ces mythes survivent à titre de système ontologique vieillissant. Illusoirement, ils restaurent un mode d'être. Enfin, ils répondent à un besoin, « celui d'imprimer le sceau de l'ordre sur le chaos, du sens sur le non-sens, de la concordance sur la discordance » (Ricoeur 54).

Par conséquent, la fiction, dans ce cas, est entendue, par Bangs, comme le fruit tardif de « mythes déchus » (Pavel 181), les mythes originels du rock. Là encore, Bangs a conscience d'imposer au lecteur un code du discours journalistique atypique, en vertu duquel vérité historique et vérité de la fiction se mêleraient. Pour Bangs, en effet, les passages de ses textes qui se lisent *comme* des fictions (en l'occurrence, ceux qui parlent de l'ancienne réalité des mythes primitifs rock) ne doivent pas être lus *en tant que* fictions mais *en tant que* contributions historiques. Autrement dit, ils conservent un sens historique sans avoir de conditions de vérité *bona fide*. Quelque paradoxale que puisse paraître cette proposition, sous d'autres aspects elle résume assez bien la logique de la fiction chez Bangs : si ces passages dans ses articles ne portent pas atteinte à l'Histoire, c'est parce que leur « intention » (Searle 109) n'est pas de tromper. Tromper aurait voulu dire faire passer pour vraies des promesses

fallacieuses : les nouveaux mythes des *seventies*. La fiction des anciens mythes des *sixties*, elle, en revanche, n'est pas une forme de mensonge. Elle dit une vérité, certes perdue, mais qui a réellement existé et qui a donné, pendant un temps, forme à des récits porteurs de sens.

Pour le lecteur, la fiction est « vraie » en ce qu'elle est l'écho d'une réalité perdue, la preuve testimoniale de l'existence de son ancienne communauté d'interprétation, de ses croyances passées, celles des mythes primitifs de la culture rock. Cette « vérité fictionnelle » (Esquenazi 173) n'est pas étrangère à la réalité. En tirant son sujet de l'Histoire, elle est le « prolongement de [la] connaissance actuelle des faits » (Searle 117). C'est « un détour nécessaire pour mieux comprendre la réalité » parce qu'il participe de l'imaginaire collectif (Searle 15).

IV.3. L'historiographie au conditionnel

Enfin, si Bangs parle d'une musique présente et d'une musique passée, il réécrit aussi l'histoire de ces musiques. Pour le vérifier, il faut scruter, plus en détails, les textes. Au début des années 1970, en l'espace seulement de six mois, Bangs publie trois articles parmi les plus longs et les plus décisifs de sa carrière. Dans leur chronologie linéaire et successive : « Of Pop and Pies and Fun: A Program for Mass Liberation in the Form of a Stooges Review, or, Who's the Fool? » ; « James Taylor Marked for Death » ; « Psychotic Reactions and Carburetor Dung: A Tale of This Times ». Ces trois textes concentrent, à eux seuls, sur le modèle de ce que l'on pourrait appeler un triptyque méthodique, l'ensemble de la pensée de Bangs sur les rapports entre histoire et fiction. Une théorie qui, en pratique, fait usage, de façon répétée, dans les textes, du marqueur « *if* », expression modélisante et conjectural, et indice, par excellence, de l'hypothétique et du conditionnel.

Le « *if* » de conjonction hypothétique¹⁸¹ construit, à des degrés différents, l'hypothèse d'une rencontre entre histoire et fiction. Dans leur ordre croissant d'importance, il joue sur quatre registres : a) celui du probable *mais* regrettable b) du souhaitable *mais* impossible c) de l'inconcevable *mais* actualisable d) de l'impensable *mais* concevable. Autant de registres, qu'il importe de détailler, un par un. Aussi, attachons-nous à l'étude du premier :

If punk America is dying behind the curdled MSG-free dregs of Hip and all the corny Experiments in New Designs for Living people are trying to get their rocks off and find themselves in, *if* kids are really too smart and cool to just loon about anymore, *if* first day of summer means rolling one after another from new lid and plopping hour on hour in front of television or record player instead of tearing into the street and hunting out buddies and leaping and yupping till at least some of the scholastic poison accumulating like belladonna ever since September is plain crazied out of your soul, *if* all of that's a pipe dream and I'm just an old fart now – *if* all that's true, then THE LESSON OF “WILD THING” WAS LOST ON ALL YOU STUPID FUCKERS sometime between the rise of Cream and the fall of the Stooges (*PR* 64) (Nous soulignons)

Sur le registre du *probable mais regrettable*, ce qui frappe, dans cet exemple, est la tristesse du propos. Faut-il vraiment croire que tout ce qui est dit après ces « *if* » est vrai, semble demander Bangs. Comme le suppose le conditionnel présent, il semble que, selon toute probabilité, il faille le croire. Et pourtant, Bangs instille le doute quant à la valeur de ce conditionnel présent : et s'il n'était pas égal à un temps nul de la fiction, à un temps « zéro » de la fiction, du moins pas totalement ? Le terme « *if* », par sa répétition, est rendu suspect. Suspect de se lire, non pas comme un vrai « *if* »,

¹⁸¹ Nous n'étudierons pas en effet le « *if* » de conjonction non hypothétique, puisqu'il ne sert qu'à (par exemple) marquer la simultanéité entre deux faits (« *if* [...], we used to [...] ») ou introduire une interrogation indirecte (« *to find out if* [...] »). La conjonction « *if* » n'est alors pas un indice d'entrée en fiction.

mais comme un « *if not* », il détourne l'attention du lecteur de l'observable et du prosaïquement vérifiable vers le champ de l'imaginaire. Bangs, ne parvenant pas à se persuader de la réalité des faits, se persuade, effectivement, de l'irrationalité des faits, dans un vœu d'espérance. Par ce « *if not* » implicite, il fait diversion et développe un effet de contre-ennui. Il sauve son lecteur du marasme du monde, de l'ennui et de la tristesse, et lui rappelle l'esprit de « Fête » et de « célébration » des anciens mythes rock. Mais si ce qui est véritable rend triste et ce qui est extraordinaire console, Bangs, ailleurs dans les textes, rêve d'une autre rencontre entre histoire et fiction :

What blessed it would be *if* all rock stars had to contend with what A.C. elicits, *if* it became a common practice and method of passing judgment for audiences to regularly fling pies in the faces of performers whom they thought were coming on with a load of bullshit. (PR 36) (Nous soulignons)

Comme l'exemple convié en témoigne, le registre du *souhaitable mais impossible* repose sur l'emploi, non plus d'un conditionnel présent, mais d'un conditionnel passé, où Bangs s'éloigne des catégories du réel pour aborder celles de l'irréel : du fantasme. Lequel serait comblé s'il devenait possible d'exprimer un jugement esthétique par le tir, au visage des musiciens, de tartes à la crème. Un rêve concrétisé au moins une fois lors d'un concert télévisuel d'Alice Cooper¹⁸², mais qui ne risque de se matérialiser une seconde fois, sauf sous une forme fictive. Une fiction du délire, du rêve, inspirée de cette anecdote prend alors forme, dans l'article de Bangs, où des musiciens reçoivent en pleine figure des tartes à la crème. Nous avons déjà exposé, en détails, cette mise en fiction. Intéressons-nous dorénavant à la nature de ce rêve et à sa

¹⁸² Bangs : « A friend and I were [...] watching TV [...] Most of the show was boring [...] but the part of the show that intrigued us the most came in Alice Cooper's set. [...] he got his crowd reaction in spades when some accomplished marksman in the mob lobbed a whole cake (or maybe it was a pie [...]) which hit him square in the face. So there he was: Alice Cooper, rock star, crouched frontstage in the middle of his act with a faceful of pie and cream with clots dripping from his ears and chins » (PR 34-35).

concurrence avec le récit historique supposément attendu. Ce récit d'une « *creem guerilla* » (PR 36) est une expérience différente et supérieure à la lecture d'un récit historique, en ce sens qu'elle fait coexister, comme dans les autres exemples, deux systèmes simultanés de référence : d'un côté, le monde réellement réel, actuel, qui déborde le cadre de la fiction, et auquel la fiction emprunte les personnages, les décors et les événements (historiques) ; et de l'autre, le monde fictif, de fiction pure, qui renvoie à l'ancienne réalité des mythes (ici, la renaissance de la figure de la star contre celle de la superstar) et rejoue, sur un mode nostalgique, ses anciennes interprétations (la « Mort Insectoïde » et l'« aura spirituelle »). « Le récit de fiction est plus riche en informations sur le temps, au plan même de l'art de composer, que le récit historique » (Ricoeur 295). Et de fait, il est le seul à autoriser ce dédoublement du temps. Il présuppose que les discours de l'histoire et de la fiction, malgré leur différence ontologique, partagent un niveau référentiel commun (des événements qui ont eu lieu avant leur incarnation dans les textes), et que leurs mondes respectifs, réel et imaginé, coexistent et se lient dans leurs actes de réminiscence du passé.

Pour le lecteur, ce dédoublement du temps a l'insigne avantage d'accroître son immersion mimétique : d'une façon plus complète (parce qu'à la fois, réelle et fictive), le lecteur vit dans deux ensembles de mondes. Il voyage de la réalité à la fiction, de la fiction à la réalité. En quelque sorte, cela a, pour effet, d'aplanir à ses yeux l'écart entre fiction et non-fiction, d'égaliser les expériences du passé, que les souvenirs soient revécus sur un mode réel ou sur un mode fictif ; et ce à la faveur de l'univers représenté par la fiction qui, vécu par lui, comme réel le temps de la fiction, n'est pas perçu par lui comme moins important que l'univers réellement réel du temps chronologique. Ce rêve de « *guérilla crémeuse* » actualise, toute la durée de la fiction, le « *rêve rock* ». Il est une catharsis. Mais, à d'autres moments, Bangs présage

une Histoire meilleure de la musique, celle de souhaits non plus impossibles mais réalisables, sur le registre de *l'inconcevable mais actualisable* :

So the only hope for a free rock'n'roll renaissance which would be true to the original form, rescue us from all this ill-conceived dilettantish pap so far removed from the soil of jive, and leave some hope for truly adventurous small-guitar-group experiments in the future, would be *if* all those ignorant teenage dudes out there learning guitar in hick towns and forming bands to play "96 Tears" and "Wooly Bully" at sock hops, evolving exposed to all electric trips but relatively fresh and free too (at least they hadn't grown up feeling snobbish about being among the intellectual elite who could appreciate some arcane folksong), *if* only they could somehow, some of them somewhere, escape the folk/Sgt. Pepper virus, pick up on nothing but roots and noise and the possibilities inherent in approaching the guitar fresh in the age of multiple amp distorting switches, maybe even get exposed to a little of the free jazz which itself seemed rapidly to be fading into its own kind of anachronism, then, just maybe, given all this *ifs*, we might have some hope. Well, maybe the gods were with us this time around, because sure enough it happened. On a small scale of course. (PR 43) (Nous soulignons)

Cet exemple a tout à la fois la consistance des deux précédents et un sens nouveau. C'est-à-dire qu'il se lit comme une somme paradoxale de « *ifs* » et sur le registre de l'optatif, mais en introduisant l'idée de miracle. Que tout est possible avec des suppositions ne tenant pas compte de la réalité. Que l'espoir crée l'utopie, et l'utopie l'Histoire. Qu'en somme l'Histoire se prophétise par des espérances. Et quel serait d'ailleurs le rôle du critique, sinon celui-là même ? Parier donc sur l'avenir, bien que Bangs se trompe parfois. Après avoir nourri de folles espérances sur la musique des Troggs, par exemple, il est déçu :

The enormous promise inherent in the Troglodyte syndrome faded all too quickly, as the prime movers of the Trog scene retreated from the pitiless flare of publicity back [...] To the best of my knowledge, none of them even had the horse sense to apply and capitalize on all that priceless experience as junior jackals by forming caveman rock groups to dress in loincloths and ashes and play guitars made out of bones and bring the Troglodyte Trip to the world. If they had, who knows, we might all be going around right now with de rigueur bones in our noses even in Mellow California [...] On the other hand, none of that happened, so we can [...] forget about it. (PR 54)

La prophétie de Bangs est, en quelque sorte, « ratée ». « *Just for the sake of fantasy* » (PR 35), celle-ci en valait la peine, néanmoins, car la part de rêve dans le « rêve rock » est fondamentale.

Enfin, il y a l'apparition du subjonctif de l'irréel, où la fiction, sur le registre de *l'impensable mais concevable*, prend la forme du « *if* », ou plus explicitement du « *as if* » : une structuration de la feintise et de l'absurde. Si ce « *as if* » n'introduit que des énoncés fictionnels, c'est qu'il sonne comme l'incipit traditionnel des fables et des contes de fées, à l'image d'un « *Once upon a time [...]* »¹⁸³. De loin donc l'un des indices hypothétiques les plus forts de l'écriture de Bangs, celui-ci remplit une fonction nouvelle, celle de dénoncer l'aporie des mythes des *seventies*. En voici un exemple :

By the end of the decade it had become obvious that perhaps the one common constant of our variegated and strung-out peer groups was a pervasive sense of self-consciousness that sent us in grouchy packs to ugly festivals just to be together and dig ourselves and each other, *as if* all of this meant something

¹⁸³ « *Once upon a time* » est un incipit traditionnel que Bangs reprend implicitement dans l'introduction de l'un de ses textes : « What upbuilding tale from days of yore shall I relate today? » (5).

greater than that we were kids who liked rock'n'roll and came out to have good time, *as if* our very styles and trappings and drugs and jargon could be in themselves political statements for any longer than about fifteen stoned seconds, even a threat to the Mother Country! (PR 66) (Nous soulignons)

Les nouveaux mythes rock, et tous leurs corollaires, comme la fabrication des superstars, sont ouvertement représentés en termes d'illusion et de tromperie par Bangs, toute l'habileté de ses textes visant à obliger le lecteur à prendre ses distances vis-à-vis d'eux. La conjonction « *if* » sonne alors comme une mise en garde :

To use a blatant and obvious example, many of the regulars at the Whisky a Go Go in L.A., the breed of hustlers who hang out in the backroom orbits of visiting stars, will accept almost anything from said star *if* being recognized by him, even negatively, promises to build their status. (PR 71) (Nous soulignons)

Ce respect vis-à-vis des héros de la musique rock est le symptôme, selon Bangs, du vieillissement des mythes des *seventies*, un vieillissement dont le signe avant-coureur est la répétition. Répétition d'une musique qui s'attache à suivre la « tradition », quand ces mythes ne sont pourtant plus à la hauteur du monde. Dégonfler donc les mythes pour ne pas être dupe de leurs illusions. Et il faudrait ajouter : dégonfler les mythes par l'emploi des conjonctions « *as if* » et « *if* ».

Aussi, Bangs nous aura-t-il conduits vers des chemins inattendus : à revivre les mythes de l'Amérique, à travers une écriture littéraire tournée vers l'hypothétique et le conditionnel. Cette interprétation de la musique était liée fortement à son origine. Un auteur français, comme Yves Adrien, procèdera tout autrement.

CHAPITRE 5

De la musique à la littérature fin de siècle :

Yves Adrien

Le précédent chapitre a montré qu'il était possible de lire les textes de Bangs à la lumière de certains grands récits de la littérature américaine. Est-ce vrai de toute critique rock ? Les mythes rock sont-ils traités différemment selon la géographie, l'histoire et la tradition littéraire d'un pays ? Si l'on change de territoire, un transfert culturel s'opère-t-il ? Et qu'en est-il, par exemple, de la presse rock française dans les années soixante-dix ? Est-elle le pari difficile d'un héritage étranger et/ou d'une réappropriation nationale ? Quelles clés de lecture offre-t-elle à la compréhension de la culture rock américaine ? Ces clés sont-elles nouvelles en regard de celles qu'offrait déjà la presse rock américaine ? En somme, la presse rock française est-elle originale ? Est-elle créative car créatrice de formes d'écriture et de postures d'écrivain qui lui sont propres ?

Il faut l'avouer, du point de vue américain, ces questions donnent lieu le plus souvent à de faux débats. Pour Bangs, par exemple, mais aussi pour la plupart des critiques rock américains¹⁸⁴, le rock ne peut être compris, ni même traduit, dans une

¹⁸⁴ Dans le livre *Rock Criticism from the Beginning*, Christgau, Marcus et surtout Landau sont taxés d'ethnocentrisme : « Landau was central in establishing geographical and ethnic balance in American rock discourse, but he contributed also to its U.S.-centrism. » (149) ; « Because Christgau so readily admits that his writings are to a considerable degree based on his highly subjective perception and evaluation, his U.S. centrism is much less of a problem than

autre langue que la langue anglaise, qu'il s'agisse de celle en usage dans la critique ou de celle employée dans les paroles des chansons. Sauf exceptions (avec les Rolling Stones, les Animals, les Clash, etc.) le rock, encore, pour eux, ne peut être que le produit du sol américain. Enfin, le rock, pour Bangs, comme l'analyse de ses textes l'a montré, est affaire d'Amérique, parce que le fruit (la conséquence) des grands espaces américains, dont l'immensité et l'imaginaire définissent les limites d'une mythologie bien particulière. Cela a presque toujours été l'avis général des premiers auteurs de la critique rock américaine. De même retrouve-t-on ce discours chez certains critiques rock français¹⁸⁵ qui affirment que la langue française ne sonne pas « rock », qu'il n'y a pas de musique « rock » en France, et qu'enfin, la taille de l'Hexagone ne saurait accueillir en son sein une mythologie « rock » des grands espaces.

Mais, dans notre cas, ces arguments suffisent-ils à balayer du revers de la main la critique rock française et à la condamner à rester hors du champ de notre étude, quand ce qui nous intéresse n'est pas tant ce qu'il y a de « rock » en France, mais ce que du « rock » américain, la France a transfiguré par des textes critiques ? Pour nous, au contraire, il s'agit non pas de se demander si aux yeux des Américains, la critique

Landau's. » (156) ; « For Marcus [...] rock ought to be conceived as an American form [...] because it fits better into American culture than other comparable cultures » (165).

¹⁸⁵ Patrick Eudeline dans *L'aventure punk* écrit par exemple : « Le rock & roll en France. Bloqué par ses problèmes de langue, d'image « nationale ». Nos punks locaux [...] À quoi bon ? La France n'est-elle condamnée qu'à sa schizophrénie, à balancer des sous-Clash [...] ? Le punk-rock pourra-t-il être en France un phénomène de masse, toucher le cœur des kids comme « là-bas » ? Pourra-t-il être autre chose qu'un produit importé [...] ? » (66-67). Néanmoins, sans doute faut-il lire ces questions comme des questions rhétoriques puisqu'Eudeline, lorsqu'il écrivait ceci, faisait partie d'un groupe de punk rock français, Asphalt Jungle, formé aux alentours de 1977. De plus, dans son livre, il s'intéresse aux autres groupes de la scène punk rock française : Stinky Toys, Métal Urbain, etc. Ces questions sont donc une façon pour lui de légitimer indirectement l'existence de cette scène française en regard de la scène anglo-saxonne. Eudeline clôt d'ailleurs la discussion, dans son livre, par ces phrases pleines de promesses : « SE DÉCOUVRIR [en France] SON [propre] MOYEN DE COMBAT. Chanter en Français probablement. [...] À nous d'en prendre conscience » (68).

rock française n'a jamais été légitime, mais de quelle façon elle fut pensée et conçue par les critiques rock français eux-mêmes. L'émergence des premiers magazines rock en France est-elle un acte fondé car fondateur d'une nouvelle vision de l'écriture au sein de la presse rock ? Existe-t-il une spécificité française ? La critique rock française possède-t-elle des qualités propres ? Quelles sont ses différences ? Quels sont ses apports ?

Nous pourrions suggérer un premier élément de réponse : les Français ont reconnu une inspiration étrangère pour la rejeter aussitôt. Faire pareil aurait été se vouer au silence. De fait, c'est toute la question de la secondarité qui se pose en fin de compte. La critique rock française, dès ses débuts, ne se légitime et n'est gagnante que si elle seconde la critique rock américaine d'une manière dissemblable et distincte. Ainsi, comme toute adaptation d'un roman au cinéma, elle pose le problème d'un changement, d'un écart. Ce qui change est ce qu'apporte de *français* la critique rock française à la critique rock américaine, ce qui, en somme, s'en distingue.

Mais cela, en vérité, ne s'applique pas à tous les auteurs des premières pages de la critique rock française. Tous n'y parviendront pas. Certains, et la plupart, ne seront que des épigones des plumes américaines. D'autres, en revanche, feront exception : Yves Adrien, avant quiconque¹⁸⁶. C'est pourquoi nous lui consacrons ici un chapitre. Adrien, en effet, soulève de nouvelles interrogations. Le plus grand paradoxe de ses textes a sans doute toujours été celui-là : d'être arrivé à ignorer la réalité française (musicale et critique) de son époque tout en écrivant dans une langue

¹⁸⁶ Nous aurions pu aussi nous pencher sur les écrits de Philippe Manœuvre, de Patrick Eudeline, de Philippe Garnier, d'Alain Dister, de Philippe Paringaux, d'Alain Pacadis, de Paul Alessandrini et d'autres encore (et pour certains, nous les citerons dans ce chapitre comme formant un contexte général d'écriture dans lequel s'inscrit Yves Adrien) mais en vérité, ces autres auteurs questionnent moins leur rapport à la langue anglaise et à la culture rock anglo-saxonne. Adrien semble être l'un des rares à avoir su totalement annexer à cet héritage étranger un héritage français. Sa langue s'inspire d'un autre siècle et corrobore l'idée qu'il est possible de « dépasser » l'œuvre de Bangs, c'est-à-dire l'absorber pour développer ensuite un style à part.

française héritée de la fin du 19^{ème} et du début du 20^{ème}. Et pourtant, pour des raisons que nous allons évoquer, une logique présidait à ce décalage géoculturel entre le fond et la forme de ses textes.

I. Ignorer la réalité française (musicale et critique)

I.1. Une langue et un espace-temps

Adrien, par son parcours, ses lectures et la figure qu'il se construit dans ses textes, a toujours été un écrivain entre deux langues. Enfant, il y a d'abord l'apprentissage de la langue française, puis adolescent, l'apprentissage de la langue anglaise. Deux langues qu'il apprend à manier, seul, par la lecture :

J'ai appris à lire et à écrire, seul, en recopiant le dictionnaire quand j'avais cinq ou six ans. Puis, j'ai appris l'anglais, seul, aussi, en lisant le *Beatles Monthly*, puis le *Rolling Stone Book*, en 1962-63, à l'âge de onze ou douze ans. Il y avait des cours d'anglais, mais je n'écoutais pas. Je lisais au dernier rang le *Beatles Monthly* et je faisais des progrès foudroyants. Et à 15 ans, pour l'oral d'anglais, j'étais parti, parce que ce jour-là, les Yardbirds devaient jouer. Mais quand je suis arrivé, les Yardbirds s'étaient séparés et le concert était annulé. J'ai donc manqué les Yardbirds et l'oral d'anglais, mais les dés étaient jetés, c'était parfait. J'attendais que ça, je me tannais depuis l'enfance à être premier ; il y avait autre chose à faire. (PI)

Cette citation montre la construction, *a posteriori*, d'un parcours d'autodidacte. Les textes d'Adrien en sont la preuve, insérant toujours des références précises à une terminologie américaine. Mais l'apprentissage de la langue anglaise n'est qu'un aspect de la réalité américaine auquel s'attache Adrien. Dans sa vie et son œuvre, on découvre la place que prend, dans son imaginaire et sur sa personne, l'espace américain. Dès la fin des années soixante, son regard se tourne vers deux critiques

rock français, Alain Dister et Philippe Garnier. Eux seuls sont allés là-bas, eux seuls ont osé partir : Dister dès l'été 1966, et ce, jusqu'à l'été 1969¹⁸⁷ ; et Garnier, juste après, en 1969, pour s'y installer définitivement en 1972. Leurs reportages sont donc, pour le jeune Français qu'est Adrien, des témoignages inédits, parce qu'ils le nourrissent d'informations, d'anecdotes, d'images, sur cette terre inconnue. Tous deux, en effet, sont correspondants à *Rock & Folk*¹⁸⁸ jusqu'au début des années quatre-vingt¹⁸⁹. Mais Dister, surtout, aime à peindre les paysages des grands espaces américains. Son recueil *Chroniques de Rock and Roll (1967-1987)* le montre assez bien. D'abord, ses articles débutent par des descriptions exotiques et contrastées. Se concentrer sur les couleurs, les teintes d'une région est une façon, pour lui, de planter le décor :

Le Nord de la Californie est couvert de grandes forêts, percées de lacs et de larges rivières boueuses. Des trains de marchandises roulent dans la montagne, saignées jaunes en mouvement abritant leur chargement d'oranges et d'artichauts avec quelques hobos en vadrouille. [...] Soleil couchant, carte postale à rapporter

¹⁸⁷ Les voyages de Dister aux États-Unis s'étalent sur trois ans (1966-69) et se comptent au nombre de trois : l'été 1966 il part deux mois (du 2 juillet au 15 septembre) ; l'été 1967 il fait un séjour d'une année entière, malgré l'expiration de son visa (du 2 juillet 1967 au 21 juin 1968) ; et la première moitié de l'année 1969, il est sur le sol américain pendant six mois (du 18 décembre 1968 au 27 juin 1969). Son ouvrage *Oh, Hippie Days! : Carnets américains 1966-1969* est le récit détaillé et « diaristique » de ces trois voyages successifs.

¹⁸⁸ Ce chapitre n'est pas une histoire comparée des premiers magazines rock en France, mais il est nécessaire néanmoins de présenter succinctement le magazine *Rock & Folk*. Ce magazine fut créé en 1966 par Philippe Koechlin (notamment), un an donc avant l'apparition de *Rolling Stone* aux États-Unis. Il y a d'abord eu un numéro d'essai en juillet 1966 : le magazine alors n'était qu'un hors-série du magazine *Jazz Hot* (fondé en 1935 par Charles Delaunay et Hugues Panassié). Puis, le vrai premier numéro sortit en novembre 1966 : sur celui-ci, en couverture, ce n'était plus la photographie de Bob Dylan qui apparaissait mais celle du chanteur français Michel Polnareff. D'emblée, le spectre est de fait plus large puisqu'il est question aussi bien de rock anglo-saxon que de rock français et de chanson française. De plus, *Rock & Folk* est dès septembre 1968 talonné par un second magazine rock français : le magazine *Best*. De ces petites feuilles, Catherine Rudent, dans sa thèse de doctorat, offre une description détaillée.

¹⁸⁹ Dister commence à écrire dans *Rock & Folk* en février 1967, et Garnier dès 1969. Dister sera également l'un des premiers critiques rock français à publier des livres dans la collection *Rock & Folk* (créée avec Albin Michel). Il est l'auteur dans cette collection d'autres titres comme *Les Beatles*, *Le rock anglais* et *Led Zepppelin*.

chez soi pour animer les nostalgies les soirs de déprime dans la grisaille parisienne. (9)

D'autres articles s'attardent, en ouverture, sur les odeurs d'un quartier :

La première chose qui frappait, sur le Haight [Ashbury], c'était l'odeur. Un mélange de crasse, d'encens, de merde et de parfums exotiques, avec une nette dominante de bois pourri qui s'étendait jusque sur les premières collines du Golden Gate Park. Elle changeait tous les jours, selon la nature du vent où l'amoncellement de telle matière au détriment de telle autre. (11)

Les premières lignes de ses articles sont aussi envahies par les sons de la ville : « Buffalo. État de New York. Une centaine ou deux de milliers d'habitants. Par temps très calme, on peut entendre le grondement des chutes du Niagara » (14). L'incipit joue son rôle habituel. Il introduit un cadre spatio-temporel, contextualise, bien qu'à la lecture conjointe des trois extraits, on se rende compte qu'il ne s'agit plus là d'une simple description. C'est une synesthésie qui sollicite plusieurs sens à la fois : la vision, l'ouïe et l'odorat. À ce moyen efficace d'immerger le lecteur dans une ambiance sensorielle typiquement américaine, Adrien a sans doute été sensible, mais peut-être a-t-il été davantage sensible au type de narration qu'employait Dister dans le corps de ses textes, comme ici, lorsqu'il raconte sa descente dans le quartier du Lower East Side à New York :

Il pleut. Citée pourrie. Des piles de cartons effondrées jonchent les trottoirs. Des ombres courent, enjambant un clochard assommé par l'alcool. On m'a donné rendez-vous quelque part sur la 2^e rue. Pour y arriver, il faut traverser tout le Bowery. Un monde, là, s'est écroulé. Quand on y arrive, on ne peut pas aller plus loin. C'est la fin avant le grand saut. Des milliers d'épaves humaines oscillent de bar en bar, s'écroulent n'importe où, dans des caniveaux que personne ne nettoie, sur des pas de portes fermées à tout jamais. Des yeux glauques dans des visages sans couleur me regardent passer avec une indifférence haineuse. On a peur de

ce quartier, sans doute parce que n'importe qui peut y finir sa vie. J'arrive enfin devant l'objet de mes recherches. Un immeuble bas, en briques vaguement rougeâtres, seul debout au milieu des baraques éventrées qui servent d'abri nocturne aux pauvres hères du coin. Une porte peinte en jaune, éclatante comme un soleil au milieu de cette désolation. (269)

Toujours attentif aux couleurs, à leur degré de luminosité et de contraste (« Une porte peinte en jaune, éclatante comme un soleil au milieu de cette désolation »), Dister semble presque devenir ici le protagoniste d'un roman noir. Silhouette longeant les murs d'un paysage urbain squatté par des âmes rôdeuses et dangereuses, il fait déborder son texte du cadre *a priori* convenu de la chronique. Mais n'oublions pas que ce qui attire aussi Adrien, et le pousse à la lecture d'un texte comme celui-ci, sont les photographies de Dister. Photographe avant d'être chroniqueur, ou plutôt chroniqueur parce que photographe, car contraint à légender lui-même ses photographies (des légendes qui ont la taille d'articles), Dister offre des images inédites de l'Amérique. Ses photographies de Frank Zappa et des Mothers of Invention, de Sonny and Cher, ou des Beach Boys¹⁹⁰, sont les premières à arriver en France. C'est, comme il l'écrit dans *Oh, Hippie Days!*, la « grande musique du rock and roll californien » (114), ou, comme il l'écrit cette année-là, en février 1967, dans un article intitulé « Rock, Folk et Beatnik aux USA », dans le numéro 4 de *Rock & Folk*, la musique « *west coast* » de San Francisco :

Gardez un œil sur San Francisco : c'est de là que viendront les futurs Beatles et autres Stones. [...] Des revues [...] annoncent une invasion en force des groupes

¹⁹⁰ Le récit de séances photographiques de Dister est donné dans *Oh, Hippie Days!* (48, 53, 55). Ces pages font partie du récit du premier voyage de Dister aux États-Unis (l'été 1966).

californiens. [...] Vraiment, 1967 s'annonce comme une grande année pour le *pop song*. Un très bon cru. De Californie, bien sûr.¹⁹¹

Dans une moindre mesure, la traduction fera aussi partie du parcours de Dister¹⁹². Garnier en fera, lui, en revanche, l'un de ses domaines de prédilection, et ce, toujours dans les pages du magazine *Rock & Folk*. C'est lui qui, dans un article du n°112 du magazine, révèle en 1976 au lectorat français Charles Bukowski, et lui aussi qui le traduira, pour la première fois, en France, en 1977, aux éditions Humanoïdes Associés dans la collection Speed 17. De même, c'est lui qui, dans le n°148 de *Rock & Folk*, en 1979, fera connaître Raymond Chandler aux Français¹⁹³. Toutes ces traductions ont participé à créer un pont entre les deux continents. Être né Français ne condamnait pas Adrien, Garnier ou Dister à rester en France ni à lire seulement la littérature française.

La nécessité, l'urgence à partir est un thème que l'on retrouve aussi dans leurs textes. « Sortir de la banlieue. Quitter la France. Vivre neuf. Ailleurs. [...] je ne pars pas en vacances, moi. Je pars pour vivre une aventure, sur la route, » écrit le lyonnais Dister à la veille de son grand départ en juillet 1966 dans *Oh, Hippie Days!* (11-12). « Être parti, à temps. [...] De son pays. Pour ne plus y retourner très souvent, » dira encore Garnier depuis le Havre dans *Les Coins coupés* (98). « L'air [en Amérique] est empli de cette liberté qui fait tellement défaut à Paris, » poursuivra le premier (19). « Des réalités [française et américaine] si vastement différentes (elles l'étaient alors, du moins), » renchérra le second dans *Freelance* (14). Être mentalement ailleurs devient chez Adrien une habitude. C'est un état qu'il affectionne parce qu'il lui

¹⁹¹ Cet article est présent dans le recueil *Le Rock et la plume : Le rock raconté par les meilleurs journalistes, 1960-1975*, dirigé par Gilles Verlant (46-51). Nous citerons désormais ce recueil sous l'abréviation « LR&P ».

¹⁹² Dister traduira en 1978 un livre de Harlan Ellison sous le titre *Les Barons de Brooklyn* aux éditions des Humanoïdes Associés. Aux Humanoïdes Associés également sera publié en 1980 le premier livre d'Adrien (*NovöVision*).

¹⁹³ Plus tard, Garnier (en tant que traducteur) sera à l'origine de la découverte en France d'autres auteurs, comme John Fante, James Ross, etc.

rappelle ces rêves qu'il avait, déjà enfant, à la lecture des lettres que lui envoyait une cousine d'Amérique :

En 1967, je lisais la première expédition de Dister et je trouvais ça étonnant qu'on puisse être sous De Gaulle et envoyer des photos de Tina et Ike Turner en studio avec Phil Spector pour l'enregistrement de *River Deep Mountain High* ; ou des photos des Beach Boys. Et un an avant que je débute, en 1970 donc, je vois qu'il y a un nouveau Français qui a atteint les rivages. C'est Garnier. Alors, Dister, Garnier, je veux bien vous parler de ces deux-là. Je vous parlerai de personne d'autre en France. Et Dister et Garnier, curieusement, ce sont des gens qui ont très peu écrit sur le rock. Ce sont des gens qui ont écrit sur la réalité américaine, et l'un avant que l'on reconnaisse l'existence même d'une réalité américaine (je veux parler de Dister). Moi, pourtant, dès 1956-58, j'étais déjà un peu dans cette réalité dont ils vont parler. J'étais enfant et je recevais des courriers des States d'une vieille cousine qui était partie là-bas dans les années 20, à Cleveland, Ohio. Ça vous montre à quel point j'étais déjà un expatrié. (PI)

Mais si la réalité américaine est pour Adrien une réalité plus attrayante que la réalité française, c'est autant pour des raisons de langue et d'espace que de temporalité. En entrant dans la presse rock, Adrien fait le choix de vivre en décalage avec la réalité française telle qu'elle est à son époque, et ce, en se faisant toujours le prescripteur d'une musique américaine *autre* que celle qu'il est donné à critiquer en France. Toujours à contre-courant donc de ce dont parlent les autres critiques rock français, il traduit dans ses chroniques cette envie d'être iconoclaste de trois manières différentes : par un retard d'abord qu'il comble (en parlant de la musique *west coast*, quand elle est dépassée aux États-Unis mais encore mal connue en France) ; par une recherche de synchronisation (en écrivant sur le *punk* quand des critiques américains le font aux États-Unis) ; et enfin par un pari sur l'avenir (en misant, avant tout le

monde, sur ce qu'il appelle la musique *novö*). Des prises de position qui le rapprochent, très rapidement, d'une figure : l'écrivain dissident, affamé de nouveaux sons et intransigeant quant à ses jugements critiques.

I.2. Suivre Bangs

Les textes critiques d'Adrien se nourrissent de ses lectures et des lieux parisiens qu'il fréquente. Il y a, en effet, la première vague de la presse rock américaine qu'il découvre, en import, à la librairie Brentano's, avenue de l'Opéra. Adrien ne s'en cache pas : il y puise tous les sujets de ses chroniques. Celles-ci, bien qu'écrites au début des années soixante-dix, ne portent donc que sur la musique américaine des années soixante, la musique « *west coast* ». C'est le gage d'un geste critique français qui tend à combler son retard sur l'Amérique :

Je débute à *Rock & Folk* en 71 (janvier, février) et pendant un an (jusqu'en janvier, février, 72) je ne vais traiter que de sujets du type *west coast* : Love, Spirit, etc. Des groupes fabuleux qui étaient déjà aux États-Unis des groupes morts pour certains ou existant dans des incarnations dévaluées, mais sur lesquels, rien n'avait été écrit en France. J'ai donc remonté le courant, et cela, parce que je lisais beaucoup la presse rock US depuis deux ou trois ans avant de débiter, c'est-à-dire depuis la fin 68. Je lisais *Rolling Stone* première formule, mais je lisais [aussi] *Fusion* de Boston (*Fusion*, un excellent magazine !). *Crawdaddy!*, je ne l'ai guère lu, parce qu'à Paris, on ne trouvait pas le *Crawdaddy!* d'origine (ensuite, on l'a trouvé mais dans une version moins intéressante). Mais je lisais tout ce sur quoi je pouvais mettre la main. Il y avait une adresse, c'était Brentano's, avenue de l'Opéra : on y trouvait la presse US, y compris des choses pour teenagers, comme *Teen Beat* avec des paroles de chansons. (PI)

Adrien suit Dister, l'éclaireur de la musique « *west coast* ». Tous deux se sont penchés sur cette musique, le premier, à travers ses photographies, et le second, à travers ses textes. Puis, Adrien fait une trêve. Se lassant d'un premier sujet qui de toute façon était une réalité dépassée aux États-Unis et un sujet épuisable en France, il quitte *Rock & Folk* et se retire dans l'*underground* parisien. Quelques saisons au *Parapluie* (un magazine dirigé par Henri-Jean Enu) en 1972 le coupent de tout contact et influence avec la critique rock française. De là, pourtant, c'est en gardant contact avec Paul Alessandrini, un ancien de *Rock & Folk*, qu'il met la main sur les premiers numéros du magazine *Creem*. C'est un second choc esthétique mais qui conduit, cette fois, Adrien à faire (presque) coïncider le sujet de ses chroniques avec celui des grandes plumes américaines. Quand Bangs écrit « Psychotic Reaction and Carburetor Dung » en juin 1971 (PR 5-19), Adrien écrit « Je chante le rock électrique » en novembre 1972¹⁹⁴ dans *Rock & Folk*, dans la chronique intitulée « Trash ». Des articles décisifs sur les deux continents dans l'acceptation de la nouvelle scène musicale américaine, la scène de Détroit, celle des Stooges et des MC5 :

Ayant traité de la réalité *west coast* pendant un an, il m'a semblé que j'avais tout dit. Ce que j'avais défendu, avec avance dans la réalité française, mais avec retard dans la réalité US, était arrivé à son terme. La source allait être tarie. Ça allait devenir stérile. Donc il y a une rupture. Je cesse toute collaboration avec *Rock & Folk* et m'oriente vers *Le Parapluie*, dont le directeur était Henri-Jean Enu. Pendant six à neuf mois, durant le printemps et l'été 72, j'évolue dans un *underground* doré. Et c'est dans cette longue parenthèse que l'été 72, Paul Alessandrini me met entre les mains les

¹⁹⁴ Nous souhaitons donner comme date à cet article non pas 1973 (l'année de publication de l'article dans *Rock & Folk*) mais 1972 (l'année d'écriture de l'article). Dans notre interview, Adrien justifie cette seconde datation : « Pour employer un terme trivial, je « calle » à l'heure de rendre le texte historique, dans la dernière ligne droite. Et le mois où je devais le remettre, il n'y a rien. Ça paraîtra deux mois plus tard, en janvier 73, mais ça avait été en réalité écrit dès novembre 72. L'année 72 aurait du s'achever sur le punk » (PI).

premiers exemplaires du *Creem* historique. Il les avait lui-même recueillis chez Givaudan, un disquaire de luxe, boulevard St Germain, proche de la rue du Bac, héritier de je ne sais quelle dynastie pharmaceutique en Suisse, et qui importait tout, distribuait des imports parfaits et importait donc la presse rock US. Et là, j'ai vu qu'à chaque page, c'était un sujet majeur : quinze pages de Dave Marsh sur les MC5 ! Et c'est dans cette série des numéros de l'été 72 que je suis tombé sur le fameux « *Psychotic Reaction* », quand l'étoile de Bangs était à son zénith. J'avais trouvé la jonction. Les gens du Michigan. C'était eux, le rock. C'était eux, la légitimité. C'était eux, le futur. Et non plus la Californie. Ils défendaient une réalité locale, celle du Midwest, comme *Rolling Stone* avait défendu la réalité locale, mais hégémonique, de la Californie. Et donc trois mois plus tard, quand je reviens à *Rock & Folk* à l'automne 72, je savais ce qu'il me restait à faire : écrire sur le « p-u-n-k ».

(PI)

Le disquaire Givaudan, boulevard St Germain, joue un rôle un peu semblable à celui de la librairie Brentano's, avenue de l'Opéra. De même, pour le *Parapluie* : ce magazine est un lieu d'essai pour Adrien, une sorte de tremplin, pour planifier un retour à *Rock & Folk*. On y lit, dans le numéro 8 de juillet 1972, notamment « Le Manifeste des Panthères Électriques » (dans la chronique du même nom, « les Flashes de la Panthère électrique »), véritable matrice du futur « Je chante le rock électrique ». Tout y est déjà en préparation : la défense de la « *punkitude* », l'ode à la « *high-energy* » (le rock violent, pur et dur) et le traçage d'une généalogie (en trois actes) de l'histoire du rock (depuis les pionniers des années 50, en passant par les « *garage bands* » du milieu des années 60, et la nouvelle vague émergente du début des années 70). Une seule différence affleure néanmoins : ne sera pas présente, dans « Je chante le rock électrique », la lecture politique qui est faite dans « Le Manifeste des

Panthères Électriques » en référence au *White Panther Party*¹⁹⁵ de John Sinclair (le « *manager* » des MC5). Marc Zermati en avait peut-être été à l'origine. Lui n'avait pas signé (ni même écrit) « Le Manifeste des Panthères Électriques », mais avait discuté de son écriture avec Adrien. Pour Adrien, en tous cas, cette référence aux Black Panthers était moins politique qu'esthétique :

J'avais vu les Blacks Panthers, Bobby Seale, je les trouvais très beaux, superbes. C'était plus esthétique pour moi que politique. Quand j'ai créé en 72 le Electric Panther Party avec l'adresse à Verneuil, je ne voulais absolument pas faire partie du FLR (Front de libération du rock), un parti qui existait déjà en France. La preuve en est : quand j'écris « Je chante le rock électrique », il y a cette phrase que j'écris et qui résume tout pour moi: « aux naufragés du gauchisme et autres laissés-pour-compte d'une époque où distribution de frites et renversement de deux barrières métalliques prenaient inmanquablement le nom de « fête sauvage ». Chaque génération porte en elle ses anciens combattants. » (PI)

En effet, on comprend dans « Je chante le rock électrique » que pour Adrien, « la *rock music* n'a que faire des slogans [...] Lorsqu'elle est politique, c'est le plus souvent inconsciemment »¹⁹⁶. En ce sens, « l'aventure gauchiste [française ou américaine] n'est pas, dans le contexte musical/électrique qui nous préoccupe, plus importante que la mode du twist ou des bottes à semelles compensées » (210). De plus, pour Adrien, la musique rock n'est ni un « art » (208) ni une « contre-culture » (208), ou alors c'est que l'on atteint une période transitoire de sécheresse musicale.

Ce discours, déjà, bien qu'ici résumé, rappelle fortement ceux tenus par Bangs dans ses textes. A cela s'ajoutent beaucoup d'autres similitudes : des thèmes comme le désir de « briser l'ennui » (202), transformer sa « petite pièce [chambre] [en] un

¹⁹⁵ Le White Panther Party a été fondé en 1968. Il était lui-même inspiré du Black Panther Party de 1966.

¹⁹⁶ On peut lire cet article, « Je chante le rock électrique », dans le recueil *LR&P* (210).

cœur effroyablement puissant » (203), passer une « enfance en banlieue grisâtre » (204), faire partie de ces « kids » (206) qui vont « redécouv[rir] de cette pulsion-là » (202) originelle, c'est-à-dire des groupes américains comme les Stooges (211), ou le premier album *Kick Out The Jams* (211) des MC5, « la plus belle/violente expression du rock urbain » (211), ou, pour le dire autrement, tout « *le trip teen* et son implication première, l'éphémère » (209), parce que cette musique renaît toujours et qu'« il n'est jamais trop tard pour tout recommencer » (213)¹⁹⁷. S'il y a jamais eu un quelconque doute quant à l'origine de l'inspiration d'Adrien, après ces quelques exemples, il n'y en a plus aucun : au début des années soixante-dix, Adrien est un lecteur assidu de Bangs. Il a bien lu les articles « Psychotic Reaction and Carburetor Dung » (*PR* 5-19), « Of Pop and Pies and Fun » (*PR* 31-52), « James Taylor Marked for Death » (*PR* 53-81), et d'autres articles encore ; ce pourquoi il reprend, dans ses propres textes, tous ces mythes américains (le retour à l'innocence, à un état de nature, la déprime banlieusarde, l'adolescence, etc.)

Mais il faut prendre conscience qu'Adrien est l'un des tout premiers lecteurs de *Creem* en France et que « les numéros [qu'il lit] datent d'il y a un ou deux ans, ou en tous cas, [ce ne sont] pas les numéros du mois » (PI). D'où, malgré le décalage temporel entre la sortie des articles de Bangs et la vulgarisation qu'en fait Adrien dans ses textes, une avance certaine sur le reste des critiques rock français. Pour illustrer ce propos, nous pouvons citer un article de Patrick Eudeline publié en 1977 et ayant pour titre le nom de son groupe, « Asphalt Jungle » :

Réhabiliter les principes profonds du rock'n'roll : outrage, révolte adolescente et sens du « fun », du plaisir. Au hasard de l'Histoire, il y a eu les Stones, les MC5, les Groovies, les Dolls Shadows of Knight...[...] Dix ans plus tard, le vocable

¹⁹⁷ Tous ces thèmes, nous avons pu les exposer et les détailler dans le précédent chapitre (sur la reprise des grands récits de la littérature américaine par Bangs dans ses textes).

s'agrandit. [...] Un rock qui ne doit qu'à Chuck Berry, Stones. Aujourd'hui, ce sont les Pistols, les Rods, Clash, Toys, Saints ou Asphalt Jungle. LES PUNKS. Et oui, le mouvement punk n'est rien d'autre que cela : le dernier sursaut du rock'n'roll. Et le plus violent jusqu'à ce jour. Celui qui n'a peur de rien...Punk ? Au début, rien qu'un adjectif affilié aux groupes américains de 66 qui s'essayaient à recopier la vague anglaise. Ils s'appelaient Sam the Sham & the Pharaohs, Count Five, Question Mark, ou Stooges ou Velvet...LE ROCK DE LA 3^{ÈME} GÉNÉRATION.¹⁹⁸

Autant dire que si Adrien ne fait que suivre, au début des années soixante-dix, la critique rock américaine, il était pourtant, de 4 ans¹⁹⁹, en avance, sur les écrits de Patrick Eudeline. Ce dernier reprend Adrien qui lui-même avait repris Bangs. Dans cette entreprise de vulgarisation, le lectorat français s'est agrandi, mais aucune idée nouvelle (sur la musique) n'est née. Déjà « en janvier 1973, Adrien est vraisemblablement le premier en France à parler de « punkitude », » écrivent Alexis Bernier et François Buot dans *L'Esprit des seventies* (83). Adrien est, certes, encore, en quelque sorte, dans une phase boulimique d'absorption de la presse rock américaine. La digestion n'est pas encore faite, ni venu le temps de la réappropriation, mais il s'en approche, de manière sûre. L'article « Burn Baby Burn »²⁰⁰ en est un autre exemple. Adrien y parle des Stooges comme d'« un *teen group* métallique » (214), traitant de « la révolte des kids coincés dans les villes pourries » (217), et dont les chansons forment « une suite d'hymnes *teen* au travers desquels Iggy évoquait l'ennui » (217). Bangs hante chaque mot du vocabulaire de ce texte, là encore, mais Adrien ne s'aveugle pas sur la pérennité de ce sujet.

¹⁹⁸ Cet article est présent dans le recueil *Gonzo : Écrits rock 1973-2001* (215-217).

¹⁹⁹ Ce texte reprend les théories exposées, quatre ans plus tôt, par Adrien, dans « Je chante le rock électrique ».

²⁰⁰ Pour lire cet article d'Adrien, « Burn Baby Burn », se référer au recueil *LR&P* (213-221).

De nouveau, il quitte la presse rock, et là pour une période beaucoup plus longue que celle qui avait constitué la transition entre la lecture des premières pages de *Rolling Stone* et celles de *Creem*. Il se retire de fin 1974 au printemps 1977, pour trois années donc, dans sa maison à Verneuil. « De la même manière que je sentais début 72 que je n'irai pas plus loin sur la Californie, pour moi, à la fin 73, début 74, le punk c'était fini. Pour le monde, le pic punk ça allait être 77. Pour moi, c'était un pic inversé » (PI). Dans la première moitié de l'année 1973, sort l'album *Raw Power* des Stooges. Adrien l'écoute en avant première à l'Open Market, la boutique de Marc Zermati, rue des Lombards, où il travaille en dilettante. Pour lui, cet album sonne le glas du punk, car il en est l'apogée. Il ne reste donc plus à Adrien qu'à faire ses adieux à la presse. Il repasse dans les bureaux de *Rock & Folk*, à l'automne 1974, avec un texte qui s'appelle « *Exit : Autopsie/Portrait de l'exit en Twist funèbre* »²⁰¹, chant d'adieu au punk :

On fait désormais dans le *I'm bad* [punk] plutôt que dans le *beautiful* [hippie], mais les stéréotypes de comportement restent aussi flagrants et le pseudo-punk 74 n'est en vérité que le petit cousin caractériel du hippie-wimpy 69. [...] tout ici devient institution. [...] C'est pourquoi il convient de [...] [partir] avant que faussant la machine n'interviennent les suiveurs (parlant au présent de ce qui déjà, relève du passé), le plagiaire (un cafard, une vraie star), les détracteurs, raisonneurs et autres jésuites, bref, tous les petits rouages d'un processus de mort par vulgarisation, tout ce qu'une certaine critique [française] parasitaire peut aligner de figurants dans l'espoir de combler un retard devenu chronique, *full stop*. (196-197)

Et l'article de conclure sur cette sentence : « ne pas dépasser la dose prescrite » (197). La métaphore est explicite : une overdose de punk tuerait le punk. Le punk, pour

²⁰¹ Cet article a été reproduit dans le recueil *LR&P* (196-197).

Adrien, doit rester un courant éphémère. « J'ai toujours vécu le rock en accéléré, en me disant qu'il ne faudrait surtout pas s'attarder. On doit être en expansion perpétuelle, continuer d'évoluer en rupture, et toujours devancer la rumeur que l'on suscite » (PI). Cette devise, à coup sûr, préparait un troisième virage dans sa vie et son œuvre puisqu'au printemps 1977, quand il retourne vivre à Paris, ses lectures changent. Il ne lit plus la presse américaine spécialisée sur le rock. Bangs n'est plus son modèle. La rubrique « *Beat* » de Glenn O'Brien dans le magazine *Interview* d'Andy Warhol suscite, en revanche, chez lui, un intérêt. Mais c'est parce que Glenn O'Brien y parle d'une autre musique : non pas du *punk* (auquel pourtant, Bangs s'accroche désespérément), mais de l'*after-punk*, une musique prônant des valeurs synthétiques, électroniques, en référence à des groupes funk ou disco, comme Kraftwerk, Funkadelic, Parliament, Brian Eno ou David Bowie (tout ce qu'en somme, à la même époque, Bangs déteste). « Glenn O'Brien, c'est le dernier américain, écrivant sur le rock, dont j'ai gardé la trace, » dit encore aujourd'hui Adrien (PI).

I.3. S'inspirer de Glenn O'Brien

Sur la base de ces nouvelles lectures, Adrien écrit cette fois non pas presque, mais de manière tout à fait concomitante, à l'Amérique. Sorti en mars 1978, son nouveau manifeste s'intitule « Techno-Funk et Afterpunk et Aftersex /// Techno-Funk et Somnolex : Une plongée robotique dans les infinis espaces de la Disko ». Il est traduit en anglais la même année et le même mois dans *Time Out* par l'éditeur du *Melody Maker*, Richard Williams, sous le titre « A Cybernetic Cruise Through the Infinite Spaces of Disco: Diskotek & Techno-Funk/Afterpunk & Aftersex/Techno-

Funk & Somnolex ». On peut parler d'une consécration internationale²⁰² : Adrien est lu en France, en Angleterre et aux États-Unis (car *Time Out* est exporté en Amérique) sur un sujet totalement inédit. Certes, il s'inspire de la chronique « *Beat* » de Glenn O'Brien, mais d'une façon beaucoup plus relâchée (et profitable à sa propre écriture) que l'admiration qu'il avait eue auparavant pour les textes de Bangs. Les analyses qu'Adrien et Glenn O'Brien mènent respectivement sur l'album *The Idiot* d'Iggy Pop (1977) en sont un exemple. « À Berlin, sort un album [...] Le rock y rencontre la disco. L'album s'appelle « L'Idiot », » écrit Adrien (62). Avec sa traduction : « *from Berlin, comes an album [...] Therein rock meets disco. The album is called 'The Idiot'.* » (14). Une phrase qui fera écho à la présentation que Glenn O'Brien fera de l'album dans le numéro de mai 1978 du magazine *Interview* d'Andy Warhol :

The Idiot is very different from anything Iggy's ever done (or anyone else) with many of the songs actually fusing disco music and psychedelic heavy metal. And remember disco is a dirty word to nine out of ten heavy metal fans and vice versa. Maybe it was Bowie who first figured out how to do it. Or maybe it was the German group KRAFTWERK [...] Anyway, it's different, and there'll be diehards [...] *The Idiot* consists of music written by Bowie and words written by Iggy. Heavy metal disco is the idea. It's similar to Iggy's old style, but slower. Iggy's old songs had a frantic, maniac beat; the new ones have a cold, deliberate, Teutonic Watusi beat, which allows for far more complicated but just as extreme

²⁰² En France, au début de l'année 1978, Adrien publie en vérité chaque mois un article sur la question. D'abord, dans le précédent numéro de *Rock & Folk*, il y a un article qui s'intitule « Afterpunk ». Puis, dans le numéro suivant, un autre qui s'appelle « AfterDark ». On peut lire ces deux articles dans l'ouvrage *Des jeunes gens modernes : Post-punk, cold wave et culture novö en France 1978-1983* (11-13 et 100-103), catalogue de l'exposition du même nom, qui a eu lieu la même année à la Galerie du jour d'Agnès B. Nous citerons ces deux articles complémentaires en bas de page pour approfondir nos analyses. Nous souhaitons en effet nous centrer sur l'article de mars 1978, car celui-ci est le seul à avoir été traduit en anglais et avoir été publié à l'étranger, et de ce fait, le seul à avoir donné à Adrien une renommée internationale (française et anglo-saxonne). En revanche, citer ces trois articles permettra de souligner la trilogie qu'ils forment ensemble dans *Rock & Folk* : « Afterpunk » (février 1978, n°133) ; « Techno-Funk et Afterpunk et Aftersex » (mars 1978, n°134) et « AfterDark » (avril 1978, n°135).

movement, and which is much better for dancing than manic oldies like “Search and Destroy”. (41)

La similarité entre le contenu des deux citations est trop parfaite pour être accidentelle. Il reste cependant difficile de déterminer qui fut à l’origine de cette idée d’une fusion entre rock (heavy metal) et disco. Mais la parole d’Adrien est plus synthétique : en une phrase, elle résume ce que Glenn O’Brien expose en un paragraphe. De plus, par cet effet de compression, le style d’Adrien prend des accents plus solennels. « Le rock *rencontre* la disco »²⁰³ sonne comme un présent gnomique, une vérité imparable. Et d’autres affirmations aussi fortes ponctuent son texte. « L’art moderne [est] synonyme de commercialisation [...] le destin de l’art moderne [est] l’hyper-consommation [...] l’art moderne se vend bien » (64). Traduites par : « *modern art [is] synonymous with commercialisation [...] the destiny of modern art [is] hyper-consumption [...] modern art sells itself efficiently* » (14). Celles-ci, de façon péremptoire, annoncent le succès à venir de l’album *The Idiot*. Elles nous laissent entendre qu’il se vendra bien. C’est un pari sur l’avenir facilité par l’énonciation qu’Adrien adopte dans son article. Il parle en effet à la troisième personne et sous le pseudonyme d’Orphan. Par ce biais-là, il est en mesure de poursuivre ce que Glenn O’Brien ne fait que pressentir, esquisser, à la première personne. Cette distance lui permet d’universaliser sa parole, quand Glenn O’Brien est contraint, lui, à la subjectivité. Qualifier l’album du meilleur qui soit oblige effectivement Glenn O’Brien à faire usage du pronom personnel « *I* », suspicieux en principe car porteur, en soi, de partialité :

The sound Bowie has created for Iggy is even better, and more commercial, than what he did for himself on the rock side of his new LP *Low*. *The Idiot* is incredible in its technological expressionism, and, if you believe that, in its rock

²⁰³ C’est nous qui soulignons dans le texte.

licks. In fact I think this is the best rock album I've heard in years, of if you believe in progress, ever. (41)

Mais parler au nom d'un double pour imposer plus fortement ses idées n'est pas la seule différence qui sépare l'article d'Adrien des chroniques de Glenn O'Brien. Dans le numéro de juin 1978 du magazine *Interview* comme dans l'article « Techno-Funk et Afterpunk et Aftersex », leurs discours s'opposent par leur traitement du sujet. L'album *The Man-Machine* (1978) de Kraftwerk est dans les deux cas le thème choisi, et l'analyse, de nouveau, aboutit à des conclusions dithyrambiques ; mais chez Glenn O'Brien, le discours tend à une analyse plus technique et, chez Adrien, à une analyse plus mythologique :

This album is even more disco play oriented than the last, but it is no less inventive. Rhythm is programmed in overlays, completely relieving disco-monotony with layers of sub-beats, allowing synthesis of bumping and reasoning. [...] These super-precise and geometrically conceived compositions synthesize the best of pop - catchy melody - and art music - mastery of concept and technique. Some might not like Kraftwerk's ultracool man-machine marriage, because of the unique emphasis placed on the machine part of the deal. Kraftwerk as men emulate machines, but they design them too. It's a move away from the distortion and simplicity of rock. But the simplicity is retained. And built on. Is the art axis shifting from "pure feeling" slightly back toward a bit more collaboration with logic? KRAFTWERK's music may seem cold compared to rock and roll, but it is also a more pleasant accompaniment to "normal life". [...] Rock and roll has incorporated "noise" because it was in the technological age [...] Kraftwerk has retained the structural modes of rock and roll, but is creating a music that controls "noise". Rock describes the machine out of control. Kraftwerk evoking a post-tech return to calm, aims for symbionics, more fun through logic. (40)

De passage à New York pour recevoir une A.D.A. (American Disco Award), Kraftwerk déclarait : « Mieux vaut vivre chimiquement. Nous sommes les enfants de Fritz Lang et de Werner Von Braun. Nous sommes le lien entre les années 20 et 80. Tout changement de société passe par une collaboration amicale avec les magnétophones, les polaroids, les synthétiseurs et les téléphones. Notre vécu est un vécu électronique. » [...] **cela** [sic] coïncidait avec la Relance Spatiale : télescopes braqués sur l'infini, « Close Encounters of The Third Kind », musiques synthétiques, vision globale, projets de colonisation lunaire...ou de centrales solaires orbitales. [...] l'Empire glacé de l'Espace. (62)

Of a trip to New York to receive an ADA (American Disco Award), Kraftwerk observed: "We are the children of Fritz Lang and Werner Von Braun. We are the link between the '20s and the '80s. All change in society passes through a sympathetic collaboration with tape-recorders, polaroids, synthesisers, and telephones. Our reality is an electronic reality." [...] *that* coincided with the Space Revival: telescopes aimed towards the infinite, 'Close Encounters Of The Third Kind', synthetic music, global vision, projects for lunar colonisation...or orbiting solar centres. [...] the frozen Empire of Space. (13)

Glenn O'Brien a une approche formelle, structurale de l'album, inspirée des machines qu'utilise le groupe pour produire sa musique. Pour lui, la musique industrielle est une musique composée, logique, machinale, contrôlée, analysable selon ses différentes couches et assemblages. Elle est, comme un casse-tête, un montage savant à déchiffrer. Adrien, lui, pour décrire cette musique, opte plutôt pour une vision, des images, celles d'une cosmologie. La musique industrielle est selon lui une musique

qui se vit et pour cela, d'ailleurs, il cite les propos de Kraftwerk²⁰⁴. Elle ne se constitue donc pas seulement de sons. L'espace-temps qu'elle crée fait voyager celui qui l'écoute dans un monde au-delà des frontières, celui des nouvelles technologies (comme les missiles V2) et de la menace nucléaire (« kraftwerk » signifiant, en allemand, centrale électrique). Un premier phénomène de réappropriation culturelle s'opère donc ici : Adrien ne copie ni le style littéraire ni l'approche musicale de Glenn O'Brien. Au contraire, il les transpose dans un phrasé et une grille de lecture distinctes.

Adrien va donc plus loin, et dans la forme, et dans le contenu, que lors de sa rencontre avec les textes de Bangs. D'une part, son admiration pour les textes de Glenn O'Brien ne le paralyse pas, ne l'empêche pas de trouver sa propre voix, mais en plus, elle le coupe, le libère, de cette première fascination qu'il avait pour les textes de Bangs. Si Adrien et Glenn O'Brien s'accordent sur quelque chose, en effet, c'est lorsque ils disent, l'un et l'autre, que la disco doit se substituer au punk, à la politique du « no future », au bruit désordonné (« noise ») du rock. Pour eux deux, la généalogie est tracée : de la musique « *west coast* » au « punk » ; du « punk » à la « disco » ; là se résume toute la musique des années soixante et soixante-dix²⁰⁵. Et l'album *More Songs about Buildings and Food* (1978) des Talking Heads en est un bon indice si l'on compare toujours l'article de Glenn O'Brien à celui d'Adrien :

This band [...] has provided us with happy music, useful for dancing, optimistic, analytical and straightforward. What comes after [punk's] no future? GENERAL

²⁰⁴ Citer directement les propos des membres de Kraftwerk était déjà ce que faisait Adrien dans l'article « Afterpunk » présent dans *DJGM* : « « C'est toute une philosophie de la vie qui vient de l'électronique. » - Kraftwerk » (12). « *DJGM* » est l'abréviation choisie pour le catalogue *Des jeunes gens modernes : Post-punk, cold wave et culture novö en France 1978-1983*.

²⁰⁵ Cette idée, nous la retrouvons, en amont, dans l'article « Afterpunk » d'Adrien présent dans le catalogue *DJGM* : « Le Punk + distance : tel est l'Afterpunk [...] l'Afterpunk ne se limite pas à la rue (quelle rue ?) ou à la violence (quelle violence, celle de mars ou de septembre ?) [...] L'Afterpunk est une lotion pour le futur » (11).

IDEA's new schtick is "Reconstructing Futures", which is as good a term as any for Talking Heads' job. This could help clean up the irony glut and the extremist posturing problem. This has got extremist logic. (40)

Jamais l'expression « no future » [du punk] ne lui avait [à Orphan] paru plus mal choisie. [...] Année-laser, 1978 serait à l'Esthétique ce que 1968 avait été à la Politique : une année d'accélération, de **mutation** [sic]. [...] le space-boom aurait tôt fait d'éclipser le punk-rock, la NASA d'aspirer la New Wave, et les acquis technologiques de gommer les stances clichéuses (punks attardés et hippies tardifs se trouveraient alors réunis/oubliés sur le terrain vague des seventies : a love/hate relationship). (62)

Never had the expression 'no future' seemed less appropriate. [...] 1978, laser-year, was to Aesthetics as 1968 had been to Politics: a year of speeding-up, of *mutation*. Orphan knew very exactly what mutation meant: he knew that the space-boom would soon eclipse punk-rock, NASA would absorb the New Wave, and technological attainments would erase the cliched stances (loitering punks and backdated hippies would find themselves now reunited/forgotten in the ambiguous landscape of the '70s: a love/hate relationship). (13)²⁰⁶

Et pourtant, la critique rock américaine, y compris Bangs, ne l'entend surtout pas de la même oreille. Pour le confirmer, comparons ce que disent Bangs et Glenn O'Brien de Brian Eno. Ce dernier est à lui seul quasiment le créateur du mouvement. De 1977 à 1979, il travaille avec Iggy Pop, Kraftwerk, Devo, Ultravox, Cluster, Donna

²⁰⁶ Une idée qui sera reprise et développée par Adrien dans « Afterwave » présent dans le catalogue *DJGM* : « il n'y a plus de « no future » dans le Futur. Et les synthétiseurs n'ont rien de négatif : ils attaqueront le rock d'aujourd'hui jusqu'à ce qu'il devienne celui de demain. Afterpunk et Afterwave, NovöPunk et NovöWave : le rock des années 80 ne se jouera pas seulement dans la rue, mais dans les cerveaux aussi. [...] Il n'est jamais trop tard pour tout recommencer. Je chante le Rock Synthétisé. » (109). Cet article, que l'on pourrait rebaptiser « Je chante le Rock Synthétique » serait donc le pendant novö de l'article « Je chante le rock électrique » de 1973.

Summer, et participe à pas moins de trois albums de David Bowie (la Trilogie Berlinoise²⁰⁷) et trois autres²⁰⁸ des Talking Heads.²⁰⁹ Or, Bangs et Glenn O'Brien écrivent tous deux en 1978, un article sur le jeu de cartes dont Brian Eno est l'auteur, - « *Oblique Strategies* » -, qui, en cas de panne d'écriture, fait renaître l'inspiration. On comprend alors que la manière d'écrire des groupes (cités plus haut) a en partie été dictée, influencée, par l'usage de ces cartes. Ce fut le cas, par exemple, du travail en studio de Brian Eno avec David Bowie. C'est du moins ce que nous comprenons grâce aux questions que pose Glenn O'Brien à Brian Eno, et aux réponses que ce dernier donne dans son article :

“On “*Heroes*” [...] we used *Oblique Strategies* quite a lot. On one of the pieces - “Sense of Doubt”- we both pulled an *Oblique Strategy* at the beginning and kept them to ourselves. It was like a game. [...] The idea was that each was to observe his *Oblique Strategy* as closely as he could. And as it turned out they were entirely opposed to one another. Effectively mine said, “Try to make everything as similar as possible”, which in effect is trying to create a homogeneous line, and his said “Emphasize differences”, so whereas I was trying to smooth it out and make it into one continuum he was trying to do the opposite.” (32)

À l'inverse, au même moment, dans le *Village Voice*, Bangs écrit ceci : « *Eno's methods [...]’re boring as shit to talk about [...] and probably unnecessarily complicated, but they’ve given us some of the most amazing albums of the decade* » (M 243). Sans doute pour Bangs, la musique d'Eno était-elle sans intérêt. À l'inverse,

²⁰⁷ Par « Trilogie Berlinoise », nous entendons réunir les trois albums de David Bowie que sont : *Low* (1977), *Heroes* (1977) et *Lodger* (1979).

²⁰⁸ Brian Eno collabore à trois albums des Talking Heads : *More Songs about Buildings and Food* (1978), *Fear of Music* (1979) et *Remain in Light* (1980).

²⁰⁹ Les albums, que nous avons cités dans ces dernières pages, étaient pour la plupart déjà cités dans l'article « Afterpunk » présent dans le catalogue *DJGM* : « L'afterpunk était né en 1977, né de quatre albums en lesquels Orphan se reconnaissait : Kraftwerk/« Trans Europe Express », David Bowie/« Low », Iggy Pop/« The Idiot », David Bowie/« Heros ». L'afterpunk était né de ces quatre albums. [...] *quatre albums modernes* [sic] » (13).

Adrien s'est tourné vers la lecture des textes de Glenn O'Brien à la fin des années soixante-dix. Lui s'intéressait au sujet :

Bangs est arrivé à cette difficulté ultime de ne plus savoir ce sur quoi écrire. Je le regrette beaucoup pour lui, parce que pouvoir trouver à chaque fois un nouveau sujet -le renouvellement- c'est ce qui vous sauve. Lui, à l'inverse, a préféré tout concentrer sur une seule période qui va de la fin des années 60 au début des années 70. Jusqu'en 72, 73, il est brillant. À partir de 75, 76, je ne lis déjà plus. Les échos qui m'en parvenaient, c'était de l'imagerie d'Épinal : on le voyait poser avec les Clash ; c'était commun. Et en 77, quand je reviens, j'ai commencé à défendre les mutations funk des synthétiseurs. J'ai vu que j'avais un nouvel alter ego à New York. C'était Glenn O'Brien dans *Beat*. Il construisait des diagrammes où il croisait Parliament, Kraftwerk, Funkadelic et Brian Eno... Il parlait de rock cybernétique... Glenn O'Brien était devenu mon interlocuteur. À l'inverse, Bangs racontait toujours qu'il avait tapé à la machine sur scène. Pour moi, ça en disait déjà long sur sa personne...(PI)²¹⁰

Et cette émancipation, cet affranchissement, pour ne pas dire cette prise de distance, ce dépassement de la presse rock américaine (qui est à lire comme un goût pour la nouveauté et contre la trivialité rock) fait suite à l'apparition de lieux nouveaux à Paris, qui ne sont plus des librairies-disquaires (points de vente des magazines rock) mais des clubs où l'on danse et écoute de la musique (voire même où l'on assiste à des concerts).

I.4. Un Paris supérieur à New York City

L'ouverture du Palace rue du Faubourg-Montmartre en mars 1978, des Bains-Douches, rue du Bourg-l'Abbé en décembre 1978, et du Privilège au sous-sol du

²¹⁰ À la fin de la citation, Adrien fait référence à un article de Bangs qui s'intitule « My Night of Ecstasy With the J. Geils Band » (*PR* 142-145).

Palace à l'automne 1980, constitue les événements marquants de cette époque. Le magazine *Interview* d'Andy Warhol fait d'ailleurs de la publicité à ces nouveaux lieux. D'abord, dans le numéro de juin 1978, deux pages entières sont consacrées au Palace. La première montre un théâtre - « Le Palace : 8 rue du Fg-Montmartre Paris 9^e » (48) - avec en fond, la Tour Eiffel dessinée. La seconde est un montage de portraits photographiques (pris à la volée) des personnalités qui fréquentent le Palace. Les noms listés en bas de chaque photographie sont les suivants :

Roland Barthes ; Yves Saint Laurent ; Loulou de la Falaise ; Pierre Bergé ; Ingrid Caven ; Paloma Picasso ; Barbet Schroeder ; Pascal Grégory ; Prince Michael of Greece ; Countess Silvia d'Harcourt ; François Marie Banier ; Thadee Klossowski ; Helmut Newton ; Alice Springs ; Joël Lebon ; Gilles Dufour ; Marina Schiano ; Baron de Rédé ; Etienne de Monpezat ; Johnny Pigozzi ; Isabelle Weingarten ; Philippe Morillon ; Bétina ; André Oliver ; Andrée Putman ; Jean Lafont ; Daniel Schmidt ; Jean Charles de Castelbajac ; Edwige ; Charlotte Aillaud ; François Wimille ; Fabrice Emaer. (49)²¹¹

Fabrice Emaer est cité dans cette liste, mais il lui est aussi consacré une page entière dans le numéro d'*Interview* de juillet 1978. « *The Fabulous Fabrice* » (36) est le titre de l'interview, mais c'est davantage l'introduction et les commentaires de l'intervieweur, François Wimille (cité aussi dans la liste ci-dessus), qui laissent transparaître l'importance du Palace :

In Paris, the French are now relieved after the recent defeat of the Communists, and the Paris night life is reborn again with the THEATRE LE PALACE - the newest and most beautiful disco to bring *la vie Parisienne* back to glamour. The weather is warm and Fabrice Emaer, the owner of the CLUB SEPT and LE PALACE has invited me to lunch chez Maxim's to discuss his latest venue. He

²¹¹ Citons également Louis Aragon qui avait pour habitude d'aller au Palace, malgré son âge avancé, comme il est dit dans *L'Esprit des seventies* (207-209).

picks me up in a chauffeured Jaguar at one o'clock. [...] "you're the one who keeps everyone out at night. Le Palace is an incredible achievement, it's the most beautiful place in the world. You have created there a very special atmosphere in which the luxury and glamour of the years between the two World Wars are combined with the most advanced and sophisticated techniques of light and sound now available." (36)

En effet, quelques bars dans le Marais avaient anticipé l'ouverture du Palace, comme le Duplex, mais surtout le Sept, rue Saint-Anne, à l'initiative de Fabrice Emaer. Seulement, ces bars forment le creuset de la scène gay disco et Adrien n'y flâne que par accident, parce qu'il a pour ami Pacadis et que ce dernier est homosexuel :

Pourquoi ai-je défendu la disco ? Parce que j'ai eu tout loisir d'écouter de la disco quand Alain [Pacadis] me disait « On pourrait aller au Sept ? ». Au Sept, on ne jouait pas même Iggy, ça ne les intéressait pas. Non, on passait de la disco : c'était Gloria Gaynor, etc. Et la critique rock française était ignorante de cette réalité. Elle allait au Gibus. C'est ce qui va me sauver, me donner une longueur d'avance. De 78 à 81, c'était la meilleure époque pour Pacadis et pour moi, parce qu'on avait connu le désert des années 73, 74, et tout d'un coup, c'était fastueux. Ça a été l'Âge d'or, ces années Giscard d'Estaing. Paris devenait supérieur à New York. Des gens venaient de New York à Paris pour les grandes fêtes ! (PI)

Ce que confirme le livre *L'Esprit des seventies* : « À Paris en cette fin 76, il y a peu d'endroits où l'on peut écouter du disco, [...] [sauf] néanmoins [...] le Club 7. Le 7 est, comme dit Pacadis, le plus chic des clubs homo de la rue Sainte-Anne [...] L'endroit ne ressemble pas à ces ghettos un peu sordides que sont habituellement les boîtes gay » (142). La disco, cette musique parfaite pour danser, ouvrira donc logiquement la voie aux boîtes de nuit (discothèques) du Palace et des Bains-Douches. Seulement, Adrien sera le premier à mettre en mots ces nouvelles tendances musicales

qui ne sont encore qu'une réalité parisienne souterraine (*underground*). Il faut rappeler en effet qu'entre 1977 et 1980, deux réalités françaises coexistent et s'opposent. La majorité de la critique rock parle encore du « punk ». Patrick Eudeline publie son livre *L'aventure punk* à l'automne 1977 aux éditions Sagittaire. Aux mêmes éditions, quelques mois plus tard, en janvier 1978, Pacadis publie *Un jeune homme chic*, toujours sur le punk. Et peu de temps après, début 1978, Adrien parle en revanche d'ennui et de glaciation, en écrivant et publiant à *Rock & Folk* sa trilogie d'articles²¹² ; annonce encore inconsciente, mais certaine, de son futur ouvrage, *NovöVision* (1980). Autant dire que le fossé est immense et qu'à l'automne 1977, quand Raphaël Sorin, l'éditeur des éditions Sagittaire, sollicite Adrien pour un livre sur le punk, il est déjà trop tard :

Nous sommes à l'automne 77 quand Raphaël Sorin des éditions du Sagittaire vient me voir en me demandant un livre sur le punk (ayant déjà en poche *L'Aventure punk* et ayant déjà lancé l'affaire *Un jeune homme chic*). Comme unique réponse, je lui ai montré des photos de la NASA. Mon esthétique, c'était certainement pas les punks à nourrice. J'allais vers quelque chose qui était plus technologique. J'étais déjà sur ce qui allait me mener à Afterpunk. C'était en gestation. J'avais pas du tout envie d'être dans cette mouvance punk qui venait tard pour moi. *L'Aventure punk* de Patrick Eudeline cherchait à légitimer la scène punk française aux yeux de la scène londonienne. Moi, je méprisais la scène punk anglaise de 77, le Roxy Club à Londres : Sid Vicious, les Clash, etc. Certes, les valeurs que j'avais défendues étaient en passe de s'imposer. Je quittais une réalité qui était ascendante à Paris. Mais je pensais aussi que ce que j'avais fait naître se retournait contre moi. C'est comme l'histoire du monstre de Frankenstein. Désormais, le monde était punk et moi, qu'allais-je faire ? Ça s'est réglé par une nouvelle rupture : en février 79, je quitte de nouveau *Rock & Folk*

²¹² « Afterpunk », « Techno-Funk et Afterpunk et Aftersex » et « AfterDark ».

et pars à New York. C'était prendre un grand risque à l'époque, mais la même année, en septembre, en rentrant, j'ai un manuscrit : c'est *NovöVision*. Je n'ai pas même pensé aux éditions du Sagittaire pour le faire publier. À la place, je suis allé frapper à la porte des Humanoïdes Associés, dans la collection Speed 17, parce qu'il n'y avait quasiment que des écrivains américains qui y étaient publiés.²¹³

Seulement, il serait inexact de dire que Pacadis était étranger au mouvement de l'After-punk (qui mènera au disco). D'abord, il en parle avec Adrien. « Je reste chez moi avec Yves et nous parlons de l'After punk. [...] Maintenant, le punk s'essouffle ou se commercialise. Une nouvelle période s'amorce, celle de l'After punk » (153), écrit-il, par exemple, dans *Un jeune homme chic*, le journal pourtant de 1977, de « l'année du PUNK » (13). De plus, il en parle indirectement dans ses articles, quand il devient chroniqueur mondain. « Comme il a été le chroniqueur des années punk, il sera celui de la scène branchée, » lit-on dans *L'Esprit des seventies* (201). Quand le punk se meurt, en effet, Pacadis perd d'abord l'envie d'écrire. Puis, il retrouve l'envie en s'attachant à la description de la vie nocturne qu'il mène, comme Adrien, dans les nouveaux lieux parisiens. « Déjà un an...un an que le Palace est ouvert, et les Fêtes suivent les nuits sans sommeil, particulièrement les pleines lunes quand la lycanthropie s'installe doucement dans les corps de jeunes adolescents, avides de champagne et de caresses... »²¹⁴, rapporte-t-il dans le n°7 de *Façade* au printemps 1979. Mais c'est surtout le lancement de sa nouvelle chronique dans *Libération*, intitulée « *Nightclubbing* », le 23 juillet de la même année, qui décide de cette

²¹³ Cette idée avait déjà été développée dans l'article « Afterdark » d'Adrien présent dans le catalogue *DJGM* : « évoluant au Gibus Club et se croyant au Roxy [club punk londonien], la seconde génération des groupes parisiens se voulait le reflet de la new wave londonienne. On était en 1977. [...] En fait, cette histoire était celle de la scène rock parisienne [...] Manque de rigueur ? Manque de vision ? Manque de discipline, surtout » (101).

²¹⁴ Article de Pacadis présent dans *Un jeune homme chic* (277).

nouvelle orientation dans sa vie et son écriture, comme il le laisse lui-même entendre dans cette introduction à sa chronique :

La ville a complètement changé de visage [...] ce sont les “night people” et c’est d’eux dont nous allons parler chaque lundi dans “Nightclubbing”. [...] Chaque semaine Pacadis s’aventure dans l’élaboration minutieuse d’une socioanalyse moderne des discothèques de Paris. Quelles sont les ombres de ces lieux ? Pour quelle émotion ? Sur quelles musiques ?²¹⁵

En somme, Pacadis participe par ses écrits sur la vie à Paris de nuit au mode de vie qui sera à l’origine de la scène disco. « Je suis un garçon novö »²¹⁶, affirme-t-il encore en octobre 1979 dans *Libération*. Mieux : il divulgue l’avant-garde. « Zermati découvre les groupes, Adrien théorise et Pacadis vulgarise » (74) : cette formule de Bernier et Buot est séduisante par sa clarté et, elle est, en partie, vraie car vérifiable. Pacadis n’est pas le précurseur des mouvements punk ou disco, mais il leur donne l’élan dont ils ont besoin pour exister aux yeux du grand public, être connus et reconnus, au moment précisément où Adrien s’en lasse. Au dénicheur impatient suit le propagateur pédagogue. Pacadis reprend les idées et la phraséologie d’Adrien. Et cette complémentarité entre leurs actions, leurs discours, est résumée dans ce dialogue de 1980, date de la sortie du livre *NovöVision* :

Pacadis : Tu as découvert le punk en 1973, tu t’en es lassé au bout de sept mois et l’as jeté comme un kleenex : c’est moi qui l’ai ramassé.

Adrien : Oui, tu l’as repris avec beaucoup d’agilité pour en faire une chose beaucoup plus publique qu’elle n’était au départ.

[...]

²¹⁵ Article de Pacadis présent dans *L’Esprit des seventies* (215-216).

²¹⁶ Article de Pacadis présent dans *DJGM* (79-81).

Pacadis : Ton livre est divisé en deux parties. La première est une espèce de journal qui pour beaucoup de gens rappelle mon livre, *Un jeune homme chic* paru en janvier 78 aux éditions du Sagittaire, qu'en penses-tu ?

Adrien : Oui, [...] dans mon livre il y avait toute une partie journal qui est l'équivalent pour l'époque novö de ce qu'était le journal d'*Un jeune homme chic* pour l'époque punk [...] Cela fait sept ans que nous nous connaissons, toi et moi, c'est très bien que tu aies été le symbole de la mode punk comme je suis aujourd'hui celui de la mode novö.²¹⁷

La comparaison qui est faite, dans ce dialogue, entre leurs deux ouvrages, *Un jeune homme chic* (1979) et *NovöVision* (1980), est intéressante. En effet, Pacadis, dans *Un jeune homme chic*, s'emploie à « raconter les événements au jour le jour [...] une histoire du punk vue de l'intérieur où l'on côtoiera tous ceux qui l'ont vécu [...] [le] film de l'année punk, d'octobre 76 à octobre 77 » (21)²¹⁸. De même, dans la première partie de *NovöVision*, intitulée « Manhattan Transfuge : fragments d'un journal novö (part 1, part 2, part 3) » (44-90), Adrien décline les mois de février/mars 1979 en racontant ce qu'il fait, au jour le jour, « récit initiatique » (164) sur ce que veut dire « être novö » (164)²¹⁹. Mais cette comparaison, en vérité, masque ce que nous cherchons à démontrer ici : qu'en dépit du retard de Pacadis sur Adrien, l'un parlant, à la même époque, du punk, l'autre, du disco, tous deux font le même constat : « ce n'est plus dans les salles de concert que cela se passe ; les boîtes de nuit, les discothèques sont les nouveaux centres d'attraction, », résumant Bernier et Buot dans

²¹⁷ « Propos recueillis par Sanyo avec l'aimable participation de Pacadis » dans *DJGM* (70-73).

²¹⁸ Eudeline parle aussi implicitement d'un journal dans son livre *L'Aventure punk*. Celui-ci n'est « rien que des instants, images d'un feuilleton punk qui se lit au jour le jour » (40).

²¹⁹ De même, dans *L'Aventure punk*, ce qui intéresse Eudeline est de savoir ce que veut dire « être punk » (136).

L'Esprit des seventies (256). La nuance n'est pas des moindres. Ces lieux²²⁰ joueront un rôle central sur le mode de vie de Pacadis mais surtout, sur l'écriture d'Adrien : une influence typiquement française, inspirée de la fin d'une époque, la fin des *seventies*, comme s'il s'agissait d'une fin de siècle (le sous-titre de *NovöVision* n'est-il pas *Les Confessions d'un cobaye du siècle* ?). Ce sera ce qu'apportera de *français* la critique rock française à la critique rock américaine : un écart stylistique dû à la fréquentation de lieux nouveaux, mais qu'il faut, en amont, contextualiser, là encore, par de nouvelles lectures.

II. Le style français fin de siècle

II.1. Deux voyages autour de ma chambre

Si Adrien parvient, dans ses textes critiques, à ignorer la réalité française (musicale et critique), il redevient Français par sa langue et son style. C'est l'hypothèse que nous avançons en introduction à ce chapitre. Or, ce mouvement naît chez lui de plusieurs grandes périodes d'« enfermement ». Les enfermements - un terme que nous empruntons à l'auteur dans *F. pour Fantômisation* (139)²²¹ - désignent les périodes de gestation littéraire que furent celles des séjours successifs d'Adrien à Verneuil, dans sa maison, périodes durant lesquelles Adrien s'abreuve de très longues heures de lecture. Deux enfermements ponctuent la période qui nous intéresse : l'un a lieu du « printemps 1974 (fin mars-début avril) à avril 1977 » (PI) ; et l'autre s'étale « du 19 novembre 1982 au 27 mars 1984 » (PI). Le premier, pourtant, au départ, ne semble réserver aucune surprise. Faisant suite aux années d'écriture du début (1971-

²²⁰ Citons en supplément la publicité d'un autre lieu parisien, dans le numéro de juin 1978, du magazine *Interview* de Andy Warhol. Cette publicité couvre deux pages : d'un côté, il y a une publicité pour un vin de Bordeaux, le « Château Lafite-Rothschild 1964 » (16) ; de l'autre côté, c'est une photographie de « Régine » (17), autre personnalité française qui était propriétaire de clubs à Paris (Chez Régine), mais aussi de clubs à New York.

²²¹ « FPF » sera l'appellation abrégée de *F. pour Fantômisation*.

1973), et donc à l'engouement d'Adrien pour la musique américaine « *west coast* » puis punk, ainsi que la découverte de son premier modèle (Bangs), il est une immersion totale dans la réalité américaine. Des noms nouveaux apparaissent, néanmoins, dans la bibliothèque d'Adrien : Richard Meltzer, Malcolm Lowry, Hunter S. Thompson et Gore Vidal. Le cinéma américain, de même, devient l'une de ses récréations principales. Le tout, lu et vu, dans des nuages d'alcool :

C'était, pour moi, l'époque de la pharmacie. J'ai eu une période qui frôle l'addiction. Pas aux opiacés mais à l'alcool. Et ça coïncide avec ce premier enfermement. Je lisais Richard Meltzer en avalant des cachets. J'ai lu tout Malcolm Lowry en buvant. J'avais trouvé les *Selected Poems* et je m'étais totalement identifié à cela. J'ai lu aussi Hunter Thompson (que j'avais lu dans *Rolling Stone*, quand il couvrait les campagnes). *Fear and Loathing* avec les illustrations de Ralph Steadman ! Je trouvais que ça carburait. J'ai lu aussi Gore Vidal lors de ce premier enfermement, *The City and the Pillar*, et puis surtout *Myra Breckinridge*. Donc enfermé, en même temps j'étais dans la réalité de l'espace américain. Il n'y a que des Américains qui peuvent faire ça. Comment pourrait-on faire ça dans la réalité française ? Et mes seules sorties, c'est quand j'allais voir, avenue de la Grande Armée, des films US. Le cinéma s'appelait La Boîte à Films. C'était en 75, 76, et j'ai commencé avec un festival « John Huston ». C'est John Huston qui a adapté *Myra Breckinridge*, avec Raquel Welch dans le rôle du transsexuel. Et John Huston a aussi réalisé un film qui s'appelait *Fat City* sur un loser dans le milieu de la boxe, joué par Stacy Keach. Je m'identifiais à ce Stacy Keach. Puis, j'allais voir les films de Jerry Schatzberg (*L'épouvantail*, *The Scarecrow*), les films avec Al Pacino (*Panique à Needle Park*), le premier George Lucas, *THX 1138*, cinq ans avant *Star Wars* ; et *Duel* de Spielberg. Bref, tout le cinéma américain indépendant qui allait devenir la réalité dominante. (PI)

Adrien, en somme, côtoie toujours l'Amérique par ses lectures et rares sorties, mais il fuit les critiques. Seule l'intéresse désormais la fiction : l'œuvre de romanciers et de cinéastes américains. À la même époque, Richard Meltzer lui aussi a déjà pris ses distances par rapport au rock en publiant en 1972 un livre sur l'ère du « post-rock », comme le sera en 1980 *NovöVision*. Parti donc à la recherche de cette nouvelle source d'inspiration (« l'after-punk ») mais ne l'ayant pas encore nommée ni même trouvée, Adrien souhaite se familiariser avec ce corpus de romanciers et cinéastes américains pour procéder à une évasion psychique dans l'imaginaire américain, depuis Verneuil. En somme, c'est pour lui un moyen (la consommation de drogues aidant) de plonger plus profond dans cette réalité (de substitution) américaine afin d'en remonter plus vite :

Quand on quitte une réalité [le punk], l'alcool constitue la réalité suivante, la réalité d'accueil [de transition]. C'est un cliché que de le dire, mais cela, je l'ai vraiment vécu. J'avais envie [comme dans ces romans que je lisais et ces films que je voyais] de vivre dans la réalité américaine avec une divorcée qui aurait été sonnée par les barbituriques et avec qui j'aurais bu. (PI)

Cette expérience fut bénéfique si l'on en juge par les très rares écrits issus de cette période. De 1974 à 1977, en effet, Adrien n'écrit pas, à l'exception de quelques fragments inédits que nous connaissons parce qu'ils ont été publiés ultérieurement (en 2004) dans le recueil *F. pour Fantomisation*. Intitulés « Portraits cannibales », ils sont la preuve d'un ascendant, sur la plume d'Adrien, hérité non pas paradoxalement de l'Amérique (et de tout ce que l'Amérique compte en symboles, tant dans sa littérature que dans son cinéma), mais d'une tradition littéraire française, beaucoup plus ancienne, celle des écrivains de la fin du 19^{ème} siècle. Mais avant cela, citons le résumé autobiographique qui dans le livre introduit ces fragments éclairants :

Portraits cannibales. [sic]

1973, c'était hier.

Et demain -1977- semblant déjà advenu, le dénommé Y.A., âgé de 23 ans, s'enferme en son sanctuaire de V., geôle élective ; il a derrière lui le Punk -de *Je Chante Le Rock Électrique* à *Burn Baby Burn*- un Double saccagé -Sweet Punk- et quelques illusions perdues [...]

Faisant le meilleur usage de ses années d'éclipse, l'Apostat explore en 1974 les arcanes du tableau B ; s'invente en 1975 une Cinémathèque des Limbes -de Max Ophuls à Douglas Sirk via Jean Cocteau et le film noir américain des 30's- ; puis, méditant un retour à l'écriture, met en chantier en 1976 *Portraits Cannibales* [...] L'ouvrage [...] sera abandonné au printemps 1977. Suivent : deux chapitres météoriques, respectivement alpha et oméga de *Portraits cannibales*, premier essai fantôme. (FPF 16)²²²

Cette introduction aux « Portraits cannibales » fait écho à notre citation (précédente) d'Adrien. Les « arcanes du tableau B » désignent les produits stupéfiants qu'Adrien consomme. Adrien précisera plus loin dans notre interview : « J'avais rencontré une fille dont la grand-mère était pharmacienne. Elle était devenue mon ordonnance au sens militaire du terme » (PI). De même, pouvons-nous gager que la « Cinémathèque des Limbes » est le cinéma La Boîte à Films dont il parlait. À cette époque, Adrien vit toujours dans la réalité américaine, mais à y regarder de plus près, les *Portraits cannibales* dévoilent d'autres influences cette fois étrangères à l'Amérique. « Ce sera un essai sur l'éphémère irradiant et le dandysme irradié, » déclare Adrien dans le texte (FPF 19). Et en effet, il y est question d'« égoïsme » (FPF 17), de « mort » (FPF 17), d'un « siècle rouillé » (FPF 17) et d'« Oscar Wilde » (FPF 17), ou encore de « frémissement métallique » (FPF 18). Ces thèmes, Adrien les tient d'un auteur

²²² L'abréviation « FPF » fait référence au livre *F. Pour Fantomisation* d'Yves Adrien.

français, Jean-Jacques Schuhl, dont le premier livre, *Rose Poussière*, avait été pré-publié par extraits en novembre 1970, dans le numéro 46 de *Rock & Folk* :

Je reconnais cette grande qualité à Philippe Paringaux d'avoir publié en novembre 70 dans *Rock & Folk* un extrait d'un livre qui deviendrait en 72 [aux éditions Gallimard] *Rose Poussière*, sous le titre « Parures de la violence, ou le chapitre d'un livre à paraître par Jean-Jacques Schuhl. » Sur le garçon de 18 ans que j'étais, ça a fait impression. Avant que je débute, c'est à peu près la seule référence. Puis en 72, *Rose Poussière* sort et je dois être l'un des premiers lecteurs de ce livre. (PI)

Adrien n'est pas le seul à revendiquer l'influence de Jean-Jacques Schuhl. Patrick Eudeline, dans les premières pages de *L'Aventure punk*, lui rendra hommage. Il suffit de juxtaposer l'introduction de *L'Aventure punk* à celle de *Rose Poussière*. On ne peut s'y tromper :

Pris sur le vif. polaroids se succédant. en série. au fil des semaines, des mois. L'AVENTURE PUNK. [...] aussi ce livre ne sera que cela. un fourre-tout d'instantanés en désordre. l'heure n'est pas aux analyses. (11)

J'aimerais un jour parvenir à la morne platitude distante des catalogues de la Manufacture française d'armes et cycles de Saint-Etienne [...] En attendant, loin du compte, j'ai recopié des rouleaux de télex hippiques, *France-Soir* (avec toutes ses éditions), des paroles de chansons anglaises connues, des dialogues d'anciens films célèbres, des prospectus pharmaceutiques, des publicités de mode, lambeaux sur lesquels, furtivement, s'écrit le temps mieux que dans les œuvres. Le reste, hélas, est de moi ; probablement. (7)

Mais Adrien est, à coup sûr, le premier à s'imprégner de cette influence et à reconnaître le génie de Schuhl. « Jean-Jacques Schuhl, dans *Rose Poussière*, avait rêvé de ce que Walter Benjamin avait voulu faire : un livre constitué uniquement de

citations. Mais il a découvert que c'était impossible et pour cette raison, il s'est appelé, lui-même, non pas écrivain, mais « ajusteur monteur » » (PI).²²³ La métaphore de l'« ajusteur monteur » s'applique au style que développe Adrien dans ses « Portraits cannibales » des années 1976-77. Certes, ce ne sont pas exactement des collages d'extraits de journaux, des dialogues tirés de films, *et cætera*, (quoique, par exemple, on y trouve bien des paroles de chansons), mais la distance et le côté impersonnel qu'Adrien donne à son style dans ce texte se rapprochent de ceux dans *Rose Poussière*. Son écriture y est chirurgicale, sa précision, malade. L'obsession pour le mot juste et l'équilibre des phrases confine à la monomanie. En somme, le lecteur a le sentiment de lire un calcul arithmétique. Le regard posé sur les événements y est froid, exempt de toute émotion. Il reste neutre, en retrait et invite au détachement. En voici un extrait, suivi d'un autre extrait de *Rose poussière* (tiré, cette fois, du numéro de *Rock & Folk*) :

1973. Splendeur modeste d'un Paris-pizza revisité Bronx émoussé « *Where's the party, Trina ?* ». Orgueil punk et rictus tièdes, *dolce vita*, baume à gangrène pour égorgeurs civilisés. « *Cette lumière me gêne, éteignez ça !* » : constante est la terreur des manucures qu'on démaquille. Interlude rime avec Quaalude, et *Berlin* tourne lentement, lentement. Abusus non tollit usum / L'abus n'enlève pas l'usage. Enfin, vient l'aube qui rassemble les danseurs et balaie les distractions. « *Je vais cesser de perdre mon temps...* » : les aveux les plus doux au sortir de la plus douce inquisition. *Berlin* grince : c'est l'heure où les imposteurs, rumeur, se confessent au caniveau, mambo. (FPF 18)

Chapeaux à la Garbo, peignoir en satin blanc, manteau en loutre posé sur T-shirt blanc, grandes lunettes noires, rondes, cerclées de rouge, fond de teint blanc,

²²³ Sans doute Adrien fait-il référence ici au *Livre des passages* de Walter Benjamin, qui n'était constitué que de fragments.

vestes boléros noires et lamées or, fibules, foulards, toutes sortes de foulards, noués à la scout, en cravate, en jabot, N'IMPORTE COMMENT bagues, chemises de jockey, chemises à dentelles, chemises de clown, rouge à ongles, anti-cernes, colliers de pacotille, boas mauves, chaussettes dépareillées, complets-cravate ultra-stricts, cigarettes king size, poudre de chanvre indien sous les ongles, croix gammées en brassard ou en sautoir, tout cela posé sur eux légèrement, comme un drap sur un fantôme, sans qu'ils aient l'air de l'avoir cherché, là par hasard, et aussi des mots et des sons comme autant d'autre parures dont ils s'enveloppent. Derrière tout cela il n'y a rien. C'est creux. Vous pouvez en faire autant. (59)

Le rythme du texte d'Adrien est lancinant. Il est ponctué d'assonances qui se répondent. Comme dans *Rose poussière*, il s'approche d'un poème en vers libre, d'un lyrisme glacial, solennel et impersonnel. Or, de Jean-Jacques Schuhl aux auteurs français du dandysme et du décadentisme, il n'y a qu'un pas. Comment ne pas penser effectivement aux descriptions détaillées et maniaques d'objets, déclinées par Des Esseintes, dans *À rebours* de Huysmans ? N'est-ce pas ce à quoi Jean-Jacques Schuhl s'emploie ici aussi ? En tous cas, là sont certainement les clés d'un double héritage chez Adrien : une généalogie littéraire et française (à substituer à l'héritage américain) dans les « Portraits cannibales » de cette période (1974-77). Une hypothèse qu'il est facile de confirmer par le second « enfermement » d'Adrien, de 1982 à 1984, à Verneuil. « C'est mon plus long enfermement, ce que j'ai mené de plus périlleux, » dit encore aujourd'hui Adrien (PI). Et de fait, au cours de celui-ci, il lit tous les auteurs « fin de siècle ». Ces lectures, cette fois, tiennent à l'apparition d'un autre critique, non plus Bangs, ni Glenn O'Brien, mais Hubert Juin. Belge, d'expression française, Hubert Juin fut à l'initiative, au début des années quatre-vingt, de rééditions françaises de cette littérature. Son projet éditorial fut déterminant

en ce sens qu'il rendit accessibles des textes jusque là oubliés. Autour de Huysmans ou de Lautréamont gravitait en effet une nébuleuse de petits écrivains moins connus (Xavier de Maistre, Jean de Tinan, George Brummel, etc.) dont les œuvres méritaient la même attention éditoriale. Ainsi, les préfaces aux rééditions qu'il écrivit dans la collection 10/18²²⁴, ainsi que son ouvrage *Écrivains de l'avant-siècle* paru en 1972, firent date. Adrien en témoigne :

J'ai lu tardivement ces auteurs lors d'un second enfermement, à Verneuil, en 82. Ça coïncidait avec cette collection des « écrivains de l'avant-siècle », que dirigeait Hubert Juin. Hubert Juin était un grand critique. Il a fait reparaître Remy de Gourmont et des auteurs beaucoup moins connus, comme Jean de Tinan, qui était le grand ami de Pierre Louÿs. Et ses préfaces étaient d'une érudition parfois supérieure aux textes que j'allais lire. *À rebours* de Huysmans, bien sûr, c'était presque une évidence, ce livre devait me tomber entre les mains, mais j'ai lu aussi George Brummel et *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre pour son titre. En somme, c'est en m'enfermant que je suis redevenu Français, mais un Français d'un autre siècle. J'ai plongé pendant des constellations d'heures de lecture dans cette littérature fin de siècle et alors, l'Amérique n'existait plus. Je lisais Hubert Juin comme j'avais lu Bangs dix ans plus tôt. Et aujourd'hui, encore, finalement, je m'aventure peu dans des lectures du 20^{ème} siècle. Quand j'arrive à l'extrême fin du 19^{ème}, c'est comme un vin trop jeune pour moi : il faut que je le laisse vieillir. (PI)²²⁵

Revisiter des œuvres effacées de la mémoire collective faisait donc d'Hubert Juin l'un des grands propagateurs de la littérature « fin de siècle ». Mais en vérité, toutes ces

²²⁴ Hubert Juin dirige la série "Fin-de-siècle" aux éditions 10/18 à partir de l'année 1977. En 1992, ses préfaces (écrites pour la série) sont réunies par les éditions 10/18 sous la forme d'un recueil intitulé *Lectures "Fin-de-Siècle"*.

²²⁵ À cela Adrien à la même époque ajoute d'autres lectures, des lectures d'auteurs d'avant la « fin de siècle » : le romantisme français (Chateaubriand : *Mémoires d'outre-Tombe*, *Vie de Rancé*, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, etc.) ainsi que le romantisme allemand (Novalis, Clemens Brentano, les frères Schlegel, Jean Paul, etc.).

lectures, et pas seulement *À rebours* de Huysmans, étaient « évidentes », en ce sens qu'elles n'étaient pour Adrien qu'un moyen de vérifier de ce qu'il savait déjà. Adolescent, il avait commencé par des lectures anticipatoires. Un auteur, en particulier, avait déjà fait, pour lui, le lien. C'était Edgar Allan Poe, qu'il avait lu avant Baudelaire et qui, par là même, l'avait initié au mouvement. En 1982, prêt donc pour une nouvelle immersion dans la modernité littéraire française, il replonge, avec envie, dans ces lectures :

J'ai lu très tôt (à onze ou douze ans) Edgar Allan Poe, traduit par Baudelaire, avant de lire Baudelaire. Or, tout vient de cet auteur anglo-saxon qui est l'initiateur de la modernité française : l'esprit d'analyse, la froideur, le refus de l'émotion. C'est Edgar Allan Poe qui invente tout cela. Voilà pourquoi j'aime la littérature française « fin de siècle » : c'est parce qu'il n'y a pas d'émotion. Sinon, la France, je la trouve immonde. Vous savez, je n'ai eu qu'un ami, c'était Pacadis, et Pacadis (de même que Jean-Jacques Schuhl) n'était pas un critique de rock. Il était un Jean Lorrain de la seconde moitié du 20^{ème} siècle, fasciné par la chute et le décadentisme. Il avait fait l'École des Beaux-arts et Histoire de l'art à la Sorbonne. En somme, la seule fraternité dont j'ai fait partie a été la France du 18^{ème} siècle quand elle est à l'apogée de son style (la France des libertins publiant sous le manteau à Amsterdam) et à nouveau dans cette période assez brève qui est la dernière décennie du 19^{ème} (qui dure seulement dix à quinze ans).

(PI)

Adrien écrit certes, au début de sa carrière, dans la critique rock française, mais il nie l'idée de « fraternité » (PI) ou l'esprit « corporatiste » (PI). Étranger à toute camaraderie, il reste un écrivain bilingue et dissident, ne dialoguant qu'avec des fantômes d'un autre siècle. Sa claustration fait de lui une sorte d'aristocrate reclus dans sa villa, tel Des Esseintes, dans *À rebours* de Huysmans, ou le protagoniste d'*Un*

voyage autour de ma chambre de Xavier de Maistre²²⁶. Mais de quelle façon cette reprise des grands mythes de la littérature « fin de siècle » a-t-elle eu lieu dans le texte ? À quelle musique se réfère-t-elle ? En quoi a-t-elle été effective ? Sous quels aspects fut-elle spécifiquement française ?

II.2. NovöVision : les confessions d'un cobaye du siècle

Partons du contexte de réception de la musique, dans les années soixante-dix, en France et aux États-Unis. À la fin de la décennie, le punk est hégémonique. Tous les critiques rock (américains et français) en parlent, et cela parce que le punk fait renaître une lecture mythologique du rock. Inutile de le rappeler : le punk relie les groupes du début des années soixante-dix au premier rock'n'roll des années cinquante et aux « garage bands » du milieu des années soixante. Et en 1977, il est à son apogée. L'année 1977 est sacrée l'année du punk.

Et pourtant, cette généalogie toute tracée, en apparence solide, n'a jamais pu être applicable ni transposable au domaine de la musique industrielle, cette autre musique issue, comme le punk, des années soixante-dix. Certes, la musique industrielle et le punk ont eu des origines communes. Les groupes Kraftwerk et MC5,

²²⁶ Xavier de Maistre est un écrivain savoisien de langue française. Le livre *Voyage autour de ma chambre* (écrit en 1794 et publié en 1795) raconte l'histoire d'un jeune homme qui, après avoir embrassé la carrière militaire, est condamné à rester quarante-deux jours dans sa chambre, puni de s'être livré en duel avec un autre officier. Ce récit à la première personne et d'inspiration autobiographique est avant tout prétexte au détournement du récit de voyage, un détournement qui rappelle les ressorts comiques de l'écriture de Laurence Sterne dans *Tristram Shandy*. *Voyage autour de ma chambre* est de plus un récit d'enfermement qui s'inscrit dans la longue tradition du *Décameron* de Boccace, de l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre, ou encore, de *La Philosophie dans le boudoir* du Marquis de Sade. C'est la description d'un lieu clos, à la fois signe d'emprisonnement et d'exil. Échapper à la laideur du monde en se perdant dans la bibliothèque et la description minutieuse du mobilier de cette chambre reconforte le narrateur. Ainsi ouvre-t-il son livre dans le chapitre premier par ces lignes : « J'ai entrepris et exécuté un voyage de quarante-deux jours autour de ma chambre. Les observations intéressantes que j'y ai faites, et le plaisir continu que j'ai éprouvé le long du chemin, me faisaient désirer de le rendre public. [...] Mon cœur éprouve une satisfaction inexprimable lorsque je pense au nombre infini de malheureux auxquels j'offre une ressource assurée contre l'ennui, et un adoucissement aux maux qu'ils endurent » (41).

par exemple, ont tous deux produit une musique inspirée des sons industriels d'une région comme la Ruhr ou d'une ville comme la Motor City. Mais la musique qui est née de ces sons industriels a, pour chacun d'eux, sonné différemment. Pour l'un, elle est restée électrique, pour l'autre, elle est devenue électronique. Leur message, également, s'opposait : le punk était politique, mais la musique industrielle, futuriste. En somme, la musique industrielle, cette musique « « *anti-human* » et « *anti-emotional* » » (PR 196)²²⁷, comme la qualifiait Bangs, était totalement nouvelle. Contre les idées reçues d'une histoire cyclique du rock, elle s'opposait à tout ce qui avait existé avant. Et néanmoins, pour accéder à un rayonnement mythologique, elle exigeait, elle aussi, une grille de lecture, un champ d'interprétation, qui seraient donc nouveaux.

Est alors arrivé Adrien. Lui, rejetant le punk comme un « kleenex »²²⁸, avant tout le monde, a trouvé quelle généalogie tracer pour la musique industrielle des années soixante-dix. Celle-ci n'était pas, en revanche, comme nous l'avons annoncé, un flashback musical (et américain) mais un flashback littéraire (et français) vers les auteurs dits « fin de siècle ». Des livres tels qu'*À rebours* de Huysmans, ou encore les écrits de Xavier de Maistre et de Barbey D'Aurevilly ont en effet en commun avec le post-punk industriel, de nombreux thèmes, comme l'ennui, le cynisme, la froideur, la désillusion, et l'idée de faire, comme Oscar Wilde, de sa vie une œuvre d'art. Mais un livre d'Adrien en particulier permettait de vérifier cette proposition. C'était son premier livre, qui s'intitulait *NovöVision : Confessions d'un cobaye du siècle*, le cobaye n'étant autre qu'Adrien lui-même, un dandy décadent et urbain, voyageant de

²²⁷ Dans cet article, « The Greatest Album Ever Made », Bangs parle du disque *MMM (Metal Machine Music)* de Lou Reed (1975). Adrien s'accorde aussi pour dire que ce disque fait partie du nouveau mouvement musical (la musique industrielle). Adrien cite cet album par exemple dans son article « Afterpunk ».

²²⁸ « Propos recueillis par Sanyo avec l'aimable participation d'Alain Pacadis » dans *DJGM* (70).

Paris à New York et Londres, en assistant à des concerts de Throbbing Gristle, Suicide, Devo and Kraftwerk. Écrit en 1979, d'abord sur des notes de chambre d'hôtel, puis confectionné ensuite sous la forme d'un livre la même année, *NovöVision* sort au début de l'année 1980. Les années quatre-vingt y sont prophétisées : sa musique, surtout. Aussi, pour développer cette comparaison stylistique entre mythes rock et littéraires, nous nous arrêterons sur l'étude de cet ouvrage et commencerons-nous par le thème de l'ennui²²⁹ qui hante l'écriture d'Adrien :

Au seuil des années 80. Que faire ? Rien, sinon s'ennuyer. Je m'ennuie [...] Je m'ennuie de la manière la plus terne et la plus ennuyeuse. Si je devais écrire ce que je vis, mettre ma vie en pages ou en fiches, cela ressemblerait à un long bâillement perforé. [...] je m'ennuie, tu m'ennuies, *il m'en nuit* [sic]... [...] Que faire ? Rien, sinon...(NV 26)²³⁰

« Si je devais écrire ce que je vis », écrit Adrien. Or, c'est bien ce qu'il fait dans *NovöVision*, et l'ennui transparait jusque dans son écriture : « Je m'ennuie, tu m'ennuies, *il m'en nuit* ». Les verbes « ennuyer » et « nuire » se confondent. L'ennui est nuisance et une référence à la nuit aussi. De plus, l'ennui est une ville : Paris. « Adrien [y] avait atteint les limites de l'ennui » (NV 29). « L'ennui [y] est pesant » plus qu'ailleurs (NV 28). Cet ennui provient, selon Adrien, du spectacle « écœurant » (NV 21), « consternant » (NV 25), qu'offre cette ville à la fin des années soixante-dix, bien que pour le reste du monde, ce spectacle soit euphorique. Les discothèques, comme le Palace, battent leur plein. Le punk est au paroxysme de sa gloire. Tout le

²²⁹ Sur ce thème de l'ennui qui définit en partie le dandy, on peut penser à un artiste français : Serge Gainsbourg. Dans son livre *Gainsbourg sans filtre*, Marie-Dominique Lelièvre soutient cette hypothèse quand elle décrit la bibliothèque de la maison rue de Verneuil à Paris : Gainsbourg, en effet, semble avoir lu *Novövision* d'Yves Adrien, mais aussi *À rebours* de Huysmans, *Une vieille maîtresse* de Barbey d'Aurevilly, les *Contes fantastiques* d'Edgar Poe et *Adolphe* de Benjamin Constant. « La littérature du 19^{ème} constitue le fonds [de la bibliothèque] de Serge Gainsbourg » (183).

²³⁰ L'abréviation « NV » renvoie au livre *NovöVision* d'Yves Adrien.

monde a de l'argent et souhaite le dépenser. C'est une société qui amuse la majorité des parisiens, mais lasse très vite, par sa décadence, Adrien. Dans les pires moments, cet ennui se transforme même, chez lui, en une mélancolie obsessionnelle, en spleen baudelairien. Aussi, Orphan, le double d'Adrien, juge-t-il nécessaire de changer les choses. Il « décida qu'il l'enverrait, dès février, à New York » (NV 20).

Adrien, obéissant aux ordres de son double, fuit donc Paris pour New York en février 1979. Là, pour un temps, l'ennui se dissipe, même dans son écriture. « Le mot « ennui » semblait s'être volatilisé [...] C'était comme si l'ère de glaciation parisienne avait pris fin, » commente Orphan à la lecture de la première partie du journal novö d'Adrien, son cobaye (NV 68). Comme à Paris, « il n'y a rien à faire, [mais il est toujours possible de] boire un verre et [s]e sentir terriblement bien à New York » (NV 56), en allant au Mudd Club, par exemple, « le meilleur club du monde » (NV 81), explique Adrien. Autrement dit, le « NovöSpleen » (NV 19) de New York, à la différence du spleen parisien, est un spleen agréable parce qu'il pousse au détachement. Mais il conduit aussi à des pulsions de meurtre : cette esthétique du meurtre, par bien des points, rappelle la nouvelle *Léa*, dans laquelle Barbey d'Aurevilly avait fait le récit sensuel d'un amour morbide pour une jeune femme malade au seuil de sa mort. Dans *NovöVision*, en revanche, bien que la mort devienne meurtre, elle reste au stade de fantasme. Adrien, en effet, est pris d'une obsession pour le crime à la vue du corps endormi d'Edwige, une amie qui, pour une nuit, partage son lit :

Le drap glisse sur le corps [d'Edwige] : mèches blondes et t-shirt noir, blancheur de la peau, longues jambes que griffent deux tatouages, c'est un véritable appel au crime. Une seconde plus tard, je n'ai plus qu'une idée : trouver un cendrier lourd, massif, et l'abattre sur le crâne d'Edwige, la tuer net dans son sommeil...voir le sang poisser les mèches blondes, descendre le long du cou,

sous le t-shirt, jusqu'au ventre peut-être... retourner Edwige sur le dos, lui croiser les doigts derrière la nuque (comme si elle prenait le soleil), allumer toutes les lumières et l'embrasser sur la bouche. J'ignore pourquoi je veux cela, c'est comme une lente incubation de fantasmes, un effet secondaire de l'air qu'on respire à New York [...] j'ai si fort envie de la tuer... juste la tuer, et dormir dans les draps striés de sang, faire des polaroids de son corps inerte [...] c'est certainement cela faire une œuvre... et... j'en suis incapable. Je me lève et j'enfile un t-shirt : noir. (NV 48-49)

Fantasmer une œuvre d'art que ce meurtre, lui-même fantasmé, aurait engendré. Adrien, à ce moment précis, donne, mentalement et sur papier, vie à ses envies. Paris lui semble presque oublié. « Il y a une semaine, j'étais à Paris : cela me semble tellement loin et irréel... Je pourrais rester ici, immobile, durant des années. Immobile avec de la muzak et Edwige » (NV 49). Mais dès la seconde partie du journal novö, le spleen recouvre, à nouveau, des aspects délétères. Adrien avait pourtant changé d'hôtel. « Rien de tel qu'un changement d'adresse pour changer de... de quoi au fait ? De tout. Je vais tout changer, recommencer à zéro, prétendre que j'arrive à New York » (NV 62). Mais rien n'y fait. Les jours passent et se ressemblent, la fatigue se faisant de plus en plus lourde, omniprésente : « 26 février. Je dors » (NV 60) ; « 1^{er} mars. [...] une totale journée de sommeil » (NV 70) ; « 4 mars. Scénario habituel. [...] une totale journée de sommeil » (NV 73) ; « 8 mars. Sommeil... Rien à faire, sinon attendre minuit et aller voir Suicide au Max's [...] Sommeil » (NV 78). Ces longues heures de sommeil ne sont plus à incomber au décalage horaire. Elles ne donnent plus corps, non plus, à des fantasmes lubriques et morbides, au satanisme raffiné, comme l'avait fait le spectacle de la silhouette endormie d'Edwige. Cette nouvelle fatigue est plus profonde. Elle accapare Adrien jour et nuit. Dormant le jour pour aller voir des concerts la nuit, Adrien s'endort debout la nuit venue. Il se change en un somnambule

déambulant dans les rues de New York. Et son écriture en pâtit, lasse (en tous cas) Orphan. « À la lecture de cet énoncé plat [qu'était la seconde partie du journal novö d'Adrien], Orphan bâilla : lire la notice d'un tube de Somnolex eût été tout aussi captivant...Le cobaye, renouant avec ses plus mauvaises habitudes, sombrerait-il dans l'incohérence ? Orphan tourna la page...» (NV 84).

De fait, les choses empirent. L'aphasie menace Adrien. « J'ai perdu l'habitude de parler, sommeil, c'est à peine si je sais encore aligner trois mots » (NV 86), écrit-il dans la troisième partie de son journal. Un nouveau voyage devient donc nécessaire pour le réveiller et le sortir de cet ennui mortel. « C'est comme si j'avais épuisé avant terme les possibilités de New York : oui, New York est désormais *derrière* [sic] moi... » (NV 88). Un rapide stop à Washington, à Paris (une nuit au Palace), puis c'est Londres qui s'impose. Adrien y fréquente de nouveaux clubs : ce ne sont plus le Mudd, le Max's, le CBGB ou le Hurrah, mais le Roxy, l'Embassy, l'Electric Ballroom, le Marquee, l'Hammersmith Odeon, le Music Machine, le Lyceum, le Venue, etc. Il y écoute, aussi, de nouveaux groupes : non plus Brian Eno, les B-52's, Devo, ou les « 4 novöbands new-yorkais » (NV 17) que sont Contortions, Teenage Jesus And The Jerks, Mars et D.N.A., mais *Lodger* de David Bowie, Throbbing Gristle, Psychedelic Furs, etc. Adrien retrouve un peu de l'énergie qu'il avait perdue.

Cette musique, surtout, semble le sauver, parce qu'elle lui ressemble, ou plutôt, parce qu'il souhaite lui ressembler. Elle est une « musique industrielle ou mutante » (NV 121) qui, avec ses « hits élastiques » (NV 73) et ses « singles disco les plus élastiques (Sister Sledge), les plus robotiques (Amii Stewart), les plus toniques (Edwin Starr), les plus chic (Chic) » (NV 122), véhicule des « Valeurs Nouvelles » (NV 109) : un monde de machines, en mutation, habité par une « génération TV » (NV 17), des mutants, des nightclubbers, des femmes frigides, et où

règnent la cybernétique, les « centrales nucléaires » (NV 101), « la ségrégation et l'acier » (NV 87). Par bien des aspects, ces valeurs initient Adrien à un retour au dandysme « fin de siècle ». La notion d'« Absence » (NV 19), en l'occurrence, y est centrale. Ne « pas [être] ému » (NV 101), être distant est ce qu'Adrien aime dans l'album *Lodger* de David Bowie. Adrien souhaiterait arriver à ce degré ultime de « dérision » (NV 101), d'« indifférence » (NV 101). Ne jamais être touché, ne jamais s'attacher à quoi que ce soit, et toujours voyager :

Bowie se comporte comme s'il était le locataire du monde...Le monde est un hôtel dont les chambres s'appellent New York, Paris, Londres, Tokyo... [La chanson] *Move on* résume cela parfaitement. Refus de s'arrêter, de supporter la pesanteur. Juste boucler ses valises et se tirer. Et faire cela aussi souvent qu'il le faut. La chambre sinon se change en cellule, et l'hôtel devient prison : move on...(NV 101)

« Être novö [...] relève [donc] de l'absence » (NV 164) (ne pas être là, être ailleurs, toujours en mouvement, en voyage), mais cela relève aussi de la dissidence. « Être absent ? [...] c'est être dissident » (NV 164). C'est se retourner contre le punk et ses anciennes valeurs, comme le montre Iggy Pop à la même époque :

Iggy, justement, a voulu cela : faire une fois au moins l'expérience de la normalité, être un garçon pareil aux autres : un chanteur qui donne 23 concerts en 25 jours et qui, la tournée terminée, les musiciens payés, envoie ses deux valises de fringues au pressing...Banal, n'est-ce pas ? Dans le cas d'Iggy ce n'est pas banal, c'est sublime et *net*. Celui qui s'est infligé jadis la gamme complète des blessures, dilemmes et humiliations, celui qui s'est coupé, s'est planté et s'est brûlé, celui qui est allé de *No Fun* à *Notre Père Qui Êtes Odieux* via *Raw Power* et *l'Idiot*, celui-là désormais entre sur scène en fumant une cigarette et fait un show, et dit qu'il s'ennuie, et grimace un sourire, et salue, et s'en va, et s'amuse et s'endort. Celui-là a réussi à éteindre l'incendie, celui-là est majeur (et

les fans, qui seront toujours mineurs, se sentent trahis : mais Iggy, lui, se sent mieux). (NV94-95)

La métamorphose d'Iggy Pop résume le cheminement critique d'Adrien : « au métallisme Punk [suit] le robotisme Novö » (NV 162). Autrement dit, le punk Iggy Pop est devenu « « clean » » (NV 108). Il est un dissident qui a trahi les valeurs du punk. Il « n'est plus un kid flamboyant, c'est un *performer* [sic] » (NV 96). Sa métamorphose « n'est pas née du chômage [comme le punk] mais du carnage » (NV 18). Elle n'est pas politique mais esthétique. Et elle avait été annoncée depuis 1974 par Adrien :

Le « clean », c'est venu très tôt chez moi. Début 74, je décide que c'est fini le punk et que ce qui m'intéresse, désormais, c'est, non plus le glam et les mutations glam-punk, mais David Cassidy au bord des piscines, et je dis : « ça s'appellerait le clean. » On est en février 74 ! Et finalement, moi qui avais voulu David Cassidy et les piscines, je suis arrivé au clean d'une autre manière, trois ans plus tard : le clean européen de Kraftwerk, de Munich, de Düsseldorf, le regard vers l'Est. (PI)

Adrien esquisse une idée, Pacadis la reprend. Comme toujours, en effet, un article de Pacadis -ici « Music Cleanik, ou la misère des musiciens en blouse blanche »- vulgarise cette nouvelle mode (le clean) et lui donne le rayonnement dont elle a besoin :

Depuis quelques temps, on assiste dans le monde du rock à un retour au « clean », à la propreté, à l'ordre tant sur le plan intérieur (essence de la musique) que sur le plan extérieur (apparence vestimentaire et physique des musiciens), il convient de s'interroger sur ce phénomène. **Définition** [sic] : On appelle « clean » des groupes qui revendiquent une image de marque prenant le contrepied de celle mise en avant dans le passé par les hippies ou les punks. [...] La mise en place d'une musique propre s'accompagne d'un look propre [...]

Musique aseptisée et look étudiant [sic] [...] Kraftwerk [par exemple] [a] une image clean : cheveux courts, pattes rasées, chemises rouges et cravates noires, lèvres rouges. [...] Kraftwerk retrouve la trace des constructivistes russes et des futuristes italiens. Ils font l'éloge de la machine (Man Machine), de la science-fiction (Spacelab), du monde moderne (neon lights, Metropolis), du monde superficiel de la mode (The Model), enfin des robots (The Robots).²³¹

Absence, distance, dissidence et propreté : froideur aussi. La mode « clean » sera dans les années 80 celle de la « blouse blanche » et du rock « cleanik ». Et bien sûr, Adrien colle à ce portrait robot dans la vie comme dans son œuvre (ci-dessous, un extrait dans *F. pour Fantomisation*) :

À l'orée de 1978, se rasant le crâne et adoptant un look de combat-ensemble Krüger triple force sur bottes de la Wehrmacht, lunettes cerclées d'acier, gant de cuir noir à la main droite-, le Revenant, s'effaçant devant son double, devient le chanteur robotique Orphan et invente l'Afterpunk, puis le Novö et leur arc-en-ciel synthétique de dérivés : Aftersex, Afterwave, TechnoFunk, MetaDiskö, NovöRock, NovöPunk, NovöWave- riche moisson. (*FPF 22*)

Cette adéquation, chez Adrien, entre sa vie et son œuvre, le fait qu'il incarne physiquement (par sa tenue) ce qu'il défend moralement (par ses écrits), qu'il porte sur lui les stigmates de l'esthétique qu'il fait sienne (une esthétique nazie aux accents plus futuristes que dans le punk), qu'il soit son propre cobaye (« le cobaye existe, ce n'est pas une figure de style » (PI), il est de papier mais aussi de chair, il s'appelle Orphan), révèle chez lui une obsession : faire, comme Oscar Wilde, de sa vie une œuvre d'art. En d'autres termes, Adrien s'impose d'être « clean » à tous les sens du terme : d'abord, d'être un homme sain, qui ne prend pas de drogue. Ne s'accordant plus qu'une cigarette par mois, il devient tout l'inverse de l'homme « punk »,

²³¹ Article à lire dans *DJGM* (12).

« speedé », du début des années soixante-dix. De plus, il soigne désormais son apparence : il s'habille tout de noir et porte un gant à une main, comme Barbey d'Aurevilly. Comme un dandy fin de siècle, aussi, son élégance reste décalée par rapport à son époque. Il ne suit pas la mode (punk), contemporaine à son écriture, mais anticipe les modes futures (novö et disco). Et ainsi, toujours au-dessus (en dehors) de ce qui se fait de vulgaire et d'ordinaire à son époque, il devient, paradoxalement, l'arbitre des élégances et bienséances futures.

En fin de compte, pour Adrien, être « stoned » prend un sens nouveau. Il s'agit dorénavant d'« être stoned au sens classique du terme ; stoned comme le furent certaines silhouettes du 19^e siècle » (NV 97), c'est-à-dire, par exemple, avoir une « Jaguar blanche (modèle 58) » (NV 106), ou « Regarder la TV. Porter du cuir noir. Se laver les cheveux. Sortir sans savoir pourquoi » (NV 107). Car Adrien veut, comme le veut aussi Iggy Pop, être tout ce qu'il y a de plus « normal ». D'ailleurs, il ne cesse de le répéter dans *NovöVision* : « Je suis normal » (NV 119). Un désir de normalité (insistons bien là-dessus) apparaissant, bien sûr, tout à fait anormal à une époque (la fin des années soixante-dix), où la mode hégémonique est au punk, et seulement au punk. Par snobisme donc, il ignore la musique qui l'entoure, comme il ignore le monde en dehors des grandes métropoles. « Je hais la province. Je hais la province » (NV 74), répète-t-il comme Baudelaire. De même, ne travaille-t-il pas :

Je n'ai jamais travaillé de ma vie. C'est ce que je revendique. Guy Debord, qui a terminé sa vie et son œuvre en pratiquant une langue qui était presque une langue du 18^{ème} siècle, avait une règle : « ne jamais travailler ». C'est ce qui me relie à l'Ancien Régime. Je ne méprise pas les gens qui le font mais pour moi, ça ne se fait pas. Quand j'aidais Marc Zermati à l'Open Market, par exemple, c'était par amitié. J'habitais chez lui. Ce qu'il me remettait était tout à fait symbolique, comme des

exemplaires en vinyle de pièces rares qu'il avait ramenés pour moi des States. (PI)

« J'étais un invité perpétuel, qui ne s'attardait pas, » précise, plus loin dans l'interview, Adrien (PI). Habiter chez les autres, quand il n'habite pas à Verneuil, est un mode de vie qu'il adopte souvent. Qu'il s'agisse de chez Pacadis, rue de Charonne, ou de chez Marc Zermati ou de chez Philippe Morillon, Adrien se sent partout chez lui et ne s'attache nulle part.

Le double, enfin, est dandy, bien qu'étant une figure héritée en grande partie des lectures des textes d'Edgar Allan Poe. Se mettre en scène, mettre en scène sa façon de vivre, raffinée, spirituelle et détachée, font partie du personnage. « Le message est : « *Deviens ton propre sujet* » » (NV 21). D'où l'importance des lieux où Adrien se montre : les discothèques sont des miroirs. Elles reflètent l'image qu'Adrien a souhaité se construire durant ces « six mois de survol des métropoles » (NV 163). D'ailleurs, la course terrestre d'Adrien dans les clubs new-yorkais, parisiens et londoniens, n'a peut-être jamais eu que ce seul but : donner à réfléchir sa propre vie comme une œuvre d'art, pour aboutir, en fin de course, au plus grand des miroirs, la Télévision. La dernière partie de *NovöVision*, après « Manhattan Transfuge : fragments d'un journal Novö » (NV 44) et « Scènes De Chasse en Angleterre » (NV 97), se nomme « TV Land » (NV 138). Adrien touche à la quintessence de ce que veut dire être novö : « le Land est une Principauté Spatiale située à la verticale du monde » (NV 138). Là, Adrien voit rejouer le film de sa vie : on y lit chronologiquement, sous la forme d'un montage en sept « bobines », des fragments des chapitres précédents. Projection pour Adrien (relecture d'extraits de *NovöVision*, pour le lecteur) qui conduit à l'éternité puis à la Chute par un retour brutal sur Terre. Un voyage donc spatial, un « récit initiatique » (NV 164), qui se

résumé, pour Adrien, à cette formule finale (dans laquelle nous serions tentés de substituer au terme « novö », le mot « dandy ») :

Être novö, c'est être dissident de tout : y compris, et surtout, de soi-même. C'est s'échapper de soi-même, passer le mur, s'inventer un double sur lequel on projette ses conflits, un double qui se nourrit de vos conflits, et, kill kill, les neutralise. Être Novö, c'est être assez sophistiqué pour savoir qu'un double aura, lui aussi, besoin d'un double. Je veux juste me promener dans les années 80 avec une meute de doubles, me fondre en eux, descendre en bande avec eux, les envoyer en éclaireurs dans les lieux encore obscurs. [...] Être brillant, ce sera... cela : la faculté qu'a un être de s'inventer des doubles qui le prolongent et le protègent, des doubles qui miroitent. (NV 164-65)

Pour preuve de ces miroirs, de leurs jeux et éblouissements, les nombreux noms de plume qu'Adrien s'est donnés depuis qu'il a commencé à écrire : il y a eu « Sweet Punk », puis « Eve Punk », dans sa rubrique « Trash », à *Rock & Folk*²³². Puis, est venue la période after-punk, où est né « Orphan », son double. Enfin, en 2001, c'est la « mort philosophale de l'auteur », comme le dit la quatrième de couverture de *NovöVision* : « Entrée en scène du ghost-writer 69-X-69, son successeur ». Adrien n'est donc plus l'Adrien que nous connaissions mais son successeur et exécuteur testamentaire. Et c'est par ses métamorphoses multiples que non seulement il a pu évoluer assez vite pour recevoir, avant tout le monde, la musique post-punk à la fin des années soixante-dix, mais aussi qu'il a pu développer, au sein de ses textes, une conscience d'écrivain.

²³² Pour donner un exemple, l'article « Burn Baby Burn » est signé « Eve Punk Adrien ».

II.3. F. pour Fantomisation : l'apparition d'une conscience d'écrivain

Dans l'œuvre d'Adrien, il semble y avoir eu une césure à partir de laquelle, de part et d'autre, il y aurait eu un avant et un après. *NovöVision* sort le 11 janvier 1980, puis paraît, le 27 mars 2004, *F. comme Fantomisation* : *NovöVision* était encore un livre sur la musique et les voyages ; *F. comme Fantomisation*, en revanche, sera un livre sur l'écriture et les enfermements. La différence est simple et facilement identifiable. Certes réapparaissent, dans les deux livres, des thèmes récurrents (« dandysme [...] spleen [...] cosmogonie » (FPF 11), « miroir » (FPF 71) et « absence » (FPF 94)), mais leur retour dans le second livre se fait sous un angle nouveau. *NovöVision* était un manifeste, « le manifeste des années 80 » (FPF 23), comme l'avait été en 1972, pour le début des années soixante-dix, « Le Manifeste des Panthères Électriques ». Or, un manifeste, par définition, est adressé au monde. À l'inverse, *F. comme Fantomisation* est une « mosaïque de romans fantômes » (FPF 11), un patchwork, en quelque sorte, de ce qu'Adrien a écrit, reclus dans sa maison à « V. », et n'a jamais montré au monde. Ce livre secret est donc, même une fois révélé au monde par la publication, le négatif de *NovöVision*. De surcroît, chacun de ces deux livres a fait l'objet d'une évaluation littéraire totalement différente par l'auteur. Pour Adrien, *NovöVision* n'était d'abord qu'un roman populaire, en partie méprisable pour cette raison :

Quand est paru *NovöVision*, je considérais cet ouvrage comme un « Fleuve Noir » [nom d'une maison d'édition française spécialisée dans le roman populaire]. J'avais dit : « Je pourrais en écrire un tous les 6 mois, comme Paul Kenny. » Vraiment, je me disais : « C'est surtout pas de la littérature. Ça, c'était Orphan à New York. Bon, dans 6 mois, j'en ferai peut-être un autre, mais ce sera Orphan à Los Angeles. L'idée, ce serait d'en sortir un tous les 6 mois, comme sortent les Fleuves Noirs. » (PI)

De *F. comme Fantomisation*, Adrien pense tout l'inverse. Ce livre est, pour lui, marqué du sceau de la littérature, parce qu'il fut écrit à Verneuil, coupé du monde, « le lieu par excellence où les pensées sonnent juste » (*FPF* 77) :

À un moment, l'écriture commence quand il n'y a plus personne qui vous fait face. On écrit pour être le dernier homme sur la terre. Dans l'écriture, j'en suis là. Il ne doit même plus y avoir d'idée de publier, sinon ça fausse tout. Comme en physique, le sujet mute s'il est observé. Dans l'écriture, qui est une autre forme de physique, je crois que celui qui écrit n'a plus à être, pas même observé. Vraiment, avoir l'idée de faire paraître et d'être lu, tout ça n'existe pas. Le silence est l'arbitre suprême. (PI)

F. comme Fantomisation regrouperait donc des fragments de manuscrits inédits, de « roman[s] que son auteur n'avait composé[s] pour personne » (*FPF* 167). Il est impossible d'en dire autant de l'écriture dans la presse rock, conçue pour être lue en instantané. Impossible également d'en dire autant pour l'écriture de *NovöVision*, pensée comme en-dehors de la littérature, ou plutôt, comme un carnet de bord, un livre-témoin d'une époque. La coupure est nette et précise : à partir de *F. comme Fantomisation* seulement Adrien entend-il faire œuvre littéraire, et ce, comme nous allons le voir, par une « quête métalittéraire » (PI). En effet, ce recueil de fragments inédits est le miroir non plus d'Adrien voyageant de ville en ville, de concert en concert, mais d'Adrien voyageant de livre en livre, de silence en silence. Mais surtout, Adrien travaille et se montre, dans ce livre, au travail : écrivant, et donc écrivain. Et cette émergence d'une conscience d'écrivain, dans ces pages, passe d'abord par un récapitulatif des années passées :

Je suis devenu rock critic à l'orée des 70's : une décennie si terne qu'il n'y avait rien d'autre à faire. Encore fallait-il le faire bien : être le premier aficionado West-Coast à prôner le Rock Électrique, le premier Propagandiste Stoogien à

devenir Punk, le premier Punk à opter pour la Disco, le premier Publiciste Disco à se tourner vers l'Est, le premier Théoricien Novö à se lasser de ses Théories et, finalement le premier Dissident Novö [...] - tout cela, je l'ai fait en conjuguant des vagues d'extrême enthousiasme et d'extrême ennui, de complète promiscuité et de complet isolement, de semi-clarté et de semi-coma. (FPF 44)

Cet extrait est tiré du premier roman fantôme intitulé « Adrianisme ». Reprenant les idées de préséance, de primauté, de position pionnière, il est suivi de près par un autre extrait, moins autobiographique et plus exégétique, sur *NovöVision*. « Le sujet de *Novövision* [dit Adrien] [...] était, donc, vraisemblablement, l'ennui. Un point sur lequel s'accorderaient les critiques de ce livre » (FPF 48). Adrien reproduit en citation dans *F. pour Fantômisation* quatre de ces critiques (des *Nouvelles Littéraires*, du *Monde*, de *Playboy* et de *Vogue Hommes*) parues à la publication du livre et qui toutes sans exception confirment que le thème de l'ennui était bel et bien le sujet de *Novövision*. Fallait-il vraiment le préciser ? Oui, il était nécessaire pour Adrien de le faire, car il souhaite désormais écrire sur son écriture, parler d'« Adrianisme », autrement dit parler de lui-même en tant qu'écrivain. Écrire sur ce qu'il a déjà écrit, en cela, fait partie de son nouveau projet d'écriture. Mais un autre fragment sera particulièrement représentatif de cette nouvelle posture chez lui : c'est « Religion ». Dans celui-ci, plus que dans les autres, il est question d'enfermement (de celui de « novembre 1982 [à] mars 1984 » (FPF 88)) et d'écriture, ou plus exactement, du lien qui les unit :

Odysette [le fragment placé entre *Adrianisme* et *Religion*], la preuve désormais en était faite, n'existait pas [il était donc un roman fantôme réellement fantôme] ; mais les vertus acquises par le prisonnier [qu'était Adrien dans sa maison à Verneuil] étaient, elles, bien réelles : le silence l'habitait, ses pensées sonnaient juste, et il n'avait plus à courir le monde [comme New York, Paris, Londres,

dans *NovöVision*], car le monde, aujourd'hui, s'engouffrait en lui. [...] [Il était parti pour] un nouveau voyage [...] le long voyage [non plus terrestre mais littéraire] de *Religion*. (FPF 84)

Dans « Religion », plus que jamais, Adrien est un « Exilé de l'intérieur » (FPF 88) qui « voyagerait en chambre » (FPF 88) et lit la littérature fin de siècle²³³. Sa religion, en somme, a changé. Elle n'est plus musique mais littérature. Et c'est « cette conception religieuse de la littérature » (FPF 94) qui l'a poussé, sans regret, à « hypothéqu[er], puis ruin[er] et abandonn[er] » (FPF 93) sa « vie facile de lanceur de modes » (FPF 93) Punk puis Novö. Entrer en littérature, comme on entre en religion, exige en effet d'« affich[er] une exigence [...] dans son œuvre et dans sa vie » (FPF 96). Aussi, pour coller à cette exigence, Adrien s'invente un nouveau double, un nouvel « alter ego de papier » (FPF 155) : dans le segment intitulé « Apogée », qui fait suite à « Religion », on découvre que ce n'est plus « Sweet Punk », ni « Eve Punk », ni « Orphan », qui écrit, mais « Edgeworth de Firmont » (nom emprunté, sciemment, à un « prêtre irlandais et confesseur de Louis XVI » (FPF 127), à cette époque donc révolue à laquelle Adrien s'intéresse). Et donc, logiquement, Firmont a un style d'écriture fin de siècle. Comme Des Esseintes dans *À rebours*, il aime substituer à la narration classique (une technique défendue traditionnellement par les auteurs naturalistes du 19^{ème} siècle comme Émile Zola) de longues descriptions antiréalistes :

La chambre que Philippe M. [...] met à la disposition de son ami Firmont ; enclave extrême et cellule en laquelle [...] : un lit [...] ; étoffant le décor, un bagage en cuir d'un vert reptilien s'assortit aux sept volumes d'un Dictionnaire encyclopédique ancien, cependant que, veillée par un buste qui bée sous les

²³³ Dans *FPF*, Adrien cite de nombreux auteurs : Xavier de Maistre, Stéphane Mallarmé, Remy de Gourmont, Alfred Jarry, Arthur Rimbaud, Jean de Tinan, Marcel Schwob, Jean Lorrain, Barbey d'Aurevilly, Sâr Peladan, Hugues Rebell, Novalis, Raymond Roussel, etc.

fantaisies du plafond, se déploie, en une débauche savante inspirée de son propriétaire, la garde-robe de Firmont : deux brassées de chemises, soie ou batiste -de l'ocre pâle au bleu nuit via le parme et le gris-, glanées jadis par Madame, amie ; les vieux jodhpurs de cuir noir qu'abdiqua Diane de B., princesse impétueuse, au seuil de certain automne précipité ; la veste morte empruntée -pour un soir- au peintre patient, ainsi que celle, cardinalice, offerte par Francesca qui l'arborait naguère, en ses sombres retours de Thaïlande, croisée sur sa seule nudité s'accommodant de bottes de chasse pour fouler le pavé faussement poli des artères zurichoises ; enfin, complétant la liste civile de notre enjôleur, trois paires de boots à boucle s'alignent sous une table-malle tressée que rehaussent, fichés en la fauve bouteille d'un vin piémontais, trente-trois épis de blé célébrant là le règne d'on ne sait quel Être suprême. (FPF 126-127)²³⁴

On pense, inmanquablement, à la citation de *Rose Poussière* que nous avons donnée plus haut. De la même façon, les objets (surtout des vêtements) s'accumulent : leur énumération semble infinie, et le récit s'en absente. « *Apogée* [dont est donc tirée cette citation] [est] [un] pont jeté entre le XVIII^e et le XXI^e siècle, manière de roman fin de siècle téléporté en l'ère de la NASA » (FPF 122), confirme en introduction au texte Adrien. Mais ce qu'Adrien n'annonce pas, et qui est plus important encore, c'est que son texte dépeint, aussi en détails, les joies et les souffrances de l'écrivain au travail :

Tyrannique, l'écriture était le Tout, la quête mythique qui régénère et désintègre, l'acte de violence et la gènesflexion, la splendeur et le simulacre, la transfiguration et le rictus : [...] une odyssée où le cerveau [...] rencontre queues

²³⁴ Il est possible de faire des suppositions sur le nom caché derrière « Philippe M. ». Sans doute Adrien veut-il parler de son ami Philippe Morillon, cité dans les pages du magazine *Interview* d'Andy Warhol, le même qui allait au Palace et chez qui il a quelques fois habité à Paris.

de comètes et trous noirs, fournaises solaires et blocs de méthane sale. (*FPF* 169)

Plus que jamais, le texte s'ouvre à sa dimension métalittéraire. Adrien parle toujours d'adrianisme. Il fait évoluer son double, non plus dans le brouhaha des villes, mais dans le silence du « Cosmos scriptural » (*FPF* 169). En somme, il écrit pour lui, lui seul, et se fait oublier du monde entier. « Mister Lonely » (*FPF* 198), comme il se rebaptise, exige ce « droit d'hauteur [sic] » (*FPF* 170) qui n'est autre qu'un droit à l'absence. « Schuhl [ironise-t-il dans son texte] [est] [le] seul auteur à s'être absenté plus longtemps qu'Adrien » (*FPF* 198). Verneuil aura été le « sanctuaire » (*FPF* 153) de ces absences répétées, « incessantes éclipses et réclusions, retraites et disparitions, absences et dormitions, résidences et relégations » (*FPF* 11).

Adrien est donc l'antithèse de Bangs en de nombreux points. Par ses origines d'abord : né en France mais d'ascendance italienne, il va, un temps très bref, fouler le sol américain. Puis, par sa vie et son œuvre : les lieux qu'il fréquente et la littérature dont il s'inspire font qu'« en [s]'enfermant [il] [est] redevenu Français, mais un Français d'un autre siècle » (PI). Ses textes sont des voyages terrestres et littéraires. Ils sont à l'avant-garde de la musique, et dans le même temps, la réminiscence d'un autre siècle littéraire. La naissance d'une conscience d'écrivain chez Adrien est, de fait, unique. Elle n'aboutira pas au suicide, comme chez Bangs²³⁵. « Le suicide [pour Adrien] n'existe pas » (*FPF* 58). Elle aboutira, en revanche, à des figures de dédoublement. Renaître de ses cendres, tel un Phénix, par le truchement du dédoublement, résume toute l'originalité de la position tenue par Adrien. S'inventer des doubles est effectivement ce qui différencie Adrien de Bangs, mais plus largement, des autres critiques rock français et du Nouveau Journalisme américain :

²³⁵ On se souvient de la mort tragique de Bangs, ressemblant fortement à un suicide.

Les Nouveaux Journalistes américains, tout en faisant passer celui qui écrit au premier plan, traitent, néanmoins, le sujet. Leurs écrits sont plus profonds, plus solides, que ceux des critiques rock français. Ils ne survolent pas un sujet s'ils décident de s'y attaquer. Mais, moi, je suis allé plus loin. J'ai décidé de ne plus traiter aucun sujet, j'ai décidé de devenir le sujet. C'est écrit dans *NovöVision* : « *Deviens ton propre sujet.* » Les doubles affranchissent de ce fardeau d'être, de cette personne drapée dans un état civil, qui dit ce qu'elle a fait. Ça change, quelqu'un qui ne dit pas « je » », et à plus forte raison, quelqu'un qui opte pour le silence et n'écoute plus même de musique. Dans la réalité française, personne n'a jamais dépassé le modèle américain. Les critiques rock français ne prennent pas le risque de s'éloigner. (PI)

« Des ombres croisées dans un corridor il y a 35 ans » (PI), le jugement d'Adrien est, une nouvelle fois, distant. Il ne souhaite pas parler de cette « réalité locale » (PI) qu'est la critique rock française. Et nous lui donnons raison. S'il y a un auteur français qui méritait une longue parenthèse dans la critique rock, c'était bien lui. Il a su produire une œuvre originale et questionner son rapport à l'Amérique. Il est aussi devenu écrivain. Aussi ne pouvons-nous que nous réjouir d'une traduction à venir de *NovöVision* en langue anglaise sur le sol américain. Celle-ci sera, nous dit Adrien, préfacée par Glenn O'Brien (PI). Qui sait, peut-être aura-t-elle toute l'attention qu'elle mérite. Peut-être même ouvrira-t-elle à une redéfinition institutionnelle de ce champ d'étude qu'est la critique rock, celui-ci ayant souffert jusqu'ici, comme nous le disions en introduction à demi-mot, d'une certaine forme d'ethnocentrisme américain.

CHAPITRE 6

Avant et après la critique rock : *Dont Look Back*²³⁶ et *Untitled*

Les textes de Bangs ont été l'angle d'approche que nous avons privilégié jusqu'ici pour mener notre enquête sur la naissance de la critique rock américaine. Un film, et un seul, doit néanmoins être mentionné pour approfondir notre raisonnement. Il s'agit de *Dont Look Back* de Pennebaker, documentaire de 1965 sur la deuxième tournée en Angleterre de Bob Dylan. Des derniers concerts folk de Dylan, de son entourage dans ses coulisses et sur la route, de sa confrontation avec la presse grand public de l'époque : à première vue, ce film parle de tout, sauf de critique rock. Et pourtant, à y regarder de plus près, on découvre que le film par sa forme anticipe ce que sera un an plus tard, en 1966, la presse rock américaine.

Pennebaker construit en effet son propre discours à l'opposé des journalistes anglais dont il recueille la parole dans son film. Il ne cherche pas, comme eux, à expliquer, analyser, la musique. Ses images simplement montrent, écoutent en silence, la musique sans la commenter. De plus, elles montrent les à-côtés de la musique, tout ce qui en soi n'est pas constitutif de la musique, mais forme en substance l'essentiel de la vie en tournée. Ces images-là, comme chez Bangs, forment le cœur du discours de Pennebaker. Plus que les scènes de concerts et d'interviews, ce sont elles qui

²³⁶ Le titre du film s'écrit sans apostrophe selon l'orthographe choisie par Pennebaker.

parlent au spectateur, car elles surtout construisent l'imaginaire et la symbolique de la musique rock.

Par conséquent, à l'inverse du discours tenu par Pennebaker, la parole des journalistes dans le film agit comme un contre-exemple. Leur erreur aura été de ne pas avoir su écouter suffisamment la musique, ni regarder autour. Et c'est effectivement l'écueil que la critique rock américaine contournera à ses débuts. Aussi ce film, en plus de formuler implicitement la nécessité (voire l'urgence) de la naissance d'une presse spécialisée sur le rock, donne-t-il les clés de ce que cette nouvelle presse sera et de ce qui fera dans le fond sa réussite. Enfin, montre-t-il que si au cinéma il n'y a pas eu de « mouvement » rock, ou pour le dire différemment de groupe d'auteurs qui autour du rock aurait créé une nouvelle esthétique, du cinéma pourtant la critique rock se rapprochera : non pas pour « dire » la musique mais en « montrer » des images, et ce, par l'écriture de petites scènes situées *a priori* hors du cadre de la musique, alors qu'elles en constituent en vérité le centre, sinon le sens profond. En bref, tout ce que Bangs réalise dans ses textes par la reprise des plus grands mythes américains et qui se résume en un mot : la monstration.

Bangs et Pennebaker donnent à « voir » la musique. Ils donnent aussi à la « vivre » par l'analogie de ce qu'ils vivent eux-mêmes à travers leur plume et leur caméra. Leurs œuvres sont des objets de relation à la culture rock. Contrairement aux discours académiques et aux documentaires de forme « classique », comme des interfaces, elles sont ce sas qui conduit le lecteur et le spectateur vers le rock. Leur rôle est celui d'une liaison. Elle permet cette relation sensible à la musique ; une relation qui loin de la théorie se veut proche du réel.

I. La parole

Pennebaker dans son film oppose deux rhétoriques : la rhétorique des journalistes à celle de Dylan. Alors qu'aux États-Unis, l'album folk-rock *Bringin' It All Back Home* (électrique sur la première face, et acoustique sur la seconde) est déjà connu, se vend bien et même mieux que tous les précédents²³⁷, en Angleterre c'est en revanche le 45 tour *The Times They Are A-Changin'* et l'album *The Freewheelin' Bob Dylan* (tous deux entièrement folk) qui sont le plus écoutés. Autrement dit, pour l'Angleterre, en ce printemps 1965, Dylan est toujours un chanteur engagé, à texte, à message, alors qu'aux États-Unis il n'en est certainement plus un :

Changer de continent, pour Dylan, c'est remonter dans le temps, et gommer son propre chemin de ces derniers mois : comme s'il devait endosser le costume trop petit pour lui, ou trop usé, mais qu'on ne lui laissait pas le choix. Il n'est plus celui qui explore des guitares électriques en avant, mais le contestataire armé de sa guitare sèche. (Bon 310)

Un des indices de ce décalage entre l'Angleterre et les États-Unis est dans le film la scène où Dylan reçoit, lors d'une cérémonie à la CBS, « *an award [...] for the most promising artist of the year, and the best selling folk record, Free Wheeling* ». Mais, plus largement, ce qui laisse transparaître ce décalage est la réapparition, dans les questions des journalistes anglais, de termes analytiques, explicatifs et rationnels, à connotation folk, qui cataloguent et étiquettent la musique de Dylan (« *to pigeonhole* ») :

What is your real message? [...] Would you say that you cared about people particularly? [...] You sound angry in your songs. I mean, are you protesting against certain things you're angry about? [...] Do you ever read the Bible? [...]

²³⁷ « Le succès du disque est plus rapide que les précédents : paru le 22 mars 1965, dès avril il grimpe à la sixième place des ventes » (Bon 307).

What about before you had any friends? Did you, um, were you worried then?

[...] What's your attitude towards life?

Cette rhétorique des journalistes codifie la musique. Elle fait usage d'un vocabulaire politique et communautariste (« *protesting* », « *angry* », « *message* », « *Bible* », « *people* », « *care* », « *friend* », « *attitude towards life* »). Autant de sous-entendus folks qui aux oreilles de Dylan résonnent comme des inanités sonores. Si les catégories labélisent la musique de Dylan (« *the media's propensity to label [by saying that] Dylan is a folk singer, a pop singer, a communist [or] an anarchist* » (Hall J. 236)), Dylan lui en revanche exprime généralement dans les interviews un vrai dégoût à leur égard (« *I hate all the labels people have put on me...because they are labels. It's just that they are ugly, and I know, in my heart, that it's not me* » (DOD 89)²³⁸.

À l'inverse, la rhétorique de Dylan est une rhétorique du non-dit, proche du métaphorique et de l'allusif. Les mots y ont un sens caché, poétique. Même le langage ordinaire est chez Dylan parole poétique. C'est-à-dire que sa parole poétique ne s'arrête pas aux paroles de ses chansons : elle est chez lui un langage courant. Et les interviews illustrent cela : « *Dylan's interviews [...] are always performances,* » écrit Paul Williams dans *Performing Artist Vol. I* (xv). En d'autres termes, Dylan répond aux questions des journalistes en donnant aux mots le même sens qu'il leur donne sur scène ou dans les textes de ses chansons. Par exemple, aux significations génériques des mots « *care* » et « *people* », données par les journalistes, il oppose un sens personnel et ambigu, dépourvu de toute signification folk : « *Well, yeah, but you know...I mean, we all have our own definitions of all those words...care and people* » ; « *I just know in my own mind that we all have a different idea of all the*

²³⁸ « DOD » sera l'abréviation donnée au recueil d'interviews de Bob Dylan intitulé *Dylan On Dylan*.

words we're using, » répétera-t-il, par exemple, le 3 décembre 1965, à la conférence de presse de San Francisco (DOD 67). En bref, toute la parole de Dylan est une parole en messages codés, que les journalistes peinent à décrypter. Le meilleur exemple étant peut-être la séquence du film où Dylan, pour définir l'amitié, parle d'une porte verte : « *What's a deep friend? [...] Like that [...] both are happy about a green door?* ». Ce concept d'une « porte verte » reste pour le moins énigmatique, surtout dans un film en noir et blanc²³⁹.

Et de ces deux rhétoriques, Pennebaker fait de l'une une rhétorique fermée et de l'autre une rhétorique ouverte. La rhétorique des journalistes en regard de celle de Dylan est en effet limitative. Elle l'est évidemment dans le cadre précis d'une presse anglaise puritaine, âgée et non spécialisée dans le rock. Une presse qu'un journaliste de la conférence de San Francisco résumera sous la forme d'une question : « *Mr. Dylan, I know that you dislike labels and probably rightfully so, but for those of us well over thirty, could you label yourself and perhaps tell us what your role is?* » (DOD 76). Tout est là, dans cet autoportrait d'un journaliste d'une quarantaine d'années suppliant Dylan de bien vouloir l'aider à labéliser sa musique. Un décalage de générations mais plus simplement, un conflit entre un artiste et les journalistes et ses fans :

The excitement of *Don't Look Back* [sic] comes from the tension which results from Dylan, as he is, and Dylan, as the press and his fans want him to be. In sequence after sequence, we see newsmen and reporters putting words into his mouth, trying to elicit answers that fit their preconceived notions of how [Dylan]

²³⁹ « The Green Door » néanmoins peut faire référence au titre d'une nouvelle écrite par O'Henry, parue en 1906 dans le livre *The Four Million*. La nouvelle raconte l'histoire d'un homme qui, en passant derrière une porte verte, fait la connaissance d'une jeune femme. Dylan de manière tacite dans le film pourrait faire allusion à cette allégorie d'une « porte verte » scellant l'amitié entre deux personnages.

should behave. The film is about the mass media and how they distort art and artists as much as it is about an artist and his art. (Barsam 266)

Cette rhétorique limitative des journalistes (« *preconceived notions* », selon Barsam) délimite des régions du dire (des énoncés, des énonciations) et renferme des interdits (pour faire bref, tout ce qui n'est pas « folk » est dénué d'importance). Et cette rhétorique par ses discours a pour vocation d'apporter une pierre à la connaissance que les journalistes ont de la musique de Dylan.

À l'opposé, la rhétorique de Dylan est aussi nébuleuse qu'extensible. La définition qu'elle donne du langage poétique est large et universelle. « *Poetry is not confined to the printed page* » (DOD 37). Ou encore : « *You don't necessarily have to write to be a poet. Some people work in gas stations and they're poets* » (DOD 49). Ou bien : « *To be a poet does not necessarily mean that you have to write words on a paper. One of those truck drivers at the motel is a poet. He talks like a poet. I mean what else does a poet have to do?* » (DOD 86). Ces phrases tirées d'autres interviews auraient pu être prononcées dans le film. Ce qu'elles confirment est le refus chez Dylan de délimiter des régions du dire (poétique). Dylan ne souhaite pas définir ce qu'il est légitime de dire (avec qui, où et quand), car la musique, de son point de vue, se passe de toutes façons de commentaires. À la différence de la rhétorique des journalistes, où la musique n'existe que si on l'explique, l'analyse, la met en mots, ici la musique n'existe que par et pour elle-même, se suffit à elle-même. Dylan se gausse en effet de la réflexion journalistique, qu'il juge inutile. Il est, à la place, pour une définition primaire, humble et non intellectuelle de la musique. L'on sait, par exemple, que Dylan en interview souvent affirmait que toutes ses chansons étaient des chants de révolte, indépendamment de leur appartenance au genre folk. Dénier le sens couramment donné par les journalistes à l'appellation « *protest* » est

rapprocher ce sens d'un sens plus esthétique et artistique, et l'éloigner de son sens politique et idéologique. « *All my songs are protest songs. All I do is protest,* » défendra-t-il ainsi sans égard pour la terminologie des journalistes, dans le second film documentaire de Pennebaker, *Eat the Document*.

Mais pour illustrer ce dire des journalistes et celui des fans, il faut procéder à une analyse chronologique des discours sur la musique dans le film. Ce qu'on observe au fil de la succession des villes d'Angleterre où Dylan joue lors de sa tournée est une répétition des supports. Pennebaker ne montre jamais une forme de discours sans doubler sa citation d'une seconde occurrence. Ainsi, trois formes se décuplent²⁴⁰ : l'article de presse, la discussion en coulisses et l'interview. À commencer par l'article de presse dont le film montre un premier exemple à Sheffield, où un reporter du *Guardian* dicte par téléphone un communiqué, et un second à Liverpool, où Fred (le responsable de la tournée) lit à haute voix dans la voiture de Dylan une page du *Daily Mirror*. Deux occurrences qui parlent de la performance que Dylan a donnée au théâtre de Sheffield :

Sentence. He is not so much singing as sermonizing, colon, his tragedy perhaps is that the audience is preoccupied with song, paragraph, so the bearded boys and the lank haired girls, all eyes shadow and undertaker makeup - applaud the song and miss, perhaps, the sermon. They are there, colon, they are with it. Sentence. But how remote they really are from sit-ins and strikes and scabs and life. Paragraph. "The Times They Are A-Changing" sings Dylan. They are when a poet and not a pop singer fills a hall.

²⁴⁰ À cette série de trois formes de discours s'ajoute la conférence de presse. Pennebaker filme en effet la conférence de presse que Dylan donne lors de son arrivée en Angleterre à l'aéroport de Londres puis à l'Hôtel Savoy. La séquence est donc au début du film avant que la tournée ne commence. Elle a ceci de particulier qu'elle réunit plusieurs journalistes en un même lieu et en un même temps. Pour cette raison, elle est en quelque sorte un résumé anticipé des discours dont nous allons parler.

The harsh-rasping, haranguing voice of self-styled guitar strumming poet Dylan started off his show with ‘The Times They Are A-Changing’. They certainly are. This, swears my seventeen-year-old son, is what the kids who used to scream at the Beatles now go for. And, if Dylan is a trend, not just a cult, parents need not be quite so condescending. His tour opening at the 2700-seat hall was a sellout, but without one single scream and with every... rapt attention to every word. Alone...Dylan, alone with his guitar and mouth organ for an hour and a half, earned himself more than 2000 pounds and a footstamping ovation.”

La distinction qui est faite dans le premier article de presse entre chant et sermon (« *singing as sermonizing* » ; « *the song and miss, perhaps, the sermon* »), entre chanteur et poète (« *a poet and not a pop singer* »), résume la distinction que les journalistes anglais font dans le film entre la parole poétique de Dylan (les textes de ses chansons) et son accompagnement musical (qui ne serait là que pour soutenir cette parole poétique). Ce qui impressionne les journalistes anglais n’est pas tant en effet l’écriture musicale de Dylan que son écriture poétique : la musique des Beatles par exemple montrait déjà à l’époque un sens plus élaboré de l’harmonie ; ce qui distingue en revanche sa musique de la leur sont ses paroles. Elles constituent des textes qu’il est selon les journalistes possible de lire seuls (sans musique) à la manière de poèmes. Et dans cette comparaison entre Dylan et les Beatles, on retrouve l’opposition entre folk et pop dessinée par Simon Frith dans l’article « *The Magic that Can Set Free*”: *The Ideology of folk and the Myth of the Rock Community* » :

The folk emphasis was on lyrics and their plain presentation; the central musical instrument was the voice and it was by reference to vocal conventions that sincerity could be judged. In people’s music there was no stars or hits, no distinctions between performers and audiences, and this too was established by musical convention, by the norms of collective performance – the use of

repetition and chorus and clichéd melody, the lack of vocal flourish, the restriction of instruments (guitars, piano) to accompaniment. (162)

Cette citation est très riche. Elle confirme d'abord dans le folk l'idée d'une supériorité des paroles sur l'accompagnement musical. L'extrait de la chanson « Lonesome Death of Hattie Carroll », dans le film, le confirmera. Sur scène, Dylan reprend, pour composer cette chanson, l'air de « Marry Hamilton », une ballade écossaise du 16^{ème} siècle, mais appauvrit sa mélodie pour surenchérir la valeur de son dire. Réduits au minimum, sans éclat et discrets, les accords qu'il plaque sur sa guitare sont au service du sens. De plus, cette citation de Frith éclaire le dispositif scénique des théâtres anglais dans le film. La scène y était souvent occupée de moitié par des gradins et cette disposition du public était de tradition folk. On la retrouve par exemple dans les deux films de Murray Lerner sur Dylan : *Festival* et *The Other Side of the Mirror*. Deux films où le public occupe aussi bien l'avant que l'arrière de la scène, et ce, parce que le festival folk de Newport de 1963 à 1965 se composait de quelques grandes scènes seulement et d'une multitude de petites scènes improvisées sans réel traçage au sol, ouvertes (pour ainsi dire) à une promiscuité entre public et artistes. Ce dispositif disparaîtra à l'arrivée du rock pour privilégier à la place une distribution de la salle où l'artiste dominera son public, des hauteurs de la scène, comme sur un piédestal. Enfin, sur le thème d'une authenticité précédant la révolution urbaine, le « folk », comme l'explique Frith, s'enracine dans une définition communautaire et rurale de la musique, d'où découlent directement les mots « *protesting* », « *angry* », « *message* », « *Bible* », « *people* », « *care* », « *friend* », « *attitude towards life* ».

Et ce sont ces idées que le film reprend quelques instants plus tard dans l'abrégé journalistique du *Daily Mirror*. Ce second exemple reprend, mot pour mot, ce que disait juste avant lui le *Guardian* : que Dylan n'est pas chanteur mais poète

(« *poet Dylan [...] not just a cult* ») ; qu'on ne doit pas parler de sa musique mais de la portée poétique et de la connotation revendicatrice de ses textes (« *haranguing* » ; « *with every [...] rapt attention to every word* ») ; et que l'exemple à citer est encore et toujours la chanson « *The Times They Are A-Changin'* », dont l'impact des paroles auprès du public anglais a largement dépassé celui suscité par la musique des Beatles (« *what the kids who used to scream at the Beatles now go for* »). Et pour preuve encore, il y a la discussion *backstage* (en coulisses) qui suit dans le film : la scène montre trois fans, Carol et deux de ses amies, devant le théâtre de Liverpool, puis dans les coulisses, implorant Dylan de bien vouloir interpréter la chanson « *The Times They Are A-Changin'* » quand il sera, d'ici quelques minutes, monté sur scène. Cette discussion *backstage* devenant elle aussi une forme particulière de discours sur la musique, puisqu'elle se voit augmentée d'un autre exemple dans le film : quand Dylan dans les coulisses du théâtre de Leicester s'entretient avec un groupe de musiciens qui reprend ses chansons (*a cover band*). Le sujet de la discussion là encore porte sur la question de savoir s'il vaut mieux écouter les paroles ou bien la musique de Dylan. Et les membres de ce jeune groupe anglais n'ont qu'un seul mot à la bouche, le terme « *words* », à entendre ici comme synonyme de « *lyrics* » :

Carol: Are you going to sing "The Times They Are A-Changing"?

Dylan: You want me to sing that, huh? You really like that song?

Carol: Yeah, it's fantastic.

1st musician: When we play anywhere we try and tell them [the audience] it's the words they ought to listen to and not the...

2nd musician: We find it very difficult to get people to listen to words. What they want to do is just listen to...

Dylan: It's beyond me, you know. I just go out there and sing 'em, you know.

[...] I'm not going to try to get anybody to listen.

Cette fois-ci, ce n'est plus les journalistes qui parlent, mais les fans de Dylan. Et pourtant, c'est bien la même parole qui s'exprime, car tous s'accordent pour dire la même chose. « *The excitement of Dont Look Back comes from the tension which results from Dylan, as he is, and Dylan, as the press and his fans want him to be,* » disait bien Barsam dans la citation plus haut (266)²⁴¹. Mais, aussi consensuel puisse-t-il paraître, ce discours sur la musique de Dylan (qui est le discours en bloc des fans et des journalistes dans le film) ne peut résoudre l'énigme de la parole poétique de Dylan, bien que précisément il se targue aveuglement de pouvoir le faire. Dire en effet que la parole poétique de Dylan est supérieure à la musique qui l'accompagne n'assure en rien le fait qu'elle puisse signifier quelque chose ou qu'elle signifie une chose plus qu'une autre. En d'autres termes, si sa valeur est indéniable, son sens reste ouvert (comme le veut Dylan). Et c'est ce que montrent les deux interviews à la fin du film : une crise du (sens) de la parole ordinaire, impuissante à dire *vraiment* la parole poétique. L'interview devenant elle aussi une forme particulière de discours sur la musique, puisqu'à différence de l'article de presse et de la discussion *backstage*, elle est l'expression d'une rencontre frontale, d'une lutte sans bouclier, entre deux paroles ennemies. Là où en effet dans l'article de presse, Dylan ne pouvait répondre (en direct) aux journalistes, à ce qu'ils écrivaient sur sa musique et faire entendre sa propre parole, car celle-ci ne pouvait être comprise (matériellement) sur le papier, de même dans la discussion *backstage* il ne pouvait répondre aux questions des fans que

²⁴¹ *Dont Look Back* diffère en cela de la plupart des autres films sur Dylan. On n'y entend pas (comme dans *Eat the Document*, l'autre film de Pennebaker sur Dylan et dans *No Direction Home* de Scorsese) le public se quereller à la sortie des concerts, les uns disant qu'ils ont adoré (« marvelous », « fantastic »), les autres détesté (« rubbish », « traitor »). Tous les fans de Dylan s'accordent pour dire au contraire, dans *Dont Look Back*, qu'ils aiment sa musique (son répertoire folk). Et ce dire des fans est relayé par le dire des journalistes qui occupe une place plus importante dans le film.

sous la forme d'un discours quasi secret, confidentiel, parce que proféré devant un nombre insignifiant de personnes (Carol et ses amis ; le *cover band*). Dans l'interview en revanche, c'est tout le contraire qui se produit : Dylan est en position de force et il en profite. Il peut face aux questions que lui posent les journalistes affirmer publiquement, haut et fort, sa propre rhétorique.

En cela, cette troisième forme de discours sur la musique (l'interview) met en scène, sans doute plus que toutes les autres, l'échec de la parole. Il y a d'abord la scène à Newcastle, lorsque Dylan s'entretient avec un étudiant en science (« *Terry Ellis AKA The Science Student, part-time writer for a local newspaper* » (DVDI)²⁴² puis la scène à Londres, lorsqu'il répond aux questions d'un journaliste du *Time* magazine. Mais ce qui semble être une interview dans le premier cas n'en est pas une en vérité. Dans cette scène en effet, c'est Dylan et non le journaliste qui pose des questions, et énormément de questions, comme s'il devait devenir la personne qui mène l'interview. « *You can ask your first question. [...] Go ahead. You got a question to ask? Come on. [...] You haven't got any questions?* », s'impatiente-t-il à un moment. Répondre par des questions aux questions que les journalistes lui posent est une technique courante chez Dylan dès qu'il s'ennuie en interview²⁴³. Et de fait, le discours de l'étudiant en science ne dépasse pas le stade d'un simple bavardage, d'une logorrhée, sur la signification du mot « *friend* » et de l'expression « *attitude towards life* ». L'étudiant étant venu, comme il dit, simplement pour « voir » le concert (« *watch* », dit-il), pas l'« écouter » (« *listen* », corrige Dylan), et ayant eu l'idée de

²⁴² L'abréviation « *DVDI* » désignera une interview sur DVD ; en l'occurrence ici celle de Pennebaker dans le DVD *Don't Look Back* (cité en bibliographie).

²⁴³ De nombreux universitaires ont commenté cette technique chez Dylan et notamment la manière dont il l'utilise dans le film de Pennebaker. Pour seul exemple, citons Mamber : « *Don't Look Back* [sic] is full of "unproductive" interviews. [...] Dylan frequently refuses to respond to the interview format. He reverses interviews, throwing questions back at the reporters and ultimately questioning their whole approach to life. [...] It is his deliberate evasiveness and disdain for the interview method that cumulatively evokes a portrait of Dylan » (179).

parler à Dylan au préalable (« *I thought I might have a word with you first* ») dans l'espoir de gagner de lui quelque chose (« *I might learn something* »). Ce à quoi il échoue, puisqu'il ne gagne ni n'apprend rien de Dylan, si ce n'est qu'il ne peut (ni ne veut peut-être) communiquer avec lui. Une contre-interview ou une interview ratée, qui creuse le fossé dans le film entre la parole ordinaire des journalistes et la parole poétique de Dylan.

Et en contrepoint, il y a la seconde interview plus proche de la fin du film. Celle-ci, bien qu'aussi longue que la précédente²⁴⁴, est différente. Dylan y parle des discours que l'on tient sur sa propre musique, autrement dit de la presse et pas de n'importe quelle presse, puisqu'il parle du *Time* devant un journaliste issu précisément de ce magazine (« *Judson Manning, Time's London arts reporter, who had earned an enviable reputation as a journalist during the Second World War* » (Rothman 189)), et plus généralement de la presse grand public que le *Time* représente à ses yeux. Mais Dylan parle surtout d'une catégorie de gens (« *a certain class of people* ») : ceux qui lisent et écrivent dans le *Time* et qui ne peuvent avouer que ce qu'il lisent ou écrivent est mensonge. « *Those interviews [...] the first days I was there [...] those were not right [...] you know that was all lies, lies, rubbish. You know that!* » Pour Dylan, comme il ne cesse de le répéter tout au long du film, quasiment toute la presse ment. Crise donc de la parole chez les journalistes qui ne peuvent dire la musique, mais aussi crise de la parole chez Dylan qui par la même occasion dit ne pas vouloir (ou ne pas savoir) dire sa propre musique, si ce n'est pour dire qu'elle est indicible :

I got nothing to say about these things I write, I mean, I just write them. I got nothing to say anything about them, I don't write 'em for any reason. There's no

²⁴⁴ Cette séquence et celle avec l'étudiant en science, à une minute près, font la même durée : environ huit minutes pour celle-ci et neuf pour la précédente. Ce qui constitue une durée importante en regard des autres scènes du film.

great message. I mean, if, you know, if you wanna tell other people that, go ahead and tell them but I'm not going to have to answer to it.

Si donc la presse doit discourir sur la musique, elle le fait dans le film sous la forme d'une rhétorique étrangère à la parole poétique de Dylan. Une crise de la parole ordinaire (de son sens) qui nous invite à regarder du côté de la parole poétique de Dylan. Chaque scène de discours (qu'il s'agisse d'un article de presse, d'une discussion *backstage* ou d'une interview) est en effet la suite ou le prélude dans le film d'une scène de concert. À chaque ville où Dylan joue (Sheffield, Liverpool, Leicester, Birmingham, Newcastle, Manchester, Londres), le film construit un va-et-vient entre ces deux dimensions de la bande sonore.

II. La musique

D'abord ce qui frappe est l'occurrence répétée de la chanson « The Times They Are A-Changin' », une citation dont le film montre à trois reprises le même extrait :

Come gather round people wherever you roam
And admit that the waters around you have grown
And accept it that soon
You'll be drenched to the bone.
If your time to you is worth saving
Then you'd better start swimming
Or you'll sink like a stone
For the times they are a-changing.

Ces quelques vers que Dylan chante au concert de Liverpool étaient déjà présents au concert de Sheffield, et c'est parce qu'ils sont sujets à de nombreuses interprétations (le souhait que les temps changent) qu'il est peu surprenant de les réentendre dans le

film une troisième fois au concert de Londres. Comme si en effet il fallait réécouter ces vers pour épuisier leur sens et surtout épuisier leur sens par l'exégèse, puisqu'ils deviennent la citation favorite, l'exemple de prédilection des journalistes. Les journalistes du *Guardian* et du *Daily Mirror* en seront l'illustration parfaite, érigeant ces quelques vers au rang de chef d'œuvre, par leurs discours redondants. Mais si les journalistes prétendent que Dylan est né à l'écriture avant de naître à la musique, pourquoi alors s'intéressent-ils à la mise en musique de ses textes ? Comment cette interprétation (musicale) donnerait-elle une valeur poétique supplémentaire aux textes de Dylan, si ces textes pourtant aux dires des journalistes se suffisent à eux-mêmes ? Car de surcroît, la prononciation de Dylan sur scène est mauvaise : il estropie à plaisir les textes de ses chansons, et parle plutôt qu'il ne chante ; sa voix est souvent fausse, nasale et sans timbre, et se positionne toujours un temps d'avance sur le tempo de sa guitare. Son jeu de guitare lui-même n'est pas régulier et souvent en décalage avec sa voix : au beau milieu d'une chanson, il peut changer de rythme, d'accords, jusqu'à la tonalité.

Reste à comprendre qu'il existe néanmoins une forme de poésie sur scène des textes de Dylan, mais qui à l'inverse de ce que disent (ou veulent nous faire croire) les journalistes et les fans dans le film, serait plus rythmique que signifiante. Chaque mot a été choisi par Dylan pour son timbre, ses rapports de cadence avec les autres mots, plus semble-t-il que pour son sens. Les exemples qui le montrent dans les scènes de concert du film sont nombreux. Ce sont des occurrences qui conduisent cette fois à une crise du sens de la parole poétique. Commençons par la performance à Leicester, où Dylan chante « The Lonesome Death of Hattie Carroll ».

Cette chanson raconte une histoire vraie tirée d'un fait-divers, celle de la « mort solitaire » d'une femme pauvre, Hattie Carroll, tuée en toute impunité par un

homme riche, William Zanzinger ; et Pennebaker nous la fait entendre, à la différence des autres chansons, dans sa quasi intégralité (il ne manque que le dernier couplet dans le film). Cette chanson est importante car elle illustre un thème récurrent chez Dylan : le peu de confiance qu'il accorde à la justice, aux juges et aux lois. Mais paradoxalement, dans l'interprétation qu'en donne Dylan dans le film naît parfois en fin de phrase un rythme particulier. De couplets répétitifs en refrains successifs, la voix de Dylan prend une cadence hypnotique qui nous fait presque oublier le sens des paroles. « [Dylan] *injects tension by holding a song back from its natural tempo and adds more by tearing the lyric away from its expected cadence. On top of that, he holds back the words* » (Greenlaw 73).

Par conséquent, même si ce texte sur Hattie Carroll a du sens et un sens profond du tragique quant au sort de cette femme dont il raconte l'histoire, lire ce texte comme un poème (sur une page silencieuse), sans entendre le souffle des mots et la manière dont Dylan les porte par sa voix et ses instruments, serait lui retirer une grande partie de sa force. « *Do you think that your words stand without the music? / They would stand but I don't read them. I'd rather sing them,* » répondra, lui-même, Dylan (DOD 49). En effet, Pennebaker ne pouvait pas choisir meilleur sujet que Dylan, car toute cette question du conflit entre les deux composantes de sa musique (« *the words and the tune* » (Greenlaw 73)) a fait couler beaucoup d'encre. D'abord, au sein même des partisans d'une poésie des textes de Dylan, dire sans nuance que les textes de Dylan sont de la poésie est reçu comme une aberration. Il est impossible de nier en effet les différences fondamentales qui opposent la chanson à la poésie, et celles-ci sont nombreuses. Pour ne donner qu'un exemple, citons le recueil d'articles paru en 2002 à Londres sous le titre "*Do You Mr Jones?": Bob Dylan with the Poets and the Professors* :

The lyrics without the music are not, exactly, poetry, or not always so, since they cannot always stand alone – but then, as Christopher Butler reminds us, they have no desire to do so since they are written to be accompanied. A lyric poem is always also a musical score of a kind, a set of instructions for the production of sound: Elaine Scarry says that “the page does not itself sing but exists forever on the verge of song”. Even so, axiomatically, words that cannot stand alone cannot be poems; and when Dylan has collected his song lyrics he has titled them, unpresumptively, just “writings” and “lyrics”. [...] Christopher Butler is right then to remind us that the lyrics are given “point and reinforcement in the context of the musical accompaniment, which has its own way of demanding an attention to words”. (10-11)

Ces mots sont de Neil Corcoran et on les lit dans l'introduction de l'ouvrage. Ils sont édifiants du point de vue des nuances qu'ils apportent sur la question d'une parole poétique chez Dylan, mais aussi décevants car ces nuances ne sont qu'une concession rhétorique. Si les critiques reconnaissent en effet l'importance de la musique comme force agissante sur la poésie des textes de Dylan, ils ne peuvent néanmoins s'empêcher de porter leur regard presque exclusivement sur les mots. Autrement dit, l'équilibre parfait entre l'étude des textes (parole poétique) et celle de la musique (partie instrumentale) semble impossible. Et Corcoran l'avoue lui-même dans l'introduction :

A criticism which does full justice to both lyrics and music is hard to achieve. [...] Most of the contributors to this volume [as a result] are exclusively or primarily literary, not musical, people. [...] Most essays focus firmly on the lyrics [...] the varied techniques of literary criticism and interpretation may applied to them : that is the contention of this volume. (12-13)

Mais on trouve, ailleurs que dans ce volume, des études approfondies sur la question de l'accompagnement musical de cette parole poétique et le rôle que celui-ci joue sur

elle. Paul Williams par exemple a beaucoup écrit sur Dylan en tant que « *performing artist* » et notamment dans le premier volume de son ouvrage paru en 1990, *Bob Dylan Performing Artist I: 1960-1973, the Early Years*. Williams y décortique toutes les performances de Dylan, y compris celles dans *Dont Look Back*. Mais surtout il dit tout haut ce que de nombreux critiques pensent tout bas :

When Dylan is fully involved in the music he's making, every performance of every song is new and different and exciting. [...] The achievement of the songwriter, then, is the creation of words, music, and a song structure resilient enough to serve as a vehicle for the performer's moment, [...] and the performance that results can then enter a new relationship in which it shapes and is shaped by the feelings of the person listening. (138)

L'étude des textes de Dylan se complexifie par cette variabilité de leur interprétation sur scène. De cela, Corcoran en parle dans son livre mais sans trouver, comme Williams, un moyen de dénouer le problème :

Dylan's work is creatively unstable in a way that makes the text very difficult to establish. Different performances will inflect songs in ways that demand fundamental reinterpretation, so that the lyrics without the voice and music are only [...] "shadow". In addition, some songs, even the greatest, exist in several different variants [...] but only one version is given in the published *Writings and Drawings* (1973), in *Lyrics 1962-1985* (1987) and on the official Bob Dylan website (www.bobdylan.com). [...] And even when they do, the lineation of the version on the page often very inadequately represents what we hear on the record: Dylan breaks the line at a different point from the printed lyric, often to great expressive effect, and internal rhythms and assonances dependent on his pronunciation are not conveyed in the printed version. In addition, some printed songs have relatively full conventional punctuation, while others have none whatever. (14)

Autrement dit, Dylan réécrit ses textes par sa musique sur scène, ce qui rend selon Corcoran plus difficile la tâche des commentateurs, car ils doivent choisir (et préciser toujours) de quelle performance ils parlent. Mais sans doute aussi Paul Williams démarque-t-il son discours de celui de Corcoran par le simple fait qu'il est un « *rock critic* » et non un « *scholar* » : son discours, comme il l'explique lui-même, ne s'inspire pas d'une pensée qui rangerait la musique de Dylan dans la famille d'une « *literary tradition* » mais des « *performing arts* ». Deux camps qui en théorie s'opposent donc, mais qui en pratique se complètent si l'on souhaite bien comprendre l'œuvre de Dylan. Il est important en effet d'entendre la parole poétique de Dylan en contexte, c'est-à-dire avec le support (la musique) auquel elle se destine. Entendue en musique est sa fonction première, et ce, même si l'acte même de chanter s'apparente chez Dylan plus au dire qu'au phrasé musical usuel.

Et si nous doutions encore que « chanter » pour Dylan est mettre en rythme autant que signifier, voire peut-être créer davantage de rythme que de sens, la scène de concert qui suit dans le film nous le confirmera. Dylan est alors à Newcastle et chante « Don't Think Twice, It's All Right ». Et cette chanson pose un autre problème : c'est une chanson d'amour jouée sur un thème musical de tradition folk. La mélodie est de Paul Clayton, elle est tirée de la chanson « Who's Gonna Buy Your Ribbons When I'm Gone » ; Dylan en garde la phrase musicale, mais à l'exception de deux vers, eux-mêmes repris à Paul Clayton (« T'ain't no use to sit and wonder why, darlin' » et « So I'm walkin' down that long, lonesome road » de la chanson « Who's Gonna Buy Your Ribbons When I'm Gone »), il réécrit la totalité de la chanson. En cela, « Don't Think Twice » diffère de la tradition folk : non pas parce qu'elle plaque un texte nouveau sur une musique du répertoire folk (rendre contemporaines d'anciennes chansons du répertoire par des textes inédits aux thématiques proches

était la pratique dominante en matière d'écriture et donc de réécriture dans le folk ; « *the melodies are all traditional*, » dit Dylan lui-même (*DOD* 42)), mais parce qu'elle est une chanson d'inspiration personnelle réveillant le souvenir de Suze Rotolo (le premier amour new-yorkais de Dylan) et non un chant de révolte.

En 1965, Dylan est déjà passé du statut de « *folksinger* » à celui de « *songwriter* ». Il est l'auteur de ses chansons et elles sont reprises par d'autres interprètes (Joan Baez par exemple). Le drame étant qu'il devient alors impossible pour les journalistes et les fans anglais d'interpréter ses textes par le biais d'une lecture politique et/ou sociale. C'est ce que Marcus appelle, dans *Invisible Republic*, chez Dylan « *his replacement of object by subject* » (29), et Simon Frith, toujours dans l'article « *The Magic that Can Set Free* », « *a shift from 'the romance of politics to the politics of romance'* » (163). Autrement dit, Dylan affirme sa propre subjectivité contre l'objectivité folk. Ce que Rothman par ailleurs explique en ces termes :

To sing of a song as a folk song is to think of it as having no author, or an author whose identity is unknown and of no consequence, as if the author were a "folk", not a person. ("folk", unlike people, are interchangeable). Dylan is no "folk"; he is the individual being he is [...] creating a voice for himself. (154-155)

Car une chose au moins est sûre : Dylan ici, à la différence de « *The Times They Are A-Changin'* » ou de « *The Lonesome Death of Hattie Carroll* », s'adresse à son public non plus au nom de la communauté mais en son nom propre. Il prend ses distances avec le « message » folk en restreignant le plus possible la charge politique de son texte. Et cela fait une énorme différence, car son humour, bien qu'il soit toujours sardonique, ne l'est plus pour les mêmes raisons. Ses paroles ironisent sur l'amour perdu et non plus sur la justice. Il n'y a là plus aucun sous-entendu politique possible. Une diminution du sens qui dans le film se traduit par ces quelques mots :

And it ain't no use in callin' out my name, Babe
Like you never did before
And it ain't no use in callin' out my name, Babe
I can't hear you anymore.
I'm thinkin' and a wonderin' walkin'
all the way down the road
I once loved a woman, a child I'm told
I give her my heart but she wanted my soul
But don't think twice, it's all right.

Dylan progresse par images désormais dans ses chansons : il ne raconte plus une histoire inspirée de faits divers ou de questions sociales. « *There have been changes. His songs have become increasingly personal [...] his lyrics are more crowded than ever with tumbling words and restless images, and they read more like free-verse poems than conventional lines,* » comme le souligne Nat Hentoff à l'époque (DOD 95). Soulignons aussi dans l'extrait l'attirance de Dylan pour la sonorité des mots, leurs assonances et allitérations. Plus que le sens profond de cette chanson, c'est peut-être cela qui compte : une forme de poésie mais, là encore, musicale et abstraite.

De même, quand Dylan chante « Talkin' World War II Blues » dans la scène de concert suivante au Royal Albert Hall, il semble douter du sens même de ses paroles. Et ce, parce que justement il dit sa parole poétique plutôt qu'il ne la chante. Or, tout le paradoxe dans ce « *talking blues* » à la Woody Guthrie est dans cette façon de disséquer la mélodie et de poser la voix à la limite du chanté et du parlé, bien que cette parole fût à l'origine écrite pour être chantée. Au summum de son art, en frôlant ainsi le parlé, cette déstructuration de la voix et du sens, Dylan rend à sa parole toute sa force poétique (abstraite). Car de la musicalité, en effet il y en a, c'est la musicalité

de la langue anglaise, que cette langue soit chantée ou parlée, mais du sens, en revanche, il est moins certain :

Some of the people can be half right part of the time

All of the people can be part right some of the time

Half of the people can be part right all of the time

But all of the people can't be all right all of the time

T. S. Eliot said that.

I'll let you be in my dreams if I can be in your dreams.

I said that.

Ce court texte ressemble à un poème en forme libre, improvisé à voix haute. Il fait sens par la répétition de sa syntaxe. Comment alors attribuer une propriété expressive à une œuvre musicale sans paroles significatives ? En comprenant par exemple que la référence à T. S. Eliot n'est qu'un canular. Un canular d'autant plus drôle que Dylan avait pour habitude (ailleurs que dans le film) de citer dans le même vers, Abraham Lincoln (à la place de T. S. Eliot). Une manière sans doute pour Dylan d'apostropher son public, de le distraire (l'audience rit), mais aussi de lui dire ce à quoi lui-même aspire : à n'être pas poète, pas politicien, mais musicien et un musicien dont la voix oscillerait précisément entre parole et musique.

Dans le film, Dylan apparaît comme meilleur chanteur qu'instrumentiste. « [Donovan] *is a very good guitar player. He is better than you,* » ironise d'ailleurs son ami Alan Price à un moment dans le film. Mais Dylan peut aussi être un excellent instrumentiste, un musicien au sens littéral du terme, comme en témoigne le morceau dans la scène de concert suivante, « *It's All Right, Ma (I'm Only Bleeding)* ». Par lui, Dylan montre qu'il peut être un très bon guitariste. Et c'est avec le plus grand sérieux qu'il s'y emploie, se lançant ici et là dans des parties instrumentales. Et intervient également l'emploi unique que Dylan fait de l'harmonica : un jeu qui suspend encore

plus le sens et le dissout en un cri abscons (à l'image de sa voix qui en serait le doublon). Dylan, parce qu'il inspire plutôt qu'il n'expire dans l'harmonica, crée en effet un étirement du son. Et de cet effet, son corps fluet devient lui-même instrument : Dylan n'est plus que musique des pieds à la tête, une caisse de résonance traversée par l'énergie rageuse d'une guitare et d'un harmonica. C'est pourquoi sans doute Ginsberg, dans *No Direction Home*, voyait en Dylan la figure d'un shaman : « *this single breath coming out of his body [...] a shaman* ».

Mais peut-être ce brio du jeu instrumental de Dylan est-il moins évident dans la chanson suivante du film, « Gates of Eden ». Avec cette chanson sur la guerre, le sens reprend le dessus : avant elle, il y avait bien eu « Talkin' World War II Blues », mais si celle-ci parlait implicitement de la bombe atomique d'Hiroshima et Nagasaki, c'était sur un ton beaucoup plus léger. De plus, dans « Gates of Eden », Dylan n'utilise sa guitare qu'en guise d'accompagnement, c'est-à-dire en la faisant entendre toujours de loin afin qu'elle habille sa voix de manière invisible, lui donne de l'épaisseur, par le simple dédoublement des arpèges. Et enfin, il y a la chanson « Love Minus Zero / No Limit ». Ce morceau originellement figure sur la première face électrique de l'album *Bringing It All Back Home*, mais ici en revanche Dylan le joue en acoustique. Transposer une chanson du rock au folk ou du folk au rock sera une pratique courante chez Dylan. Elle se vérifiera sur scène mais aussi avec ses albums : l'album *John Wesley Harding* par exemple constituera en 1967 un retour inattendu au folk. Toujours est-il que la chanson « Love Minus Zero / No Limit », parce qu'elle parle d'amour, comme « Don't Think Twice », bloque toute lecture politique du texte. En cela, elle nous porte à nous méfier encore de ce que disent les journalistes et les fans de Dylan de la parole poétique de Dylan. Un hiatus qui nous permet, pour conclure notre analyse des scènes de concert dans le film, de reposer la question des

différents niveaux de parole et de musique, et d’y répondre à l’aide d’un schéma (figure 1).

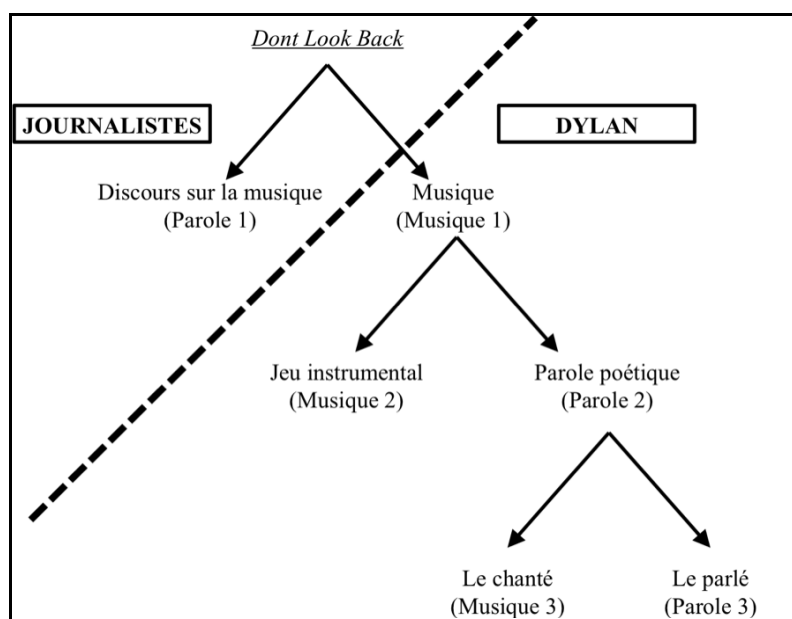


Figure 1. Les trois niveaux de la parole et de la musique dans *Dont Look Back*.

Sur ce schéma, on peut lire, à un premier niveau, de la musique et des discours sur la musique ; à un deuxième niveau, une musique elle-même divisible entre parole poétique et musique instrumentale ; et à un troisième niveau, une parole poétique divisible entre le dire et le chanté. Un effet de boucle réussi puisque ce qu’il souligne en fin de compte est bien l’obsession aliénante du dire dans le film : d’une part, pour les journalistes, dire la musique de Dylan, et d’autre part, dans ce dire sur la musique, débattre de la supériorité des paroles sur la partition musicale des chansons ; sans oublier que Dylan lui-même complexifie la donne *via* la technique du « *talking blues* », en départageant sa parole poétique entre une autre sorte de parole et une autre sorte de musique.

Et de ce schéma, découle notre question sur le discours de Pennebaker : en présence de ces deux rhétoriques (celle des discours sur la musique des journalistes et

celle de la musique, tout court, de Dylan), que Pennebaker veut-t-il nous dire ou plutôt nous faire comprendre ? Que les journalistes ont tort et Dylan raison ? Que la musique ne se dit pas ou qu'il est difficile de la nommer ? Que la parole ordinaire ne dit rien, que sa valeur anthropologique doit être déniée, mise à mal, au profit d'un autre langage (la musique) ?

III. Le silence

Le cinéma direct américain a longtemps été reconnu comme un cinéma de la parole. L'apport critique de Louis Marcorelles à ce sujet est considérable. Défenseur passionné du direct à ses débuts, il est l'un des premiers, dans un rapport commandé par l'Unesco en 1970, à décrire « l'omniprésence de la parole vivante » (32) dans ce cinéma documentaire et d'une « parole qui fonde toute l'action » (115). Une thèse où le cinéma direct montre la parole et qui sera reprise quarante ans plus tard par Marc-Henri Piault lorsqu'il écrit que la parole y est « l'héroïne principale et le support essentiel de [cette] dramaturgie » (184).

Sans aller très loin dans le passé, on constate donc que les moyens employés par Pennebaker dans *Dont Look Back* s'inscrivent dans la continuité d'un cinéma qui, depuis la fin des années 1950, fait de la conscience du son au cinéma une constance suffisante pour renouveler considérablement la bande sonore des films. Un renouvellement qui se traduit par l'avènement d'une parole qui ne serait plus formulée, comme ce fut longtemps le cas dans le documentaire dit « classique », par la voix d'un commentateur, mais captée en direct. La plupart du temps masculine, en prise *off*, cette voix considérée comme redondante par rapport à l'image est supprimée. Mais ce cinéma de la parole est aussi un « cinéma léger » par son équipement (Marcorelles 118).

On pourrait croire en effet que la révolution du cinéma direct fut celle du son (devenu synchrone), parce que celui-ci permettait de capter la parole à la source, la parole en liberté, en synchronisation avec l'image. Or il existait déjà du son synchrone avant les années 1960, mais l'équipement était lourd et difficilement maniable en dehors des studios. Par conséquent, la véritable révolution du direct fut celle du son synchrone obtenu par un équipement portatif : c'est-à-dire combiner à un son direct une caméra et un matériel de prise de son légers, capables (ensemble) d'associer à la liberté de parole une liberté de mouvement, au point où seul importerait désormais l'enregistrement continu de la parole. Qu'on allège en effet le matériel en réduisant son poids de moitié, et l'équipe de tournage suit ses sujets où bon leur semble ; elle ne leur impose plus de la suivre. Ce que Pennebaker comprend très vite en tournant avec une équipe réduite, une seule caméra et un système d'enregistrement sonore suffisamment légers pour être mobiles.

Ainsi, il devient possible de capter la parole en temps réel, à la dérobée, ou selon les termes de Marcorelles, « sur le vif, en situation » (55), ou encore selon les termes de Piaux, « sans [qu'elle ne soit] d'abord interprétée ou commentée, sans qu'en définitive le *sens* ne soit donné par l'observateur-ethnologue, maître incontesté d'un savoir scientifique » (57). Du statut d'une voix sans source visible à celui d'une visibilité même de la source, la parole se localise, se personnalise, devient une réalité tangible. « La parole, pour la première fois, bouge, se voit, respire, occupe l'espace » (Marcorelles 16). C'est à l'évidence de cette parole dont *Dont Look Back* s'inspire et qui fait de lui tout sauf un cas isolé. Par cette parole aussi, c'est la « tâche, quasi infinie, de dire, de se dire à soi-même et de dire à un autre » (29), si chère selon Michel Foucault à l'Occident moderne, qui s'intègre au cinéma et déborde les domaines de la médecine, de la justice, de l'anthropologie pure, de l'éducation et des

médias²⁴⁵. « Faire parler » (87), comme disait Foucault, ou pour le dire autrement porter chaque être à prendre la parole, à se formuler selon ses propres mots et faire l'aveu pénible ou joyeux de son existence, et ce, toujours avec l'idée que celui qui écoute déchiffrera le mieux cette parole, l'interprètera avec le plus de justesse possible, car celui qui la dit ne peut entièrement la comprendre, tant il est aveuglé par son propre dire. Et à cet exercice, dans le cinéma vérité (l'équivalent français²⁴⁶ du

²⁴⁵ Dans le premier tome de l'*Histoire de la sexualité (La volonté de savoir)*, Foucault expose la notion centrale d'« aveu » : « Depuis le Moyen Age au moins, les sociétés occidentales ont placé l'aveu parmi les rituels majeurs dont on attend la production de vérité : [...] développement des techniques de confession [...] développement des techniques d'interrogation et d'enquête [...] l'aveu est devenu en Occident une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai. Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante. L'aveu a diffusé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses [...] on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance » (78-79). L'aveu pour Foucault exprime un désir généralisé de confession. Mais ce qui intéresse surtout Foucault est le rapport de pouvoir qui se cache derrière cette parole : un aveu est parfois forcé. De l'aveu peut découler un pardon, une consolation, une réconciliation, mais aussi un jugement ou une punition. Et le cinéma direct, en se concentrant sur la parole, poursuit ces questions. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'œuvre de Foucault est citée de façon si abondante dans les bibliographies des ouvrages universitaires sur le cinéma direct.

²⁴⁶ Cinéma vérité et cinéma direct sont deux expressions complexes et non synonymiques. D'abord leurs origines diffèrent : la première est reprise au cinéaste soviétique Vertov par Edgar Morin en janvier 1960, tandis que la seconde n'est vulgarisée qu'en 1963 par Mario Ruspoli. Leur réception aussi n'est pas la même : la seconde s'est très rapidement substituée à la première, parce qu'elle apparaissait moins polémique. C'est du moins ce qu'affirme Marcorelles en 1970 dans son rapport à l'Unesco, lorsqu'il écrit : « Le mot cinéma-vérité fut lancé en France à l'occasion de la sortie du célèbre film de Jean Rouch, *Chronique d'un été*, en 1961. [...] Dans l'esprit du public français, à la suite de cette expérience très particulière dans la carrière de Jean Rouch, cinéma-vérité devait être assimilé à cinéma-inquisition. [...] Néanmoins, le danger existait de croire, comme Edgar Morin le fit, qu'on nous livrait un film-vérité, la vérité » (38-39). Mais si Marcorelles refuse l'expression de cinéma-vérité et préfère celle de cinéma direct, il concède néanmoins que « l'expression « cinéma-vérité », transposée telle quelle en anglais, est un moyen commode de frapper l'imagination, sans les connotations souvent défavorables qui chez nous [en France] s'attachent à l'expression » (41). Aussi, trouve-t-on des occurrences sans accents de l'expression « cinema verite » et notamment chez l'américain Mamber quand il écrit en 1974 : « The problem is further confused by terminology. Cinema verite is a pretentious label that few filmmakers and critics have much use for. In America, and to some extent in France, the term direct cinema is preferred, although that too with some reservation. I prefer the French designation if only for its now traditional association with the nonfiction film. Any use of direct cinema in this book is intended to be synonymous » (2). Pour résumer, alors que Marcorelles subordonne le cinéma-vérité au cinéma direct car pour lui, « le cinéma-vérité [serait] une branche spéciale du cinéma direct » (35), Mamber subordonne le cinéma-vérité au cinéma de non-fiction. Mais plus récemment, François Niney et Guy Gauthier ont encore approfondi ces différences. Pour Niney en effet, le « cinéma-vérité opt[e] pour l'improvisation ou le psychodrame provoqué

cinéma direct), l'ethnocinéaste Jean Rouch procède le premier, en 1960 à Paris, avec le sociologue Edgar Morin et l'opérateur québécois Michel Brault, quand ensemble devant et derrière la caméra dans *Chronique d'un été*, ils questionnent leurs sujets, les exhortent à se confier et recueillent leurs confidences :

C'est ce « naturel » propre à la relation créée progressivement entre cinéaste et personnes filmées dans *Chronique d'un été* (1961), [qu'] Edgar Morin et Jean Rouch firent ressortir. [...] Ils y parvinrent notamment en provoquant ouvertement un dialogue avec les personnes dont ils cherchaient à exprimer les pensées et sentiments, les faisant ainsi passer par-dessus la barrière invisible de la caméra. (De France 258)

« L'interview [devenant, comme l'explique Gauthier] l'une des figures les plus courantes du direct » (118). Ce que répétera aussi Bill Nichols en écrivant : « *Documentary relies heavily on the spoken word* » (21). Autrement dit, l'interview devient un espace de la parole et non de l'action, ou d'une action qui serait parole, comme le défendait Marcorelles, mais aussi le support de ce que Piault appelle « l'objectif principal d'une anthropologie [c'est-à-dire] une pratique dialogique, un échange » (176). Elle devient l'objet premier des documentaires du direct, et ce,

devant la caméra [tandis que le] cinéma direct cherch[e] [davantage] à capter sur le vif gestes et dialogues en situation » ; écrit-il dans *L'Épreuve du réel à l'écran* (131). Enfin, Gauthier prend la défense du cinéma-vérité contre la définition, à ses yeux, simplificatrice, de Marcorelles, dans son livre *Le Documentaire passe au direct* : « l'expression « cinéma-vérité » en usage – contesté – pendant deux ou trois ans, est resté comme un label d'origine. [...] Il ne s'agissait pas, comme on a fait semblant de le croire, de la « vérité » enfin sortie de son puits, mais d'une plongée aussi fraternelle que possible dans le « vécu » » (196). Un débat qui reste donc ouvert, bien qu'il dure depuis de nombreuses années. Et un débat que nous aimerions synthétiser en citant ces quelques mots de Jeanne Hall : « The term "cinéma vérité" was used by early film critics to denote both the French and North American schools of the movement. Thus, although Erik Barnouw refers to the French school as "cinéma vérité" and the North American as "direct cinema" in his widely used textbook, most contemporary scholars (e.g., Robert C. Allen, A. William Bluem, Noel Carroll, Stephen Mamber, Bill Nichols, Thomas Waugh) use the former term for both. The term appears in a baffling array of forms in the literature, including not only italics and various combinations and quantities of diacritical marks, but also hyphens, capitals, and inverted commas. The editors have assumed the phrase has entered the English language and requires the final accent for purposes of pronunciation » (236-237).

même avec Dylan, puisque dans les scènes d'interviews de *Dont Look Back*, le sujet qui intéresse Pennebaker n'est plus tant Dylan que la parole même.

Est nouveau en revanche le traitement que Pennebaker réserve à cette parole, car la pratique de l'interview dans *Dont Look Back* est plus complexe et ambiguë que celle de la confession initiée par Rouch et Morin dans *Chronique d'un été*. Pennebaker en effet filme les interviews non plus de face mais toujours de biais : par l'intermédiaire d'une tierce personne (un journaliste ou un fan) qui interroge Dylan. Autrement dit, il refuse d'être un interlocuteur direct, cette instance de domination que le rituel de l'aveu dans sa tradition invoque (le journaliste, le psychiatre, le maître d'école, le médecin, le prêtre, étant, pour Foucault, des figures de domination qui répondent à un besoin généralisé de confession et suscitent la parole chez l'Autre). Pennebaker est certes celui qui écoute mais il se tait. Enfin, à la différence de Rouch et Morin, Pennebaker filme l'échec d'une parole, celle-ci circulant difficilement entre Dylan et les journalistes anglais. En cela d'ailleurs, *Dont Look Back* ressemble à un autre film de l'époque, *Meet Marlon Brando* (1966) d'Albert et David Maysles, exemple lui aussi d'un cinéma moins de la parole que d'une crise de la parole :

Similarities to [...] *Meet Marlon Brando* are [...] interesting, as *Don't Look Back* [sic] is full of "unproductive" interviews. Even more openly than Brando, Dylan frequently refuses to respond to the interview format. He reverses interviews, throwing questions back at the reporters and ultimately questioning their whole approach to life. [...] It is his deliberate evasiveness and disdain for the interview method that cumulatively evokes a portrait of Dylan. (Mamber 179)

Et Pennebaker face à ce musicien avare de ses mots et ces journalistes avides de réponses construit son propre discours. D'une part, il démystifie les réponses de

Dylan en soulignant leur paradoxe : que dire aux journalistes qu'il est difficile de dire sa musique est un mythe essentiel à la production discursive elle-même, le poncif éculé de l'artiste se refusant à expliquer son œuvre, à désambigüiser la parole poétique de ses textes. D'autre part, Pennebaker énonce que le drame des journalistes aura été non pas de vouloir dire la musique mais de la dire sans l'écouter. « *Many reporters do not really listen to [Dylan's] voice. They build walls to keep themselves from hearing him, and they are not honest about doing this* » (Rothman 192). Et là seulement Pennebaker rejoint la position de Dylan : car il nous faut comprendre que Pennebaker ne se serait pas intéressé au mutisme de Dylan s'il ne reflétait en retour, et de manière sérieuse, son propre cinéma, un cinéma de l'écoute qui, à la différence du discours des journalistes, fait entendre, non plus la parole ou la musique, mais des silences.

Ces notions de silence et d'écoute sont familières du cinéma direct. Marcorelles (1970 : 93 et 153) disait lui-même que le cinéma direct devait « donner à voir, réapprendre l'écoute et le regard ». Piault (2000 : 185) plus récemment a affirmé qu'il « met en position attentive d'écoute ». Gauthier (2003 : 58) enfin a écrit que « les personnes filmées prenant la parole contraignent les cinéastes à privilégier l'écoute ». De même, le silence avec l'arrivée du cinéma direct prend un sens nouveau. Il n'est plus tenu comme un temps mort, une parenthèse négligeable ou embarrassante, mais un élément fondateur et essentiel à la narration. Mais Pennebaker va plus loin. Chez lui, silence et écoute se rejoignent. D'abord, le silence prépare à l'écoute. L'évolution des scènes de discours dans le film est là pour le confirmer. Au début du film, les journalistes parlent beaucoup et Dylan se tait : Dylan est muet, parce qu'il écoute les journalistes. Puis, arrive la scène où le reporter du *Time Magazine* se tait et Dylan s'enivre de paroles : Dylan parle parce que son mutisme, à

force de ne souffler mot dans le film, a contraint les journalistes à se taire. Cette lecture finale du film est corroborée par une phrase que Dylan adresse à son interviewer : « *just be quiet, be silent and just watch and don't say one word* ».

Une injonction au silence qui, comme un slogan, résumerait donc tout le cinéma de Pennebaker. « *Dylan, saying this, is explicitly assuming Pennebaker's position* » (1997 : 180-1). Car à l'image du mutisme de Dylan, Pennebaker ne souhaite pas commenter la musique. « *It is not my intention to [...] explain Dylan[']s music* »²⁴⁷. Son intention est plutôt de filmer en silence (sans commentaire) la musique pour mieux la faire entendre. Certains critiques ont réfuté ce rapprochement entre Dylan et Pennebaker. « *It is the subject [Dylan], not the treatment [by Pennebaker], that matters* » (1973 : 255), prétendra, par exemple, Barsam. Andrew Sarris défendra également cette thèse à la sortie du film. Mais Rothman avancera la thèse inverse :

Reviewing *Don't Look Back* [sic] at the time of its release, Andrew Sarris maintained that Pennebaker was only capable of making good films when he had good subjects, such as Dylan, hence that the filmmaker was not true "author", no artist of his own right. [...] But all artists need good subjects, subjects that are good for them. And what makes Dylan such a good subject for Pennebaker cannot be separated from what makes this filmmaker the "auteur" he is. (146)

Quel meilleur sujet en effet Pennebaker aurait-il pu trouver ? « *[Dylan] is quite willing and able to "speak for himself" – and by extension [...] for the filmmaker as well* » (Hall J. 146). Mais cette injonction au silence, dans laquelle il faut voir Dylan comme le miroir réfléchissant de la démarche esthétique de Pennebaker, ouvre aussi dans le film à l'expérience rock. On en veut pour preuve l'omniprésence du silence

²⁴⁷ On lit cette déclaration de Pennebaker dans le livret qui accompagne le DVD dans le coffret.

dans les scènes de concert. De ces petits riens silencieux, Pennebaker construit le cœur de son film. Rien ne s'y produit réellement et pourtant, tout l'imaginaire et la symbolique du rock s'y déploient, puisque dans ces silences scéniques c'est le public qui ne dit mot et observe Dylan dans l'attente d'un nouveau morceau. Ni musique, ni parole, mais silence et écoute du public, ces pauses narratives constituent l'« aura d'intimité spirituelle » dont parle Bangs dans ses textes.

Il y a le silence par exemple qui suit l'entrée sur scène de Dylan : après les applaudissements du public et avant qu'il ne débute sa première chanson, Dylan ajuste son tabouret, y pose ses harmonicas, règle son micro et lance un regard à la salle ; tout cela en silence. Puis, il y a les silences entre deux chansons : Dylan, avant d'en débiter une autre, accorde sa guitare²⁴⁸, y place un capodastre, choisit un nouvel harmonica, le public restant silencieux pendant tout ce temps-là. « *In Don't Look Back* [sic], [Pennebaker] *is particularly adept at filming people when they are doing very little* » (Mamber 91). C'est ce qui démarque *Don't Look Back* de nombreux autres films sur la musique. Pennebaker en effet ne centre pas son film exclusivement sur les scènes de concert. Au contraire, ces scènes ne sont qu'un élément périphérique de son film : certaines sont occultées (à Birmingham et Manchester) et pour les autres, Pennebaker n'en montre que des fragments, souvent répétitifs. Autrement dit, à la différence de *Monterey Pop*, que Pennebaker réalisera deux ans plus tard, *Don't Look Back* n'est pas un film-concert composé uniquement de captations. La démarche est totalement différente. Elle se résume à filmer uniquement un artiste (sur scène et en dehors de la scène, jouant de la musique et ne jouant pas de la musique), et non tous les artistes réunis à un festival (donnant des prestations, les uns après les autres), comme le feront, dans *Monterey Pop*, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Otis Redding,

²⁴⁸ Ce silence dure plus de 40 secondes, ce qui est une durée importante en regard du reste du film.

Simon and Garfunkel, The Mamas and the Papas, The Who, Hugh Masekela et Ravi Shankar, ou d'autres artistes encore dans *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) et *Gimme Shelter* (Maysles, 1970).

Dont Look Back diffère aussi des films-concerts par la manière de filmer. Pennebaker est le seul cameraman et filme les concerts en gros plan sans mouvement et avec une seule caméra. C'est pour ainsi dire un dispositif de captation sommaire qui, parce qu'il empêche la multiplication des points de vue, concentre adroitement notre attention sur l'écoute. Pas de prouesse technique de captation, pas de montage alterné, donc pas d'ubiquité du regard. Des « qualités de pudeur, d'observation » (52), dont Marcorelles parle dans ses textes critiques et que l'on retrouve sous la plume de Nichols. Pour Nichols en effet, ce cinéma de l'écoute est « non-interventionniste » : c'est-à-dire qu'il est un mode spécifique du cinéma direct, où le cinéaste interagit le moins possible avec les sujets qu'il filme, et après le tournage, construit un montage discret. « La fluidité du montage permet un accès direct au déroulement de l'action et en même temps [permet de] rendre perceptible au spectateur le point de vue du tournage » (Piault 175). Ce que Pennebaker confirme lui-même :

The cameraman (myself) can only film what happens. There are no retakes. I never attempted to direct or control the action. People said whatever they wanted and did whatever. The choice of action lay always with the person being filmed. Naturally, I edited the material as I believed it should appear, but with the absolute conviction that any attempt to distort events or remarks would somehow reveal itself and subject the whole to suspicion. The order of the film is almost entirely chronological and nothing was staged or arranged for the purposes of the film. [...] This is only a kind of record of what happened.²⁴⁹

²⁴⁹ On lit cette seconde déclaration de Pennebaker toujours dans le livret qui accompagne le DVD dans le coffret.

Donner la primauté au tournage, être fidèle au tournage, ne signifie pas néanmoins une absence totale de montage, car en l'occurrence le montage de *Dont Look Back* a duré deux ans et le tournage quelques semaines seulement. Mais cela oblige le montage à respecter et prolonger les options du tournage, pour conserver l'idée d'un cinéma de la pudeur, du silence et de l'écoute.

Et à d'autres instants dans le film, Pennebaker laisse entendre de nouveau le silence : non plus quand Dylan entre sur scène, mais avant qu'il n'y entre, à ce moment précis où il évolue du simple mortel qu'il est dans les coulisses à la « star » qu'il devient en franchissant le sol de la scène ; étape encore indispensable à ce que Bangs appelle l'« aura » de la « star » rock. Ce silence, comme précédemment, fait toujours la jonction d'une parole et d'une musique. La parole est celle de Neuwirth et a ceci de particulier qu'elle est l'antithèse du silence qui va paralyser Dylan : bavarde, clownesque, elle aime la caricature et fait rire. C'est Neuwirth, dans les coulisses des théâtres de Birmingham et de Newcastle, imitant d'abord Lyndon B. Johnson, puis l'épouse du chef de police. Le rire que provoque cette parole est contagieux. Dylan se laisse habiter par elle pour dissiper son trac. La musique, elle est celle du concert qui approche. Aussi vient-il toujours le moment où quelqu'un entre dans la loge pour annoncer l'imminence du concert, moment très précis où un silence tombe massivement sur les épaules de Dylan. Pennebaker revient cinq fois sur ce silence dans le film, comme ici où c'est Neuwirth qui informe Dylan :

Dylan: Is it going to start on time? Is it going to start on time? Anybody say anything different?

[...]

Neuwirth: I'd say ten minutes late.

[...]

Neuwirth: About 2 minutes...minute and a half...next time I come in, it'll be time to go, so be ready.

[Silence]

Neuwirth: Get the harps...come on, the hall's dark, man...let's go man.

Dylan: Hall is dark ?

Le silence qui clôt cette scène est de 25 secondes. Avec lui, tout prend une autre dimension dans la scène : plus personne ne parle, plus personne ne joue de la musique, le silence est complet, mis à part le léger cliquetis de l'horloge qui au mur compte à rebours le temps qu'il reste à Dylan pour se préparer. Ce moment, bien qu'il soit l'introduction à l'un des meilleurs moments de musique (et de parole poétique) dans le film, se passe donc de parole et de musique. C'est un moment de pure concentration, où Dylan traverse sa loge de long en large, impatient, sa guitare Gibson au cou et son harmonica à la main. Ici en marchant, il cogne le manche de sa guitare, là il revise son portoir, là encore il ramasse d'un revers de main les harmonicas laissés sur le piano. « *This is just straight real sound. No editing. It had such a quality of tension in it that I wasn't sure I imagined it or I should do something to it, or make it more...But when he does over and bangs the harps down on the piano and Albert watching him. God, it was just fraught with something* » (DVIDI). Ce bruit des harmonicas sur le piano résonne fortement dans la scène grâce au silence du moment. Il annonce que d'une minute à l'autre, Dylan quittera les coulisses, montera sur scène et se jettera dans la gueule du loup. On ne peut s'empêcher, comme le dit Gauthier dans son livre *Le Documentaire passe au direct*, de penser au « fameux travelling, où la caméra, portée à bout de bras par Al[bert] [Maysles], suit Kennedy depuis l'entrée du bâtiment où se tient la Convention démocrate jusqu'à la scène où il prononcera un discours » (73). Dylan ici, comme Kennedy dans *Primary* (1960), se donne en

offrande à la foule. Il est ce « *New Riff* », cette « *Mort Insectoïde* », dont parle Bangs dans ses textes.

Mais le plus grand silence, en dehors des scènes de discours et des scènes de concert, est l'ellipse (quasi-totale) de la musique rock dans le film. Deux exceptions sont à noter, et qui donc disent, dans le creux du film, l'expérience rock. Il y a d'abord le générique de début. Il ne s'agit plus d'une scène de concert, mais de ce que l'on peut appeler le premier « clip » de l'histoire du rock, c'est-à-dire une saynète fictive écrite et mise en scène pour promouvoir une chanson, en l'occurrence « *Subterranean Homesick Blues* », le premier morceau (rock) de l'album *Bringin' It All Back Home*. Cette scène est donc à l'ouverture de *Dont Look Back*. Naturellement, son cadre est réaliste : elle se déroule dans une impasse de Londres, à l'arrière de l'hôtel Savoy. Mais la situation qui s'y joue est imaginaire et déroge aux règles du cinéma direct : d'une part parce que la bande-son n'est constituée que du morceau de l'album (et non de son direct) ; et d'autre part parce qu'à l'image, on voit Dylan (regard caméra) tenant fièrement des cartons portant en inscription les mots en fin de vers qui forment les rimes de « *Subterranean Homesick Blues* ». Le scénario alors prend forme : Dylan montre, face caméra, un à un les cartons au fil du déroulement de la chanson ; ce après quoi, il sort du cadre (le plan étant resté fixe). Une mise en scène minimaliste qui rappelle l'idée selon laquelle, le rythme hypnotique et itératif des mots (ces mots en fin de vers que les cartons reprennent) est ce qui transcende sur scène la poésie des textes de Dylan :

Basement [...] medicine [...] pavement [...] government [...] trench coat [...]
laid off [...] bad cough [...] paid off [...] kid [...] did [...] when [...] again [...]
alley way [...] new friend [...] coonskin cap [...] pig pen [...] 20 dollar bills [...]
ten [...] Fleet Foot [...] Black soot [...] heat put [...] bed but [...] anyway [...]
many say [...] must bust [...] district attorney [...] Look out! [...] It dont matter

[...] tip toes [...] no dose [...] those [...] fire hose [...] clean nose [...] plain clothes [...] wind blows [...] get well [...] it's hard [...] writer braille [...] get jailed [...] fail [...] watch it! [...] here they come [...] users [...] cheaters [...] theaters [...] whirlpool [...] new fool [...] leaders??? [...] pawking metaws [...] get born [...] short pants-romance [...] get blessed [...] suckcess [...] please her, please him [...] dont lift [...] day shift [...] dig yourself [...] hid [...] man whole [...] scandals [...] bum [...] chew gum, no [...] the vandals took the handles - what??

On pense immanquablement aux travaux critiques qui ont montré le lien entre la musique de Dylan et le rap. P. Williams sera l'un des premiers à le suggérer en écrivant dans *Performing Artist Vol. I* :

“Subterranean Homesick Blues” can be heard as a brilliant early example of rap music. Dylan is a natural rapper – and this song is a clearly stylistic extension of his non-song writing style - [...] drawing consciously or unconsciously here on Chuck Berry’s 1957 rap rock, “Too Much Money Business” (126)

Mais surtout, cette scène à l’ouverture du film suffit à annoncer la suite du documentaire. De fait, introduire le film par cette scène est en soi un acte provocateur, un moyen de créer une opposition forte entre ce qui symbolise la dernière tournée acoustique de Dylan en Angleterre (la chanson « The Times They Are A-Changin’ », 1964) et ce qui déjà annonce sa nouvelle et future musique (« Subterranean Homesick Blues », 1965). Un moyen donc de nous préparer, nous spectateurs, à d’autres scènes dans le film, comme ici où Carol discute avec Dylan de ce conflit entre les deux chansons dans les coulisses du théâtre de Liverpool :

Carol: I don’t like “Subterranean Homesick Blues”.

Dylan: Oh, you’re that kind. I understand right now.

Carol: It’s not you, it doesn’t sound like you at all. It sounds as if...

Dylan: But my friends, my friends, were playing with me on that. You know, I have to give some work to my friends, you know. I mean, you don't mind that, right?

Carol: No.

Dylan: Huh? You don't mind them playing with me if they play the guitar and drums and all that kind of stuff, right?

Carol: But it just doesn't sound like you at all, it sounds as if you're having a good old laugh.

Dylan: Well, don't you like me to have a good old laugh once in a while? Isn't that all right with you?

Carol: If you're not taken seriously and commercialized.

Dylan: I don't care. You know different, tho, right? As long as you know, you don't have to worry about anybody else. All the people take care of themselves.

Tout le problème tient au fait que « Subterranean Homesick Blues » est sujet à une lecture axiomatique fort répandue à l'époque : le thème ressassé d'une massification de l'art, et plus encore d'une trahison et d'une disparition de la musique folk. Pour Carol, en tous cas, cette menace est réelle par la présence nouvelle chez Dylan d'instruments amplifiés (ce qu'elle appelle « *a good old laugh* ») et d'autres musiciens (« *my friends* », reprend Dylan). Jamais jusqu'ici Dylan n'avait vraiment exploré le son rock, le son amplifié, le son électrique. Jamais jusqu'ici il n'avait vraiment abordé la question du groupe. « *By 1965 the Beatles and other rock groups spoke to him more compellingly than any folksingers* » (Rothman 154). Et aux yeux de Carol, cela suffit pour signifier que Dylan trahit le folk. C'est pour elle la sensation de voir « sa » musique devenir une musique commerciale. « *It's not you, it doesn't sound like you at all. It sounds as if [...] you're having a good old laugh. [...] If you're not taken seriously and commercialized,* » dit-elle explicitement. D'ailleurs, le

rapprochement, sous la plume des critiques anglophones de l'époque, des expressions « *gone electric* » et « *going commercial* » est fréquent. Comme l'explique P. Williams dans *Performing Artist Vol. I* : « *At the time many if not most Bob Dylan fans consider themselves "folk music" listeners* » (124).

Il est à noter aussi que le morceau « Subterranean Homesick Blues » est non pas *par hasard* dans le film un enregistrement. Une technologie de diffusion que la musique folk connaissait bien sûr, et ce depuis longtemps, mais que la musique rock rend incontournable, parce qu'elle ouvre à une reproduction unique, définitive et stable, de la musique. Comme l'écrit Pouivet dans l'ouvrage *Philosophie du rock Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, « le rock [en serait juste] la version la plus répandue et la plus aboutie » (214). Tout l'intérêt étant qu'un même morceau devient répétable, reproductible, de manière indéfinie. Il ne change pas, ne vieillit pas à travers ses multiples instances. L'expérience est d'ailleurs facilement vérifiable. Si l'on écoute la version de « Subterranean Homesick Blues » dans la scène d'ouverture du film et qu'on la compare à celle présente sur le vinyle de l'époque, on constate qu'elles sont exactement les mêmes. En cela, l'auditeur-consommateur (que nous sommes) ne peut pas être déçu. Il retrouvera toujours le morceau à l'identique. Un phénomène nouveau à l'époque et que Bangs reprend dans ses textes sous le portrait d'un fan solitaire, reclus dans sa chambre, à écouter des disques, tel un « *an All-American Competitive Shopper* » (PR 11) : l'idée en somme étant que si la musique change, le public change aussi. Il tend à se massifier, à devenir anonyme. Qu'est-ce effectivement qu'une musique de masse, sinon une musique qui ne s'adresse plus à une communauté d'interprétation, mais à des individus isolés par une production et une diffusion massives ? Il ne s'agit effectivement que de cela, mais aussi selon Pouivet de la mort d'un « art populaire » :

Les finalités à l'œuvre dans les arts de masse sont très différentes de celles qui prévalent dans les arts populaires. Dans ces derniers se joue le sens de l'identité d'une communauté ou d'une société. Deux des finalités fondamentales des arts populaires sont sociale et historique. En revanche, les arts de masse satisfont des besoins individuels, ni sociaux ni historiques : une jouissance, à forte teneur physique, immédiate, non partagée. (46)

Pennebaker donne donc implicitement une définition de la musique rock en tant qu'« artefact-enregistrement » et de la musique folk en tant qu'« œuvre-concert » (Pouivet 40). D'un côté, les extraits du nouvel album dans le film éliminent l'exécution et l'interprétation, c'est-à-dire tout ce qui relève du spectacle vivant. À l'inverse, l'« œuvre-concert » dans les scènes de concert du film s'inscrit dans la théorie de l'art comme performance, définie par David Davies. Dans *Dont Look Back*, on voit combien la musique folk de Dylan peut être ouverte à des modifications et à des arrangements. Ici, des silences, là une improvisation instrumentale, là encore une façon de dire au lieu de chanter : la musique folk sur scène reste infiniment variable et Pennebaker ne sous-estime pas la variabilité de ces occurrences. Mais toujours implicitement, Pennebaker contrebalance notre écoute par le souvenir de l'atmosphère musicale de « Subterranean Homesick Blues », cette décharge électrique qui explose au générique et revient une seconde fois avec « Maggie's Farm », le troisième titre de l'album *Bringin' It All Back Home*.

Là cependant, l'extrait n'est pas mis en scène. Pennebaker filme simplement une scène de vie pendant que le morceau résonne en fond sonore depuis un phonographe. Ce qui est frappant néanmoins est de voir l'épouse d'Albert Grossman (Sally Grossman) danser, elle, qui pourtant a un rôle plutôt silencieux (de figuration) dans le reste du film. Comme le dit très bien Butler (2002 : 69) : « *you don't expect to dance to Dylan* ». Ou, pour le dire autrement, le fait de danser est peut-être un signe

de changement dans la musique de Dylan. « *Rather than dancing to the music you like, you like the music you can dance to,* » écrira Grossberg dans son livre *Dancing In Spite of Myself: Essays on Popular Music* (120). Cette citation de Grossberg ne fait, bien sûr, aucune allusion au film de Pennebaker, mais elle donne une résonance particulière à la scène du film. Si la danse en effet devient un signe d'appartenance à une musique, la musique peut en retour perdre de son pouvoir : elle n'est plus que le support et le vecteur d'une danse, elle, devenue quête d'identité. La musique rock pose cette question aussi de façon plus directe que la musique folk.

De plus, on entend dans cette scène une discussion entre Joan Baez et Alan Price. Un dialogue qui se superpose aux paroles de la chanson de Dylan :

Alan Price: No, listen...

Joan Baez: In the South, they get it. London...

Alan Price: In London, they get it.

Joan Baez: It's ridiculous to say that. They've done so much.

Alan Price: Oh, yeah. In a short time, that's America. We're talking about England.

Joan Baez: Not in a short time. It's taken twenty-six years.

Alan Price: When did Abraham say, "Well, we're all equals" and all that, you know? When was the Declaration?

Joan Baez: That was 200 years ago.

Alan Price: Well, he said that, didn't he?

Joan Baez: He said that but he never does nothing.

Alan Price: Nobody ever does without the vote.

Joan Baez: ...started working 26 years ago...

I ain't gonna work for Maggie's brother no more.

No, I ain't gonna work for Maggie's brother no more.

Well he hands you a nickel
He hands you a dime
He asks with a grin
If you're having a good time
Then he fines you every time you slam the door
I ain't...

Comment lire conjointement les paroles de cette chanson et le dialogue entre Baez et Price ? Plusieurs hypothèses. D'abord c'est bien toujours d'un décalage de réception entre l'Angleterre et les États-Unis dont il est question, le débat portant sur l'absence (ou non) d'une différence politique quant aux droits civiques dans les deux pays (ce qui répond adroitement à l'histoire racontée par la chanson, celle d'un ouvrier noir). Mais l'ironie est sans doute dans le volume de la chanson qui recouvre presque totalement le dialogue entre Baez et Price. Comment en effet allier à cette parole, sérieuse, une musique si nouvelle ? Sans doute faut-il penser plus largement aux versions électrifiées de « Mr. Tambourine Man » des Byrds aux États-Unis et de « House of the Rising Sun » des Animals en Grande Bretagne qui, au printemps 1965, lors de la tournée anglaise de Dylan, éclatent sur toutes les ondes. Dylan connaît ces reprises rock de ses chansons. Et Pennebaker aussi, puisqu'il ne manque pas de montrer dans le film deux moments de la tournée anglaise (à Leicester et Newcastle) où Dylan enquête sur ces reprises, et ce, auprès du jeune groupe anglais (« *cover band* ») et d'Alan Price (lui-même anglais, organiste des Animals et sur le point d'entamer une carrière solo) :

1st musician: We do about twenty, thirty of your numbers.

Dylan: Oh, really?

1st musician: We give them all a big band sound, you know.

2nd musician: You probably wouldn't like it. You'd think we ruin them all. We're doing it because we're doing it because we're such great...such...idols of you.

Dylan: Thank you. Are you playing around anywhere?

2nd musician: When we play anywhere we try and tell them [the audience] it's the words they ought to listen to and not the...

Dylan: You play rhythm guitar and electric guitar?

2nd musician: Yeah, we play electric guitar.

Dylan: Hey, what do The Animals do for a piano player now?

Alan Price: They've got one since June. There's a good friend of mine gonna go in later on for good, you know?

Dylan: Aren't you playing with them no more?

Alan Price: No, you know how it is. That's the way it is, it just happens, you know.

Cette simple allusion à la musique rock est néanmoins loin d'être, encore une fois, une formulation explicite. Et ce parce que comme nous allons le voir, plus que dans les silences, ce sont dans les bruits que se définit dans le film l'expérience rock.

IV. Le bruit

À l'ouverture du film, un discours sur la musique souligne un changement radical dans l'atmosphère qui environne Dylan : « *You came here two years ago. What's the reason for the change this time? Why you are so big this time?* », demande un journaliste. Une question à laquelle Dylan répond : « *I've absolutely no idea. I don't even know about it if it is. I figure just do the same thing I did before.* » Un bref échange qui plante le décor, car à peine ces mots sont-ils prononcés que Dylan est

encerclé par la foule des fans qui l'attendait à l'aéroport de Londres. Et là effectivement est la meilleure réponse aux questions du journaliste : dans les bruits de la foule qui sont les bruits de l'expérience rock, car ils sont les indices de la starisation de Dylan.

À proprement parler, ces sons ne sont ni musique ni parole ni silence, mais une grande confusion de cris, de gémissements et de rires, signes d'un nouveau climat dans la réception de Dylan. Mais nouveau d'abord parce qu'il était très difficile en 1965 d'imaginer que cela puisse être possible. « [Dylan] *went in England in late April and experienced his first real taste of pop stardom*, » confirme P. Williams dans son livre (140). Jamais auparavant Dylan n'avait été sujet à une telle notoriété. Et c'est la raison pour laquelle il n'existe autour de lui dans le film qu'un très léger dispositif de sécurité. Quelques gendarmes seulement forment le périmètre de sécurité autour de lui à la sortie des concerts. Rien en somme si l'on compare au dispositif qui sera déployé dès 1970 dans la plupart des concerts et festivals suite au dramatique concert des Rolling Stones au festival d'Altamont (concert qui se soldera, comme le film *Gimme Shelter* (1970) des Frères Maysles le montrera, par le meurtre de Meredith Hunter, tué par les Hell's Angels alors chargés d'assurer la protection du public).

Mais nouvelles aussi sont les scènes de courses-poursuites, de bousculades, entre Dylan et ses fans. Certes les films de Richard Lester sur les Beatles (*A Hard Day's Night* en 1964 et *Help!* en 1965), avant *Dont Look Back*, avaient déjà montré cela, mais Pennebaker réserve un traitement particulier à la bande sonore de ces scènes. Il démultiplie leur suspense pour en faire ce qu'il appelle des « *concert escapes* » (*DVDI*), c'est-à-dire des scènes où le bruit condense à lui seul toute la tension de l'action qui s'y joue. Aussi faut-il regrouper ces scènes pour mieux comprendre leur fonction dans l'économie globale du film : celle de déifier Dylan

sous la forme d'une « *rock star* » en permanence adulée, voire même fétichisée. Et pour donner un premier exemple, mentionnons la scène où Dylan, accompagné de ses agent et producteur, court dans les couloirs du théâtre de Manchester pour en trouver la sortie, et que résonne en fond sonore l'hymne national anglais. « *God Save The Queen* » accompagnait en effet traditionnellement la sortie du public à la fin de chaque concert au Royal Albert Hall. Ce qui signifie qu'il résonne ici dans le film de Pennebaker surtout comme un compte à rebours du temps qu'il reste à Dylan, Grossman et Wilson, pour sortir du théâtre, et ce, avant le public. Car s'il advient que le public sorte avant eux, une course poursuite (*a concert escape*) se déclenchera, et c'est évidemment ce qui se produit. Des fans attendent Dylan à la sortie du théâtre, courent et crient à son arrivée, puis hèlent des taxis pour prendre en chasse sa voiture.

On pense également à une autre scène de « *concert escape* » dans le film. À Leicester, où Pennebaker nous fait entendre le tambourinement sourd et tapageur des mains des fans sur le toit de la voiture de Dylan. Dylan vient de quitter le théâtre et pour cela, il a dû échapper à ces mêmes mains qui l'emprisonnent maintenant : le tunnel que les policiers avaient péniblement formé autour de la foule l'avait protégé de ces mains et c'est le départ de la voiture qui désormais le sauvera de leur emprise. Mais une femme parvient à en escalader le toit et le suspens s'alourdit encore par des cris et des tambourinements. Dylan crie aux fans qui courent le long de sa voiture de faire descendre cette femme. Ce qui finit par arriver, Pennebaker ramenant brusquement la bande sonore du film à un calme profond : avec pour seul son, le cliquetis, lui, reposant, de la pluie tombant sur le pare-brise.

De même, il y a cette troisième et dernière scène, où Dylan est assailli par ses fans en entrant (non en sortant, cette fois) de sa loge au théâtre de Newcastle. Une scène qui anticipe l'accueil qui lui sera réservé sur scène. Pennebaker témoigne :

When we'd go into a town, there would be no sign and there would be people, kind of, just hanging out at the steps waiting for him to – And not waiting to crowd around or see him or get his autograph. Just waiting for him. And it gave you a feeling that there was some substance that you had to really see through, that you weren't going to find out about this quickly. But you had to kind of see it the way they did. (DVIDI)

Une image en particulier revient dans le film comme un leitmotiv. Il s'agit de mains tendues en la direction de Dylan : à Newcastle où la main d'une fan effleure son épaule ; mais aussi à Leicester où, comme on l'a dit, une marée tentaculaire de mains tambourine sur le toit de sa voiture et tente de percer le cercle de sécurité formé par les policiers. Un morcellement de la silhouette des fans qui est frappant par sa force d'évocation. Cette image des mains tendues comme en offrande est en effet religieuse : c'est le culte que le public porte à Dylan. Et cette image est renforcée par la dimension hallucinatoire de la scène quand à Leicester, Dylan avance devant l'entrée du théâtre comme s'il était l'apparition ou la descente sur terre d'une forme mythique ou divine. Une apparition pseudo épiphanique, à laquelle la fan qui a effleuré son épaule répond en levant les yeux au ciel : son regard est hagard, son souffle coupé, elle semble remplie d'une émotion qui l'émeut au point de lui faire perdre pied.

Mais il faut repérer en quoi encore, en plus de ces bruits de foule et de ces images de mains offertes en sacrifice, le film pourrait porter les marques d'une métamorphose chez Dylan et d'une évolution dans la réception de sa musique. Que faire par exemple de ces scènes où Dylan n'est plus l'artiste sur scène, ni l'homme dans les coulisses, ni encore la star qu'on adule et poursuit dans les rues, mais Dylan à Londres dans la sphère privée de sa suite à l'hôtel Savoy de Londres ? Ces scènes de vie constituent des transitions importantes dans l'architecture générale du film. Grâce

à elles, Pennebaker construit plus avant l'imaginaire de la musique rock, une musique pourtant quasi absente du film. Ni musique ni discours ni silence, ces scènes de vie sont une fois encore une grande confusion de bruits : la première fois, parce que Dylan est accusé de nuisance sonore par le gérant de l'hôtel Savoy (il y a une plainte déposée par les voisins de l'hôtel), et la seconde fois, d'entrave à la tranquillité publique (un verre en effet a été jeté depuis une fenêtre sur une voiture garée dans la rue). Une double accusation dont le motif diffère quelque peu d'une scène à l'autre (bien qu'il soit toujours question de bruits), mais dont l'effet surtout est d'organiser dans les deux cas une sorte de garde rapprochée et improvisée autour de Dylan. Grossman, Neuwirth et Howard Alk assumant en effet ce rôle en protégeant Dylan des accusations qui lui sont faites. « *Why don't you get a constable - would you, please? [...] We have valuables in here and I don't want you in here,* » dit Grossman au gérant de l'hôtel. « *Just tell me who you want to stay, man* », dit Alk Howard à Dylan. Et Neuwirth d'avoir ce geste protecteur d'écarter Dylan du cercle de toute discussion. Autant de signes qui font entrer Dylan dans la catégorie des « *valuables* », comme l'énonce Grossman : de ces « *rock stars* », et peut-être même de ces « *superstars* » intouchables qu'il faut protéger, comme les appelle Bangs.

Mais l'accusation de tapage nocturne dévoile autre chose encore : le mode de vie turbulent que Dylan a pendant sa tournée en Angleterre en 1965. Un style de vie que Bangs qualifierait de « *party* » et dont la devise se résumerait en ces termes : « *to be a rock star, you have to behave like a rock star* ». Une philosophie de vie, une phénoménologie du rock, que l'on traduirait par : pour être une rock star, il faut se comporter en rock star. Et de fait, Dylan se comporte en rock star. Il est bruyant comme sa musique, parce qu'il invite dans sa suite à jouer, discuter et boire, en sa

compagnie, jusque tard dans la nuit²⁵⁰, Joan Baez, Donovan, Derroll Adams²⁵¹, Alan Price, Bob Neuwirth, Marianne Faithfull²⁵², Allen Ginsberg²⁵³ et les Beatles²⁵⁴, des personnalités qui par leur notoriété²⁵⁵ témoignent en retour de sa propre aura, et ce jusqu'à l'équipe de tournage qui fait elle aussi partie de cet entourage. Ainsi voit-on souvent dans le champ de vision de la caméra la preneuse de son, dans un esprit de camaraderie qui rappelle l'amitié entre les « *rock critics* » et les musiciens (décrite par Bangs dans ses textes ou par les autres dans nos interviews).

Mais Dylan est aussi une « *rock star* » parce qu'à l'égard de son entourage, il affecte une certaine supériorité, si ce n'est du mépris. Et ce en l'occurrence avec Joan Baez : rejetée en effet, mise à l'ombre par Dylan, puisqu'il ne la fera jamais monter sur scène, bien qu'ils viennent ensemble de terminer une tournée folk aux États-Unis et qu'elle ait été de fait invitée à cette tournée anglaise²⁵⁶. Un moment initial du film le montre, quand un journaliste anglais, à la conférence de presse, photographie Joan

²⁵⁰ Dylan confirme dans les interviews qu'il travaille plutôt la nuit et tard jusqu'au matin : « Most of the time I work at night » (*DOD* 53).

²⁵¹ Dylan cite dans le film les deux albums de Derroll Adams et Ramblin' Jack Elliott : « *The Ramblin' Boys and The Cowboys* ».

²⁵² Il y a deux apparitions de Marianne Faithfull dans le film.

²⁵³ Ginsberg que l'on voit aussi au générique de début et que Dylan cite plus tard dans le film à l'hôtel Savoy de Londres : « Are there any poets like Allen Ginsberg around, man? ».

²⁵⁴ Réplique de Neuwirth introduisant les Beatles : « Hey, the Beatles are here. »

²⁵⁵ Pennebaker dit de toutes ces célébrités : « Joan Baez. [...] One of the most popular folk singers of the 60s. She and Dylan had just finished a tour together when *Dont Look Back* began. » ; « Marianne Faithfull [...] her record of the Mick Jagger/Keith Richards song "As Tears Go By" was number nine on the British charts » ; « Allen Ginsberg. [...] He arrived in London at the time of filming. He had just come from Czechoslovakia where cheering students had elected him "King of May", and communist police had torn up his notebooks and kicked him out. » ; « Alan Price. [...] Organist of The Animals. His performance on their record "House of the Rising Sun" was inspired by Dylan so he happily joined the tour. » ; « Bob Neuwirth. [...] Composer, painter, singer and filmmaker. He was road manager on this tour and friend of Joan and Dylan's from tours-gone-by » ; « Donovan. [...] Born in Scotland, he was breaking onto the British pop scene as Dylan started his tour. » ; « Derroll Adams. [...] Longtime recording partner of Ramblin' Jack Elliot whose guitar style Dylan had long admired. He'd been on the road with Donovan » (*DVDI*).

²⁵⁶ La question de savoir si Baez a reçu cette invitation de la part de Dylan ou bien de Grossman est un point sur lequel les avis des critiques divergent. Rothman par exemple a écrit : « It seems to have been Grossman who suggested to Baez that she accompany the tour to England » (168).

Baez aux côtés de Dylan mais sans la reconnaître. Baez épelle son nom, comme si elle épelait l'orthographe difficile d'un nom méconnu à un sourd, et là seulement, le journaliste met un nom sur son visage. Un signe de plus de l'ignorance des médias anglais et du décalage profond entre la musique américaine et sa réception anglaise, mais aussi de l'exception qu'est Dylan. D'une part le public anglais connaît sa musique (folk), et d'autre part il reconnaît sa silhouette dans la rue, cette silhouette qu'il s'amuse même à poursuivre, quand à l'inverse ce même public anglais ignore tout de Baez, bien qu'elle soit depuis longtemps devenue, et avant même Dylan, une star aux États-Unis. Mais l'enjeu est plus grand. Cette méprise du journaliste, à laquelle tout le monde rit (y compris Dylan), est une victoire de la notoriété internationale de Dylan sur celle de Baez, parce qu'elle est aussi une rupture avec la communauté folk. Dylan est plus qu'une icône folk américaine : il est une rock star internationale. « *A big international sound,* » voilà donc le véritable portrait de Dylan, quand Baez, elle, aux dires de Neuwirth, a déjà fait son temps. « *Let me tell you sister, you fagged out a long time ago – Scheherazade. You fagged out before you even thought you were faggin' out* ».

Mais pour terminer notre étude sur les bruits de l'expérience rock, revenons sur la scène de vie à l'hôtel Savoy au début du film. En quoi diffère-t-elle des autres scènes du film ? De quoi y parle-t-on ? Quelle musique y entendons-nous ? D'abord on n'y parle pas seulement de musique : on y parle aussi en musique. Autrement dit, comme dans la rhétorique de Dylan, il n'y a presque pas de parole sans musique, et la parole y est toujours une parole poétique, que celle-ci soit dite ou chantée. C'est Dylan et Neuwirth citant, tour à tour, des titres de chansons : « *She Died For Love At Three A.M.* », « *Long Black Veil* » et « *In the Shadow Of the Warm Red Wine* ». Ou, c'est Baez chantant « *Percy's Song* » et « *Love Is Just a Four-Letter Words* ». Il faut

s'arrêter un instant sur ces deux chansons. La première restera pendant très longtemps inconnue. Enregistrée lors des sessions de l'album *The Times They Are A-Changin'* en 1963, Dylan ne la sortira qu'en 1985, sur la compilation *Biograph*. C'est une chanson de tradition folk sur tous les plans : de la mélodie (empruntée à la chanson « The Wind and The Rain ») et de la thématique (l'histoire est celle d'un accident de voiture et de nouveaux déboires avec la justice). On pourrait la ranger du côté de « The Lonesome Death of Hattie Carroll ». La seconde, Dylan ne l'enregistrera jamais. Baez en revanche l'enregistrera à plusieurs reprises, et ce la première fois en 1968 sur l'album *Any Day Now*. Elle la jouera aussi sur scène pendant très longtemps. En cela, les extraits de ces deux chansons forment un document historique sans précédent, très rare, du répertoire de Dylan, puisque ces interprétations que donne Baez constituent les premiers « enregistrements » qui soient des deux chansons. Bien plus, ces occurrences sont une avant-première des reprises que Baez en fera par l'avenir. Un souhait qu'elle formule d'ailleurs dans le film de manière explicite en disant à Dylan : « *If you finish it [« Love Is Just a Four-Letter Words »] I'll sing it, on a record...or something...* ». Et un souhait qui au final se réalisera sans le consentement de Dylan, comme le confesse Baez dans le film de Scorsese : « *I stole Four Letter Word, I took that and disappeared with it, and sang it* ».

Enfin, si dans le film la parole est, comme dans la rhétorique de Dylan, une parole poétique en continu, banalisée au rang d'une parole ordinaire, c'est aussi le cas dans les scènes de vie où Dylan, Neuwirth, Baez et Grossman à de brefs instants chantonnet des bribes de chansons tout en vaquant à leurs activités quotidiennes. Ni tout à fait musique, ni tout à fait parole, mais entre parole et musique, parce que chantées à mi-voix, ces chansons-ci sont un cas supplémentaire du traitement de la vie en tournée par Pennebaker :

Dylan and Neuwirth :

London bridge is falling down

Falling down

Falling down

London bridge is falling down

My fair lady

Baez :

Sally go' round the roses

Sally don't tell your secret,

Sally don't tell your secret.

Roses they can't hurt you,

Roses they can't hurt you.

Baez :

You must leave now, take what you need, you think will last.

Yonder stands your orphan with his gun,

Crying like a banana in the sun.

Dylan: You will start out standing...

Grossman : It's all over now, baby blue.

Cinq chansons qui viennent toutes à propos. En effet, « London Bridge Is Falling Down » est une comptine anglaise que Dylan et Neuwirth chantent à leur arrivée à l'aéroport de Londres. « Sally Go' Round the Roses » est une chanson d'un groupe de femmes du Bronx (les Jaynetts) que Baez chante à l'hôtel Savoy en voyant Sally Grossman se tenir devant elle avec une rose à la main. « *Crying like a banana in the*

sun » est un vers inspiré de la chanson « *It's All Over Now, Baby Blue* » de Dylan que Baez improvise sur le thème de l'action qui l'occupe (Baez est en train de manger une banane). Enfin, « *You will start out standing* » et « *It's all over now, baby blue* » sont deux vers que Dylan et Grossman chantent au début et à la fin du film, les mots « *start* » et « *over* » résonnant alors avec force dans les deux scènes. C'est ce qu'on pourrait appeler des chansons de circonstances ou des paraphrases musicales : des descriptions en musique de l'action qui se joue dans le film. Une part de hasard construit en effet la tension narrative du film et c'est cette capacité à utiliser le hasard qui caractérise plus largement le cinéma direct de Pennebaker. Une saisie de la vie « à l'improviste » pour reprendre une terminologie vertovienne, puisque l'imprévu, l'aléatoire et l'incontrôlable font parfois bien les choses. « *[We] are so close to what we could expect that we have the feeling that they are reading lines in a script. But that is the paradox and the achievement of the nonfiction film* » (Barsam 284).

Dans toutes ces scènes de vie, musique et parole se superposent en continu, comme s'il devenait impossible de parler sans chanter ou jouer d'un instrument. On en veut pour preuve aussi la scène avec l'étudiant en science, où Dylan et Price ne cessent, en parlant, de jouer de la guitare et du piano. Et d'autres exemples encore pourraient être cités. Mais de ces moments il faut surtout retenir une chose : ces soi-disant temps-morts de la narration forment en vérité le tout de l'expérience rock. Ils sont le nœud de l'action. « *“Dead” or “empty” time unfolds where nothing of narrative significance occurs but where the rhythms of everyday life settle in and establish themselves.* » C'est enfin pourquoi Rothman fait de *Don't Look Back* non pas un film dramatique mais un film d'idées :

What “comes on” in *Don't Look Back* [sic] is something other than drama. *Don't Look Back* [sic], like most Pennebaker films, are completely undramatic. First,

because the primary focus is Dylan “hanging out”, no conflict in sight. Second, because *Don't Look Back* [sic] is a film of ideas. (147-8, 182)

Ce film *Dont Look Back* construit ainsi tout le champ lexical du film musical rock, avec sur un plan purement factuel : l'arrivée à l'aéroport, les concerts et l'attente avant le début des concerts, les trajets en voiture d'une ville à l'autre et les courses-poursuites qui s'engagent avec les fans, les interviews avec les journalistes et les remises de prix, le temps passé dans les chambres d'hôtel, les rencontres avec d'autres musiciens, les promenades dans les rues de Londres, etc. Autant d'activités quotidiennes qui constituent l'expérience ordinaire de la vie en tournée pour Dylan.

Un film avait lancé initialement ce champ lexical du film rock. Il s'agissait du documentaire *Lonely Boy* (1962) de Kroitor et Koenig sur le chanteur canadien Paul Anka. « [En] filmant la jeune idole de la coulisse, [en] la suivant dans ses préparatifs, dans les loges, les hôtels, [...] [en filmant aussi] l'adulation du public », ce film, comme le dit Niney dans son livre *L'Épreuve du réel à l'écran*, ouvrait la voie au traitement que Pennebaker allait faire de la musique, ou plutôt, des à-côtés de la musique, dans *Dont Look Back* (137). Mais ce film n'avait pas Dylan comme sujet : autrement dit un artiste qui, à lui tout seul, a fait la transition du folk au rock, et qui, par sa manière d'interpréter ses chansons sur scène, a chamboulé les codes d'interprétation entre parole et musique, et cristallisé tous les débats²⁵⁷. Dylan n'est pas Anka, ou pour le dire autrement Anka n'est pas comparable à Dylan. L'indépendance esthétique de Dylan envers les autres musiciens, envers les journalistes, envers ses fans, fait de lui un artiste à part entière. Et c'est seulement grâce à cette indépendance esthétique chez Dylan qu'en retour Pennebaker pouvait

²⁵⁷ Comme nous le disions dans le chapitre 2 de la thèse, Dylan est sans doute l'une des figures sur lesquelles les critiques ont le plus écrit.

acquérir la sienne : en filmant un musicien quasi muet sans faire de commentaire sur sa musique, et ce afin de montrer à la place les à-côtés de la musique.

La critique rock ne fera pas autre chose que suivre cette voie. En écrivant moins sur la musique que sur l'expérience musicale, elle « montrera », fera « vivre » en direct le rock. En cela, elle confirmera qu'écrire sur le rock ne porte pas nécessairement (comme la rhétorique des journalistes anglais le laisse croire pourtant dans le film) à développer une rhétorique limitative mais au contraire une rhétorique ouverte, comme celle de Dylan. Cette ouverture a fait la richesse des premiers discours sur le rock dans la presse spécialisée.

V. Un contre-exemple

Un autre film donne à voir pourtant une image différente de la critique rock. Il s'agit de *Untitled* de Crowe. Ce film est la version longue²⁵⁸ de *Almost Famous* (« *director's cut* », 2000). Crowe, le réalisateur, y raconte l'année de ses débuts (1973), lorsqu'il écrivit pour la première fois dans la presse rock. Mais ce film à vrai dire n'est pas exempt d'ambiguïtés ni de contradictions. Bien qu'écrit et réalisé par un participant et observateur de premier plan, donc fondé et légitime, il est aussi en majeure partie fantasmé. Il n'est pas un récit rétrospectif fidèle mais une reconstitution complète du passé. Aucune image n'est une image d'archive²⁵⁹. Toute image a été construite *a posteriori*. Et chacune d'elles baigne dans le halo hollywoodien d'un traitement qui par ses codes tend à embellir une époque révolue, au risque parfois de la figer artificiellement.

²⁵⁸ Crowe : « in the spirit of bootlegs, if you like the album, you gonna be interested in the alternative takes and the extended versions. [...] This is the bootleg. [...] This version that you are watching is very close to the original transcript » (DVDI).

²⁵⁹ À l'exception de quelques images télévisuelles de l'époque.

Cela est vrai de tout « *biopic* », de tout « *revival* », mais particulièrement de celui-ci, où le fantasme joue un rôle central dans la reconstitution du passé. Dans ce nouveau film qui n'est plus, comme le film de Pennebaker, un documentaire mais un film de fiction, la symbolique du rock n'est pas vécue sur le mode du réel ni du présent. Elle est plutôt vécue sur le mode imaginaire et d'un foisonnement de nouveaux clichés : celui du fan de rock désillusionné au contact des stars, celui du conflit entre le rock et l'industrie, celui enfin d'une presse qui se professionnalise. En bref toute une mythologie de la « *rock'n'roll ways of life* » et tout un vocabulaire du film musical rock, qui diffèrent fortement des mythes initiaux de la critique rock, puisqu'ils se réfèrent à une autre époque, celle qui commence aux alentours de 1973.

Nous lirons donc ce film comme un contre-exemple de ce que Pennebaker réalise dans son film, et comme un contre-exemple aussi de ce qu'était la critique rock à ses tous débuts (1966-1973). Contre-exemple mais exemple nécessaire pour clore notre histoire.

V.1. Un écart d'âge important

D'un point de vue historique, de nombreux points de continuité et de différence unissent et éloignent à la fois le parcours individuel de Crowe de celui des premiers auteurs de la critique rock américaine. D'abord il y a l'âge. Crowe est né à Palm Springs en Californie en 1957. Il ne fait donc pas partie des grandes plumes de la critique rock américaine²⁶⁰ : d'une dizaine d'années plus jeune qu'eux, il est en quelque sorte leur petit frère. De plus, quand Crowe commence à écrire à 15 ans, dans le magazine *Rolling Stone* en 1973, l'année où se déroule l'histoire du film, la presse

²⁶⁰ Les premiers auteurs de la critique rock sont nés dans les années 1940 : Robert Christgau (1942), Peter Guralnick (1943), Marcus (1945), Richard Meltzer (1945), Lenny Kaye (1946), Jon Landau (1947), Bangs (1948), Nick Tosches (1949), Dave Marsh (1950), etc.

rock est déjà passablement installée. 1966, l'année de création de *Crawdaddy!*, est bien loin, comme l'est aussi 1967, l'année de création de *Rolling Stone*. En aucun cas, Crowe ne connaîtra donc l'époque des fanzines, ni l'époque de création des grands magazines, si ce n'est en tant que lecteur. Et si le support d'écriture sur lequel il écrit est relativement établi, de la même façon le sujet qu'il traite dans ses articles n'est pas nouveau. La musique rock a de fait bien sûr, elle aussi, presque dix ans. Et les musiciens qui en ont initié le mouvement ont non plus vingt ans mais une trentaine d'années²⁶¹. En d'autres termes, Crowe arrive dans un monde « adulte », qui a eu le temps de mûrir quand, lui, en revanche, n'est toujours qu'un « adolescent ».

Par sa seule présence²⁶² néanmoins, comme on le voit dans le film, le profil du rock critic et de son credo changent : être jeune et un jeune auteur (en rien adulte, en rien connaisseur) reste certainement possible, mais absolument plus le fait d'écrire sur un sujet et un support d'écriture nouveaux. En fin de compte, Crowe a été dans une position similaire à Ralph L. Gleason dix ans plus tôt. Ni fondateur de la critique rock, ni témoin direct et impliqué des premières années, il est comme lui à exclure du premier cercle des critiques rock ; à la différence près néanmoins que, lui, n'arrive pas trop tôt, comme Ralph L. Gleason, mais trop tard. Il met un point final à la période qui nous intéresse. D'ailleurs, William Miller, le double de Crowe dans le film, rencontre Bangs qui le lui fait remarquer : « *It's just a shame you missed rock'n'roll. It's over. [...] You got here just in time for the death rattle. Last gasp, last grope* ».

Ce qui change aussi semble-t-il dans le profil du *rock critic*, au vu du portrait qu'en donne le film, est la dimension contestataire de la critique. Alors que les précédents critiques rock posaient la création littéraire au cœur de leur démarche,

²⁶¹ Si on prend la liste des musiciens qui étaient sur la scène du festival de Woodstock en 1969, on constate en effet qu'en 1973 ils ont tous environ une trentaine d'années. Joan Baez (née en 1941) a 32 ans. Joe Cocker (né en 1944) en a 29. Grace Slick de Jefferson Airplane (née en 1939) en a 34.

²⁶² Dans le film, William est le seul critique rock de son âge.

comme expression de leur individualité, mais aussi comme opposition forte aux « *fan magazines* » et magazines non spécialisées, le personnage de Crowe ne semble pas s'opposer à grand chose. Il n'est pas un personnage rebelle. D'abord il n'est pas en conflit avec sa mère, comme l'est sa sœur Anita :

Anita: It's unfair that we can't listen to our music.

Mother: It's because it is about drugs and promiscuous sex.

Anita: Simon and Garfunkel is poetry. [...] I'm a "yes" person and you are trying to raise us in a "no" environment. [...] I can't live here! I hate you! Even William hates you.

William: I don't hate her.

Anita: You do hate her.

William est l'enfant chéri de sa mère, son fils modèle. À l'inverse, Anita est l'enfant rebelle. « *You are rebellious and ungrateful of my love,* » dit la mère à Anita. Ce déplacement du conflit parental sur le personnage de la sœur n'est pas anodin. Il souligne que William fait partie de la toute dernière frange de la génération du « *baby boom* ». « *Adolescence is a marketing tool,* » dira la mère de William. En d'autres termes, l'adolescence en tant qu'âge rebelle est passée de mode. Mais cette différence entre le personnage de William et celui de sa sœur prépare surtout en creux William à suivre docilement le mouvement de la critique rock. « *There's just fucking nothing about you that is controversial, man,* » dira Bangs de William dans le film. En somme, une rupture se produit avec la définition de porte-parole musical qu'était donnée originellement au rock critic. Celui-ci dorénavant s'apparente à un simple « suiveur », ou comme dans cette scène dans les bureaux de *Rolling Stone* à un vulgaire « coursier » :

Rolling Stone's Secretary: Just leave your package on the desk.

William: Oh, I'm not a messenger, I'm one of your writers. William H. Miller.

Rolling Stone's Secretary: He's just a kid. Go right on in.

Ben Fong-Torres: You're William Miller?

William: Yep.

Ben Fong-Torres: Oh, baby.

La figure du « *messenger* » est à interpréter de deux façons. On peut la lire d'abord au premier degré et y voir une simple méprise. À cause de son âge et de son air ingénu, William est pris pour un autre, non pour un écrivain mais pour un livreur : « *the delivery boy* » (DVDI)²⁶³. Mais à un niveau supérieur, cette méprise est à interpréter au sens figuré. À la différence de Bangs par exemple, dont le moteur était l'écriture littéraire, Crowe fait partie de ces nouveaux auteurs de la critique rock (parmi lesquels Lisa Robinson) dont la carrière future ne consistera pas à devenir écrivain mais à la place journaliste ou autre chose. Crowe fera les deux à la fois : aujourd'hui encore il continue de publier dans *Rolling Stone*, mais il consacre la majeure partie de son temps à l'écriture de scénarios et à la réalisation de films²⁶⁴. Le film *Almost Famous* a sans doute rappelé aux mémoires, son passé de critique rock, mais il reste aujourd'hui plus connu pour son travail de cinéaste²⁶⁵. Quant aux conditions requises à l'époque pour devenir un jeune auteur publié, elles aussi semblent avoir bien changé.

²⁶³ L'abréviation « *DVDI* » désignera une interview sur DVD ; en l'occurrence ici celle de Cameron Crowe dans le DVD *Untitled* (cité en bibliographie).

²⁶⁴ Parmi les films les plus connus de Crowe, il y a *Jerry Maguire* (1996), *Vanilla Sky* (2001) et *Elizabethtown* (2005).

²⁶⁵ Néanmoins, il faut suggérer ici un lien possible entre l'écriture fictionnelle (ou fictionalisante) de la première presse rock (que Bangs incarne par son œuvre) et l'écriture de scénarios qui est aussi une écriture de fiction. En somme, il serait plus intéressant de dire que la presse rock dans les deux cas a engendré des auteurs de fiction. Ce qui oppose en revanche Bangs et Crowe est le contenu et la forme de leurs fictions. D'un côté, Bangs parle de la première mythographie rock, de l'autre, Crowe écrit, à travers le film *Untitled*, une autre mythographie. Celle-ci arrive juste après mais est totalement différente. L'écriture cinématographique devient avec le film de Crowe le support et le vecteur d'autres mythes rock.

V.2. Des conditions nouvelles pour devenir un jeune auteur publié

Ce qui surprend d'abord et peut se révéler en décalage avec les témoignages des critiques rock que nous avons recueillis est la timidité du protagoniste dans le film. William est un garçon complexé, maladroit, peu sûr de lui, qui facilement rougit, bafouille, trébuche. Cela est touchant mais étonnant. Nous sommes loin en effet de la férocité (« *feriousness* »), de la liberté (« *freedom* »), de la désinhibition (« *fear off my clothes so to speak* »), de Uhelszki, Marcus et Tosches (PI). Est-ce l'époque qui le veut ou bien le film ? Ce film est un drame-comique (« *comedy-drama* »). Il allie humour et sérieux. Son propos n'est pas de dessiner une fresque historique mais un récit hollywoodien. William pour cette raison est le stéréotype « *mainstream* » du protagoniste gentillet et naïf qui, au fil du film, grandit et gagne l'amour des autres personnages de par ses expériences et ses mésaventures. Adolescent candide, il évolue au pays des rockers, un pays faussement dangereux puisque le sexe y est quasi banni et la drogue réservée aux grands.

Mais si William est timide, c'est aussi parce qu'il est le plus jeune des personnages dans le film. Autrement dit, il ne serait pas timide mais intimidé, et ce aussi bien par les critiques que par les musiciens. L'écart d'âge joue un rôle important dans la modification du profil du *rock critic* en ce sens qu'il définit d'emblée le rapport de William au reste du monde. William est confronté à un lourd héritage : d'une part au passé de la musique, et d'autre part au passé de la critique. Autrement dit, il doit à la fois se positionner face aux premiers critiques rock (ses grands frères, en quelque sorte) et prendre leur relève face aux musiciens. Des problèmes de légitimité (que l'âge renforce) se posent donc. William doit gagner sa place et pour cela gagner en assurance. Aussi toutes les scènes de discussion dans le film entre Bangs et lui sont là pour faciliter la passation. Aujourd'hui Crowe se souvient encore

de cela : « *Lester was an important guy in my life. I met him in just this way, corresponded with him* » (DVDI).

Dans le film on voit d'abord Bangs transmettre ses compliments au jeune William. « *You know, your writing is damned good* ». Et sans plus attendre, lui passer la commande d'un article (« *an assignment* ») : « *I give you \$35. Give me 1 000 words on Black Sabbath* ». Mais Bangs tente aussi de l'en dissuader en le mettant en garde contre la mort avancée de la musique et de la critique. « *I think you should just turn around and go back, you know, be a lawyer or something* ». Ce que William sait refuser silencieusement. « *I can tell from your face that you won't,* » poursuit en effet Bangs. Mais Williams revit-il exactement ce que Bangs avait vécu avant lui ?

En vérité la liberté de parole qu'acquiert William dans le film a ses limites. Du côté de la circulation des écrits par exemple, elle semble compromise. Le jeune William écrit certes d'abord pour *Creem* par l'entremise de Bangs²⁶⁶, mais très vite il n'écrit plus que pour un seul journal : le magazine *Rolling Stone*. Est-il sous-entendu qu'il a signé un contrat d'exclusivité avec l'éditeur ? On l'ignore mais en tous cas le pouvoir de l'éditeur se resserre sur lui. Les scènes avec Jann Wenner dans le film en sont la preuve. On le voit à deux reprises s'adresser directement à William. La première fois, il est enthousiaste, flatteur et paternaliste : « *This is Jann Wenner, publisher of Rolling Stone. Congratulations, it's gonna be a cover.* » La seconde fois en revanche, il paraît déçu et distant : « *Okay, I think we must push up Flippo's Who cover.* » Vers la fin du film en effet, William se voit refuser²⁶⁷ la publication d'un

²⁶⁶ Et d'ailleurs, William écrit-il réellement pour *Creem* ? On ne le voit jamais dans le film rencontrer le groupe Black Sabbath, avec lequel il doit pourtant faire une interview. De plus, quand *Rolling Stone* l'appelle, Ben Fong-Torres fait référence à des articles qu'il a déjà écrits, mais aucune allusion n'est faite à cette interview commandée par *Creem* sur Black Sabbath.

²⁶⁷ À la toute fin du film néanmoins, l'article de William sera accepté par *Rolling Stone*. On voit la couverture du numéro dans l'une des dernières images du film.

article. Cela aurait-il été possible du temps des fanzines ? Cela tient plutôt des grands magazines dont *Rolling Stone* fait partie.

Mais cela montre surtout que William n'est pas le seul à juger de la valeur de ses textes. Quand Jann Wenner rassemble son équipe dans la salle de réunion du journal, c'est pour former un comité de lecture. Le personnage de la vérificatrice (« *fact-checker* ») appelée Alison dans le film est en cela très important. « *I'll call and check the quotes.* » C'est elle qui appelle les musiciens pour vérifier les données de William dans son interview. Cette vérification constitue un acte nouveau et tout à fait étranger aux rédactions des fanzines. *Rolling Stone* est un magazine sérieux, professionnel. D'ailleurs Ben Fong-Torres, le rédacteur en chef de la section musique, ne manque pas de le rappeler à William, quand il lui parle pour la seconde fois au téléphone :

Now, listen. Get it together, man. We're both professionals here, okay? I don't need to tell you this. You're not out there to join the party. We already have one Hunter Thompson. You're out there to interview and to report. You got me? Now, this isn't *Creem* magazine. This is *Rolling Stone*. We need the story in four days.

Now I want to know how it is shaping up.

Significativement la manière dont est embauché William soulève le même type de remarque. *Rolling Stone* lui passe la commande d'un article. Autrement dit William ne connaîtra pas l'écriture et l'envoi spontanés d'articles, comme du temps des fanzines :

Ben Fong-Torres: William Miller?

William: This is he.

Ben Fong-Torres: William, this is Ben Fong-Torres. I'm the music editor at *Rolling Stone* magazine. We got a couple copies of your stories from the *San*

Diego Door. [...] This is good stuff, man. [...] Listen, I think you should be writing for us.

De plus, une stratification très claire se forme entre les différents rôles de la rédaction à *Rolling Stone*. Jann Wenner délègue certaines tâches à son équipe. Il n'est pas, comme l'était Paul Williams, l'homme à tout faire. Cela diffère aussi totalement de l'époque où Jon Landau et Marcus avaient dénoncé l'indigence des articles publiés dans *Crawdaddy!* et *Rolling Stone*, et proposé en retour leurs services. À l'inverse, le jeune William dans le film est convaincu d'entrée de jeu par la qualité des articles publiés dans *Rolling Stone*. Nous voyons là se construire un autre cliché : celui de la posture du fan grossie, exagérée. William n'est pas seulement un incondicional de la musique rock, mais aussi un incondicional de la presse rock. À chaque fois qu'il s'adresse à un membre de *Rolling Stone*, il endosse le rôle soumis du fan : sa voix tremble et acquiesce poliment.

V.3. Faire de la critique rock une profession

De même, les conditions financières dans lesquelles William écrit sont très différentes d'avant. La question du « *hobby* » par exemple est posée mais par l'intermédiaire du personnage de la mère. Le personnage d'Elaine Miller incarne la « *high culture* » et s'oppose à la culture populaire dont est issue la culture rock. Professeur de Langue et Littérature anglaises à l'Université de San Diego, ses références sont Harper Lee (le roman *To Kill a Mockingbird*), l'Histoire romaine (Livia, la troisième femme de l'empereur Auguste), les *Cliff's Notes* (manuels pour étudiants de l'époque), Abraham Lincoln, Carl Jung et Goethe. Elle incarne la voie sûre, la voie sérieuse de son fils. Selon elle, son avenir est tout tracé : il fera des études de droit et deviendra avocat au vu de ses excellents résultats en classe. Bien

plus, à travers ses yeux, on comprend que William est celui qui dans la famille a sauté deux classes dans le cursus scolaire : la maternelle (« *kindergarten* ») et la dernière année à l'école primaire (« *fifth grade* »). Et pour cette raison d'ailleurs, sa mère l'invite à faire une pause sabbatique dans ses études, un fait courant pour un jeune adolescent américain, si l'on en croit le témoignage de Lenny Kaye que nous avons recueilli :

Elaine Miller: You are two years ahead of everybody. Take those extra years and do what you want. Go to Europe for a year. Take a look around. See what you like. Follow your dream. You'll still be the youngest lawyer in the country.

Lenny Kaye: In September of 1969 while I was supposedly going to leave for Europe to bum around in the classic fashion of all young Americans, I finally ended up staying in New York. My life would have been totally different if I hadn't started meeting all these writers and getting a few more assignments. Indeed, I wouldn't have started formally writing about rock and roll, which makes forty years ago this minute! (PI)

Cette citation de Lenny Kaye semble étrangement écrire la suite de l'histoire du film. William en effet, au lieu de partir en Europe comme sa mère le lui propose, rencontre Bangs et prend goût à l'écriture sur le rock. Ne va-t-il pas s'écarter du droit chemin ? Ne va-t-il pas tomber dans la « *decadence* » des musiciens ? Ces questions poussent Elaine Miller à conclure avec son fils un pacte : elle l'autorise à partir en tournée avec les Stillwater (sur lesquels il doit rapporter une interview pour *Rolling Stone* ; là est l'histoire centrale du film) si lui, en retour, lui promet de ne pas prendre de drogue, ni manquer un seul de ses examens. « *I want you to give me a phone number where you are every minute. I want you to call me twice a day, and you do not miss more than one test! And no drugs.* » Or, William très vite rompt ce marché (s'opère le cliché

hollywoodien d'une rébellion de la part du protagoniste). Certes il ne prend pas de drogue mais il sèche la quasi-totalité de ses examens. Chose plus inquiétante encore pour sa mère : William souhaite faire de son passe-temps une profession. « *As long as I know this is a hobby,* » lui avait-elle pourtant dit. Et ce petit drame entre mère et fils, dont le ressort comique est certain, en dit long sur la nouvelle posture du critique rock.

William, à la différence des premiers auteurs de la critique rock, n'a donc pas besoin de travailler pour subvenir à ses besoins. Il est adolescent et reçoit régulièrement de l'argent de poche de sa mère. Cet argent, comme on le voit dans une scène du film, lui permet de sortir avec les membres du Stillwater. Mais dès que William commence à écrire pour *Rolling Stone*, il est rémunéré à hauteur de 700 dollars les 3000 mots. Mieux : s'il avait été diplômé de journalisme, apprend-on, il aurait été payé dans les 1000 dollars environ. « *All right, a grand. What's your background, William? Are you a journalism-major? [...] What college?* »), demande, en effet, Ben Fong-Torres. Ce qui laisse sous-entendre que devenir « *rock critic* » pouvait à l'époque s'apprendre sur les bancs de l'université. Et ce qui se vérifie car Crowe a bel et bien suivi des cours de journalisme quand il était étudiant : son ancien professeur de journalisme est même présent pour faire de la figuration dans l'une des scènes du film²⁶⁸. Aussi dès le départ pour William, l'écriture est-elle assurément monnayable. Bien plus, l'écriture paye bien. Le tarif de rémunération à *Rolling Stone* est quasiment dix fois plus élevé que celui à *Creem*²⁶⁹.

Aussi, si William déserte les cours à l'université relativement tôt, il a un rapport différent avec son activité de journaliste. Il prend au sérieux son rôle de « *rock critic* », ce que ne faisaient absolument pas originellement les critiques rock. À

²⁶⁸ Crowe : « Mr. Daniel Wilson [...] my old journalism teacher » (DVDI).

²⁶⁹ Le calcul est simple. « I give you \$35. Give me 1 000 words on Black Sabbath, » avait dit Bangs. Autrement dit, l'équivalent de 105 dollars les 3000 mots pour *Creem*, au lieu de 700 (voire 1000) dollars à *Rolling Stone*. Crowe a peut-être exagéré la différence de rémunération entre les deux magazines, mais il en donne néanmoins une bonne idée.

plusieurs reprises dans le film, il affiche fièrement ce titre : « *I'm a journalist*, » dit-il souvent. « *I'm a journalist. I write for Creem magazine*, » dit-il même quand il rencontre pour la première fois les Stillwater, alors qu'il n'a encore jamais rien écrit ni jamais rien publié dans un grand journal. Ou encore, « *I am a professional* » : des mots imprononçables pour les auteurs de la critique rock des débuts.

Par conséquent, être « *rock critic* » est pour William un « *job* » et non un acte gratuit, bohème, romantique. Certes William débute dans le « journal de son école » (« *school newspaper* ») et un « fanzine underground local » (« *local underground paper* », le *San Diego Door*), mais cela ne semble laisser aucune trace sur lui. De plus, quand il arrive à *Rolling Stone*, l'écriture est déjà à la commande. Les rétributions comme les livraisons sont régulières. Jann Wenner a un droit de regard, de veto, sur la publication des articles, leurs sujets, leurs formes, leurs mises en page. En somme, il ne peut considérer *Rolling Stone* comme un point de repère ni comme un point de rupture. Cette nuance n'existe pas pour lui. *Rolling Stone* est à l'inverse pour lui le sacrement suprême, la voie idéale pour commencer à écrire sur le rock.

V.4. Ce qui ressemble à une camaraderie

De là, d'autres changements plus importants suivront : si la critique rock est devenue un métier, par voie de conséquence la notion de camaraderie est altérée. Commençons par les paiements en nature. Tout a l'air *a priori* comme avant. Ces paiements, semble-t-il, constituent toujours la motivation première de William car grâce à eux, William côtoie les musiciens. Il a accès aux coulisses des salles de concert. Les laissez-passer qu'arbore William à sa chemise en sont la preuve, et le film en donne plusieurs inserts. Le vrai « *pass* » de Crowe pour les Who²⁷⁰ est

²⁷⁰ Crowe : « That Who pass actually has my name on it » (DVIDI).

d'ailleurs montré dans le générique pour donner une touche authentique au film. De même voit-on William, comme Peter Guralnick dix ans plus tôt, traîner dans les coulisses, juste là pour voir, être présent, observer ce qui s'y passe en prenant des notes. « *To be around* », être dans les parages, « *to hang around with* », traîner autour est l'idée. « *We've spent a lot of time right here, making plans for the future, exchanging phone numbers, meeting people, saying goodbyes, all happened right there,* » se rappelle encore aujourd'hui Crowe (DVDI).

Mais cela va plus loin puisque William suit en tournée les membres de Stillwater. Il vit avec eux, dort, mange, dans le même espace qu'eux, les accompagne aux « *radio shows* », quand ils y sont invités. « *I always thought my job was to capture again what it was like to have a front-rank seat, to be on the road [...] what it was like to be in that inner circle making the music* » (Crowe DVDI). En cela, de nombreuses scènes de vie ponctuent le film pour lui donner sa coloration. Y sont montrées par exemple les accolades du groupe avant de monter sur scène, leurs farces entre eux quand ils abandonnent l'un d'eux sur le parking d'une autoroute, ou lorsqu'ils lancent des plaisanteries grivoises devant le spectacle de joggeuses²⁷¹ sur le bord de la route. Ces récits sont importants. Ils montrent l'amitié qui se crée entre les musiciens quand ils partent en tournée. « *The band's rituals just had to the flavor of the film, the texture* » (DVDI). Crowe est explicite à ce sujet. « *I wanted to capture a mood* » (DVDI). Ou dit-il encore : « *[the movie]'s about the feeling of being there* » (DVDI). Mais ces scènes sont aussi des récits-clichés de la vie en tournée. Déjà présents dans le film de Pennebaker, ils sont ici renforcés sur le mode toujours du fantasme.

²⁷¹ Crowe : « *Yeah, versions of this happened like crazy: the passing world outside the tour bus* » (DVDI).

William est spectateur de tout cela. Et le principal lieu de ce spectacle porte un nom : il s'appelle « *Doris* », du nom que le groupe donne au bus qui les conduit de ville en ville. Et à chaque pause, quand le groupe descend du bus, pour s'installer dans un hôtel, William aperçoit les musiciens sous un autre jour. « *Russell is in a bad mood. He's very Bob Dylan in Don't Look Back [sic] today. He's trying to write.* » William en somme voyage au sens propre et figuré dans les coulisses du groupe. Il voit aussi les musiciens en train de créer, d'écrire, comme dans le documentaire de D. A. Pennebaker. Pour cette partie du film, Crowe s'est inspiré d'une histoire vraie, de l'expérience qu'il a réellement vécue avec le Allman Brothers Band. À l'âge de 18 ans, il est effectivement parti en tournée avec eux²⁷². À titre de clin d'œil d'ailleurs dans le film, un personnage représente le « *roadie* » du groupe, Red Dog. « *We have an Allman Brothers Band party, man. Everybody's boogying, everybody's getting off. It's like family, man* » est l'invitation que le personnage lance dans le film aux Stillwater. Célébrer la musique tous ensemble comme une grande famille est réellement l'idée qui court tout au long du film, à l'aune du portrait de la camaraderie qui est donné.

Et d'une manière équivalente, William s'introduit dans le petit monde de la critique. Les scènes dans les bureaux de *Rolling Stone* ont été élaborées pour retranscrire fidèlement la fraternité, l'esprit de groupe qui y régnait. La scène où William se présente en personne à l'adresse de *Rolling Stone* est là pour le souligner. La caméra de Crowe montre, en traveling avant, chacun des visages de la rédaction. « *The whole movie is filled really with little hellos and love notes to people,* » explique Crowe (DVDI). « *We wanted to [...] blow kisses* » (DVDI). Quelques grands noms peuvent être cités : Jann Wenner, Ben Fong-Torres et David Felton. Ces trois

²⁷² De même, comme Crowe s'est vu refuser son article sur le Allman Brothers Band dans *Rolling Stone*, William se verra refuser son article sur les Stillwater dans le film.

personnalités historiques sont représentées fidèlement par le film, comme le raconte ici Crowe :

What can we say about Terry Chen as Ben Fon-Torres? [...] I don't know where one guy begins and the other ends anymore. Terry Chen spent a lot of time with Ben Fon-Torres. He's speaking exactly like Ben, wearing shirts exactly like Ben. (DVDI)

Eion Bailey playing Jan Wenner there worked with Jann to get the mannerism and the perfect smoking manners of Jann. (DVDI)

And Rainn Wilson [...] is playing a character based on David Felton who was one of the ground journalistic voices of *Rolling Stone* at the time. (DVDI)

Le mimétisme des acteurs, de la vie en tournée, des coulisses de cette vie, du quotidien d'un grand magazine, il n'y a pas de doute, le film offre une cartographie des rencontres et des lieux de rencontre entre les critiques, entre les musiciens. De surcroît, il y a aussi (en plus des salles de concert, des hôtels et des scènes successives dans le Q.G. de *Rolling Stone*) les « *night-clubs* » où critiques *et* musiciens (cette fois) se rencontrent²⁷³. Le début des années soixante-dix marque en effet l'apogée de clubs, comme la Continental Hyatt House sur le Sunset Boulevard de Los Angeles, surnommée « *The Riot House* » :

It was where everybody hung out. [...] It was like a combination of a hotel, a club and a radio station and a bar and a meeting place for everybody involved in rock in L.A. [...] If you wanted to interview somebody, meet somebody, if you hung out in the lobby in the Riot House, you'd meet them or find them before too long. [...] It's where Led Zep stayed, it's where all the bands stayed. [...]

²⁷³ Un autre lieu doit être mentionné : le campus universitaire. À plusieurs reprises en effet, on voit William aller à l'université. Seulement, à la différence des premiers auteurs de la critique rock, lui, ne s'y fait aucun ami.

I'm very proud that we got to film in the Riot House [...] The movie I always thought should be a feeling. As much as anything else, it should give you a feeling. And scenes like this were very important just to show the camaraderie of the bands, and the way the people were together. [...] when you get invited into that club you never forget it. And I never forgot that feeling of belonging that happened when I did escape from San Diego and come to L.A. and hang out with the bands. And that was a big feeling that I wanted to capture in the movie. (DVDI)

Il y a aussi le Swingo's à Cleveland : « *once you got out of L.A., the only other place that gave you the feeling of the Riot House was Swingo's Celebrity Inn* » (DVDI). N'oublions pas non plus le Gramercy Park Hotel : « *where many of fledgling bands coming to New York stayed* » (DVDI). Enfin ajoutons le Max's Kansas City, dont Crowe dit :

We wanted to really capture what Max's was. Max's was the place where you went your first minute in New York City and somebody took me there the first night I ever came to New York. Lou Reed was sitting in the back [...] It was part of the law that Max's Kansas City was always gonna offer you some kind of close encounter with a legend. There were these places across the coast. There'd be the Riot House's lobby, there'd be Swingo's, Max's, these little hot beds where you'd see the same people. (DVDI)

Dans ces lieux reproduits par le film passent Alice Cooper, David Bowie, Bob Dylan, Humble Pie, Led Zeppelin et le comédien Jack E. Leonard. Et pour parachever l'ambiance de fête qui se dégage de ces réunions de stars, des phrases reviennent ponctuellement dans le film. Certaines sont des clins d'œil aux initiés : « *Does anybody remember laughter?* », par exemple, est une phrase tirée de la chanson

« Stairway To Heaven » de Led Zeppelin²⁷⁴. D'autres phrases sont typiques du langage de l'époque et renforcent l'assise historique des lieux : l'exclamation « *It's all happening!* »²⁷⁵, les termes « *cool* » (et ses déclinaisons, « *cooler* », etc.²⁷⁶) et « *crazy* »²⁷⁷, les expressions « *having a ball* »²⁷⁸ et « *freak [someone] out* »²⁷⁹ sont les exemples les plus récurrents. Et par ces effets de réel qui créent l'illusion d'une camaraderie, c'est l'idée du roman de formation qui structure le film : William perd son innocence adolescente, dans tous les domaines (musical, sexuel, amical, amoureux, etc.).

V.5. Le commerce destructeur de la musique et de la critique

Un *hic* demeure pourtant. Le lien qui unit William aux autres critiques et musiciens n'est pas générationnel. William n'est pas leur égal. « *He tours with them but not, you know, "with" them.* » Leur relation de camaraderie est biaisée à cause de son âge bien sûr, mais aussi d'une marchandisation du système, comme l'explique le personnage de Bangs dans le film :

Because once you go to L.A., you're gonna have friends like crazy. But they're gonna be fake friends. They're gonna try to corrupt you. You've got an honest face, they're gonna tell you everything. But you cannot make friends with the

²⁷⁴ La chanson « Stairway To Heaven » de Led Zeppelin est sortie en 1971 sur l'album *Led Zeppelin IV*. Le vers « *Does anybody remember laughter?* » néanmoins n'apparaît pas sur l'album. Il est connu en revanche pour avoir été très souvent chanté en concert à l'époque par Robert Plant dans une version plus longue de la chanson.

²⁷⁵ Crowe : « "It's all happening" was a phrase that came from a woman named Michelle Myer. And Michelle was a really kind of behind-the-scenes queen of Hollywood in the rock scene. And she used to say "it's all happening" and so Rodney Bingenheimer who is still the king of L.A. rock-pop radio. And they would say "It's all happening" and that spread in everybody. Everybody was saying "It's all happening" ».

²⁷⁶ Un mot qu'emploie par exemple la sœur de William, Anita.

²⁷⁷ Un mot qu'emploie souvent Ben Fong Torres.

²⁷⁸ Un mot qu'emploie le « roadie » des Allman Brothers.

²⁷⁹ Un mot que les personnages utilisent dans le film pour désigner la mère de William (Elaine Miller), dont la sévérité contraste fortement avec le mode de vie « hippie » des musiciens (mode de vie auquel adhère en revanche la sœur de William, Anita).

rock stars. [...] If you're gonna be a true journalist, you know, a rock journalist... First, you never get paid much but you will get free records from the record company... [...] They're gonna buy you drinks. You're gonna meet girls. They're gonna try to fly you places for free, offer you drugs. And I know it sounds great but these people are not your friends. These are people who want you to write sanctimonious stories about the genius of rock stars and they will ruin rock'n'roll and strangle everything we love about it. Because they are trying to buy respectability for a form that is gloriously and righteously dumb. You're smart enough to know that. The day it ceases to be dumb is the day it ceases to be real. Right? And then it just becomes an industry of cool. I mean, I'm telling you, you're coming along at a very dangerous time for rock'n'roll. I mean, the war is over. They won. And 99% of what passes for rock'n'roll these days...silence is more compelling.

Le personnage de Bangs dans le film a raison de dire que les services de presse de l'époque sont devenus très généreux mais aussi très commerciaux. « *We'll join the band on the road. We'll set up billing. Don't let the band pay for anything,* » précise Ben Fong-Torres à William la première fois qu'il lui parle au téléphone. C'est d'ailleurs l'histoire en filigrane qui se cache derrière le film : l'arrivée des promoteurs, celle des managers, des avocats et la fin de l'amateurisme ; un autre cliché (nouveau) du film musical rock. Si l'amateur était une figure phare des fanzines, désormais en 1973 c'est celle du professionnel qui prime. « *We come off like amateurs. Some average band [...] We're buffoons! [...] I sound like a dick.* » L'insulte est répétée dans le film. Et cette différence entre amateurisme et professionnalisme est incarnée par deux personnages, Dick Roswell, le premier imprésario du groupe, et Dennis Hope, le nouveau. Dick annonçant l'arrivée de Dennis en ces termes :

Well, it seems the rumours are true. The record company has sent a big-time manager here to try and talk you into replacing me. His name is Dennis Hope. I

know you've all heard of him. He's got all the big bands. He is outside and he wants five minutes with you. Well, I think we've gotta do this.

Et au nouvel agent d'entrer en scène en disant :

I'm telling you the truth. I may enrage some and enthral others. I don't really give a fuck. Your manager here needs a manager. [...] Your record is selling, there's money to be made. That's why I brought a plane in. You can have more shows to make up the difference. [...] You may believe this is gonna last forever. It does not. Your biggest fan right now, as soon as he is gonna go to college, he is gonna want to buy some clothes, spend that money in some other way. And you know what? They'll tape your record from a friend's copy. You gotta take what you can, when you can, while you can and you gotta do it now. That's what the big boys do.

La meilleure preuve de ce commerce qui à l'époque s'installe dans les interstices de la musique et de la presse est l'épisode à la fin du film où le nouvel agent, Dennis Hope, propose de dénier les faits au « *fact-checker* » pour faire blocage à la publication de l'article de William. « *They haven't talked to Russell yet. You can always deny the key stuff to the fact checker. One phone call, then they can't print it.* » Et cela marche. La rédaction de *Rolling Stone* croit sur parole Russell mais ne croit pas William. Autrement dit, le journal est au service de la « *star* ». Le musicien est devenu client. Le journal ne défend pas le journaliste. William est descendu au rang d'un simple exécutant. Et d'ailleurs la visée lucrative de ce choix tenu par le journal est très explicitement formulée dans le film par la voix du nouvel agent :

He [William]'ll live. Let's identify the goals here: T-shirts, foreign markets, renegotiating your contract, merchandising, happiness, realizing your dreams, money, cool, meeting the Beatles. Let's put all of it in the pot.

Un proverbe américain pourrait assez bien résumer les relations nouvelles qui se forment entre les musiciens, les magazines et William. « *Keep your friends close but your enemies closer.* » On peut se demander en effet de quel genre de camaraderie le film parle vraiment. Les musiciens et les magazines souhaitent-ils toujours être l'ami de William ? Ou se rapprochent-ils de lui parce qu'il est leur ennemi ? La frontière semble subtile et fragile entre amitié et inimitié. Et le sentiment d'appartenance (« *to belong* ») est bel et bien au cœur du problème. C'est un verbe qui revient à maintes reprises dans le film et notamment dans la bouche de Bangs :

Lester Bangs: Oh, man. You made friends with them [Stillwater and *Rolling Stone*]. See, friendship is the booze they feed you as they want you to get you drunk and feel like you belong.

William: Well, it was fun.

Lester Bangs: Because they make you feel cool. Hey, I met you. You are not cool.

William: I know. Even when I thought I was, I knew I wasn't.

Et le film pose aussi la question de l'amitié entre musiciens. « *You know what they say: all the great partnerships hated each other.* » De fait, Jeff et Russell (le guitariste et le chanteur de Stillwater dans le film) disent se voir comme « [Jimmy] Page [et] [Robert] Plant [ou] Mick [Jagger] [et] Keith [Richards] [ou encore] [Ritchie] Blackmore [et] [Ian] Gillan ». Autrement dit, des frères ennemis. De même, chacun d'eux voit William différemment, l'un comme un ami, l'autre comme un ennemi :

Jeff: I'm worried, man.

Russell: No, you can trust him [William]. He's a fan.

Jeff: But it's *Rolling Stone*. He looks harmless but he does represent the magazine that trashed "Layla", broke up Cream, ripped every album Led

Zeppelin had ever made. Don't forget the rules, man. This little shit is the Enemy.

He writes what he sees. [...]

Jeff: Although it would be cool to be on the cover.

Mais il faut ici faire très attention au contexte, car la sémantique du mot « *friend* » et du mot « *enemy* » en dépend. Pour Bangs par exemple, le terme « *enemy* » avait originellement un tout autre sens. Quand Uhelszki (PI) et lui disaient « *rock stars are not our friends* » (PI) (une phrase que l'on peut entendre comme : « *rock stars are our enemies* »), pour eux l'idée de camaraderie entre critiques et musiciens restait en vérité intacte. « *In truth, we always thought that we were the same. The whole impulse to create came from the same place, so why would we be different from them?* » (PI). Or, dans le film de Crowe, si les membres de Stillwater appellent William « *the Enemy, a rock writer,* » c'est pour dire l'inverse. « *Look at him. He's taking notes with his eyes. How do we know you're not a cop? Huh? The Enemy? Stop fucking looking at me!* », criera Russell au visage de William. Peut-on demander traduction plus explicite du sentiment qu'éprouve Russell pour William ? Le critique rock est selon lui un ennemi car il s'apparente à un « flic ». Et Crowe dans son commentaire sur le film le confirme. Pour lui l'amitié et le journalisme sont deux attitudes inconjugables :

The kid truly [is] selling out because the kid chooses belonging and friendship over journalism, hoping of course to solve all the problems, belonging and being a good journalist. This is what the dilemma of the movie [is].

Les premiers auteurs de la critique rock auraient bien été incapables de penser une chose pareille. En revanche ils sont certainement capables aujourd'hui d'expliquer pourquoi le mot « *enemy* » a pris en 1973 un sens nouveau, comme ici Uhelszki :

Over the years, the door got shut. The mainstream co-opted counterculture. They realized the potential of the music industry, how much money could be made,

and that led to the whole corporations at the end of the seventies and early eighties, where the journalists became the enemy of the stars. I mean it: they really made us the enemies of the stars! They lessened our access to them. And the reason it really did change what we could do is that we couldn't get inside their minds anymore and see them as they really were. We got less time to do that. The experience became diluted. (PI)

Crowe pourtant, quand il parle de son film, semble avoir le même point de vue, ou avoir eu dans son film la même intention :

The movie really wants to celebrate fandom but fans had money to spend and when money is flying, corporate mentality is not far behind and this is actually an attempt to catch that one moment. [...] The [film] is meant to capture the exact moment when rock changes [...] as it really occurred in 1973. (DVIDI)

Mais le film a-t-il vraiment réussi cela ? Le film ne tend-il pas à masquer et atténuer l'importance de ce tournant historique pour en présenter à la place un tableau idyllique ?

V.6. La construction d'un double fantasmé de l'auteur

Un personnage, dans le film semble aussi clairvoyant que Uhelszki. C'est bien évidemment Bangs. Pour lui *Rolling Stone* est l'incarnation d'une réelle menace pour William :

Beware, beware of *Rolling Stone* magazine because they will change your story, rewrite it, you know, turn it into swill. [...] Remember this: Don't do it to make friends with people who are trying to use you to further the big-business desire to glorify worthless rock stars like Stillwater. You know, don't let those swill merchants rewrite you.

Ce que la mère de William, Elaine Miller aura elle aussi bien compris : « *Oh, of course you [Stillwater] like him [William]. He worships you people. That's fine as*

long as he helps make you rich. » Mais le film va plus loin. On y voit le point de vue des musiciens. Or les musiciens eux aussi font preuve d'un jugement sur la musique : « *bands all the time don't sound like music anymore, you know? It sounds like lifestyle maintenance or something.* » La preuve en est la scène où est lancée la première campagne publicitaire de tee-shirts du groupe, signe avant-coureur que le groupe se tourne irrémédiablement vers l'exploitation de plus en plus accrue de produits dérivés à son effigie. Ce que Russell rebaptisera quelques minutes plus tard dans le film sous l'appellation : « *the silly machinery* ». Dans ce contexte on comprend mieux comment la complicité qui réunissait les premiers auteurs de la critique rock et les premiers auteurs de la musique rock s'est envolée. Même les boutiques de disques ont changé : elles ne sont plus des lieux de rencontres mais des lieux pour se réfugier quand on se sent seul. « *If you ever get lonely, you just go to the record store and visit your friends.* »

Et pourtant il semble que l'idée de camaraderie persiste dans le film. Le film en effet prête à discussion car il offre un portrait ambigu de la camaraderie. Prenons l'exemple de la publicité gratuite. Chez Bangs, écrire des critiques négatives, comme revendre des places de concert, était un acte de résistance créatif. C'était pour lui un moyen détourné de recouvrer la liberté d'écriture que les éditeurs lui avaient en partie volée. Du reste, le discours que tient Bangs à William dans le film confirme cela : « *As my advice to you: I know you think these guys are your friends... [but] if you want to be a true friend to them, be honest and unmerciful.* » Crowe reprend ici mot pour mot la pensée de Bangs. Il en fait même la morale de l'histoire du film, puisque c'est bien ce à quoi s'emploie William : sans mentir, le papier qu'il écrit pour *Rolling Stone* raconte qui sont *en vrai* (dans les coulisses, *backstage*, dans la *vraie* vie) les membres de Stillwater, c'est-à-dire des musiciens avec des problèmes de musiciens («

problems [...] off the record »), des problèmes de cœur et de rivalité (« *jealous and fighting and breaking up* »).

Mais aux dires de Marcus, c'est là une glorification mensongère du passé. Selon lui, Crowe ne fut, en aucun cas, dans sa carrière le protagoniste d'un tel acte héroïque :

Yes, some changes came along when Crowe started writing interviews and features for *Rolling Stone*. He really was a major presence in the magazine but not for the reasons he actually tried to make believe in his movie, later on. You know the story of *Almost Famous*: him traveling around with a band and deciding to write this no-holds-barred honest article and exposing these people for the jerks they are. The simple idea that Cameron would ever write anything like that - having the guts to really tell the truth and tell it warts and all, and not caring what anyone is going to think of him - is such a joke! Not that he would lie and make stuff up but he was only good at writing pieces that made the musicians look interesting; like decent, fair-minded and good people. Anybody who was a subject of a Crowe article was going to look really well. And this goes to the point where quickly, if *Rolling Stone* wanted to do a story on whoever, the musicians might say: "We'll do the interview only if Crowe does the story", because they knew that they'd come off favorably. This happened over and over again. And at the same time that Cameron was doing this, he was also writing publicity and press releases for record companies about the groups he was writing for in the magazine. So, he was writing not only publicity-like articles in the magazine, he actually was also writing pure publicity. (PI)

Nous sommes loin alors des critiques négatives que Bangs écrivait à l'insu de son éditeur. Nous sommes même portée à relire en sens inverse certaines répliques du film. Celle où William dit « *I will quote you [Stillwater] warmly and accurately* » peut pour le moins sonner bizarrement et paraître peu persuasive. Celle-là aussi de

Russell : « *Write what you want.* » Cette dernière est des plus absurdes. William a-t-il vraiment besoin d'obtenir cette permission de la part de Russell ? De même, sommes-nous encore plus surpris dans le film des remarques du comité de lecture à *Rolling Stone* :

Jann Wenner: Where were you on this piece? What did you want to write because this reads like what they wanted you to write.

Ben Fong-Torres: You obviously saw more than you wrote about.

David Felton: Something must have happened. [...]

David Felton: It's a puff piece. Relationship forms. You wanted them to like you. It happens.

Le portrait du magazine *Rolling Stone* est flatteur mais est-il fidèle à ce que fut réellement l'époque ? Jann Wenner aurait-il pu dire cela ? Une chose au moins est certaine : il faut voir en William le double fantasmé de Crowe. Et pour approfondir cette question, comparons les personnages de Bangs et de William Miller, et comparons surtout la réception qui leur a été réservée.

V.7. Bangs versus Crowe

Marcus poursuit dans notre interview en disant :

Lester's portrayal is a good one. As you see him in the film, Lester was playing an older brother's role to Crowe, as much as I was playing an older brother's role to Lester, and the way Hoffman is saying: "Be careful, don't trust people, trust your own talent because people are going to try to use you", is truly Lester.

Et pour preuve, on trouve dans le film des références directes et intelligentes à ses articles. Ces trois extraits par exemple reprennent fidèlement la pensée et le phrasé propre aux textes de Bangs :

Here's a theory for you [...] Music, you know, true music, not just rock'n'roll, it chooses you. It lives in your car, or alone, listening on your headphones with vast, scenic bridges and angelic choirs in your brain. It's a place apart from the vast benign lap of America.²⁸⁰

If Bowie's doing Lou and if Lou is doing Bowie, Lou is still doing Lou.²⁸¹

And Russell, the guitar sound is incendiary.²⁸²

De même, les références musicales que le film donne quant aux goûts de Bangs sont justes. Il est vrai que Bangs aimait les chansons « The Letter » des Box Tops, « American Woman » des Guess Who, « Search and Destroy » d'Iggy Pop et l'album *White Light / White Heat* du Velvet Underground. Il est vrai aussi qu'il n'aimait pas Jethro Tull, Jim Morrison des Doors, etc. Et toutes ces références sont ramassées dans le film en quelques phrases dans la première scène où apparaît Bangs :

Did you know that "The Letter" by The Box Tops was a-minute-58-second long? It means nothing. Nil. But they take two minutes to accomplish what Jethro Tull takes hours to not accomplish. You see, this is fatuous, pseudo blubber. You know, which is fine but to foist it off as art. Or The Doors? Jim Morrison? He's a drunk and buffoon, posing as a poet. [...] Give me The Guess Who. They got the courage to be drunken buffoons, which makes them poetic. [...] "American

²⁸⁰ On pense à un passage de l'article « Psychotic Reactions and Carburetor Dung » de Bangs : « So perhaps the truest autobiography I could ever write, and I know this holds as well for many other people, would take place largely at record counters, jukeboxes, pushing forward in the driver's seat while AM walloped you on, alone under headphones with vast scenic bridges and angelic choirs in the brain though insomniac postmidnights, or just to sit at leisure stoned or not in the vast benign lap of America, slapping on sides and feeling good » (PR 13).

²⁸¹ Bangs a parlé de ce sujet (l'émulation entre les deux artistes) dans les interviews qu'il a faites avec Lou Reed.

²⁸² Bangs aurait pu écrire cette phrase. « Incendiary » est un terme qu'il emploie souvent dans ses articles.

Woman"? Have you ever? The most brilliant piece of gobbledygook ever! Give me some "White Light/White Heat." Iggy Pop! Amen!

À cela s'ajoute la performance de Philip Seymour Hoffman. Cet acteur offre un portrait fidèle, par sa diction, son physique et son humeur, à l'homme que fut Bangs. Son interprétation est digne de l'*Actors Studio*. Il a travaillé sa voix, ses gestes, pour mimer les siens. « *Philip Hoffman [...] completely d[id] the homework, stud[ied] Lester, stud[ied] tapes, of his voice,* » rapporte Crowe (DVDI). Enfin Philip Seymour Hoffman a été à l'origine d'une des meilleures scènes du film : celle où William appelle tard dans la nuit au domicile de Bangs. On découvre alors un écrivain debout, en pleine nuit, parce qu'écrivant sans doute, et ce sous l'emprise des drogues, de manière prolifique, comme il le dit dans une autre scène :

I used to do speed and you know, sometimes a little cough syrup. I'd stay up all night just writing and writing. I mean, like 25 pages of dribble. You know, about the Faces or Coltrane. Just to fucking write.

« *That was what Lester looked like,* » confirme Crowe (DVDI). Un homme et un écrivain uniques. À l'inverse, William serait une personnification (une allégorie, serions-nous tentés de dire) d'un Nouveau Journalisme tardif. Deux mouvements dans le Nouveau Journalisme américain sont en effet à distinguer. Le premier était formé par les pionniers (Tom Wolfe, Truman Capote, Norman Mailer, etc.). Le second en revanche fut formé par une génération beaucoup plus jeune, dont Crowe faisait partie mais aussi Lisa Robinson²⁸³ :

Greil Marcus: The second thing in new journalism, which I think was destructive, was the idea that the writer himself had to be part of the story and you had to pay attention to what this person was doing and thinking, what he or she had to go through to get the story, to reach this event, to go across this line and how finally

²⁸³ Crowe : « Lisa was the other journalist who used to go on the road with Led Zeppelin, we would always do tours together » (DVDI).

he/she wasn't able to do it and how he/she suffered and what this story finally showed about the perfidy of the modern world. A whole genre of new journalism was clearly that: the how-I-didn't-get-the-story story or all-about-my-attempt-to-interview-so-and-so story. To me, it's where the form came to its quick end, reaching ultimately a point of self-importance and solipsism. The classic is Joan Didion waiting for Jim Morrison: she wants to do an interview with him but she never gets it. This is supposedly interesting in and of itself but it isn't, it just isn't at all! It's one thing if you are tremendously talented, like Hunter S. Thompson was for a time, or Lester in his Clash story, because these people can pull this off, but you take it down a notch from the people with real talent and you get something ugly and embarrassing to read, something which is a fraud on its face. And the truth is: the Clash story is not all about Lester. Lester is just a participant in there and has earned his place in that story anyway. His presence is legitimated by the fact that all the other people in the story have respect for him based on things he has actually done. That's not the same as saying: "The most important part of the story is me" or "The only thing that really matters in the world is me." Really, I think it isn't. (PI)²⁸⁴

Le film en effet ne nous raconte que cela : l'histoire d'un jeune critique essayant tant bien que mal de décrocher une interview avec les différents membres d'un groupe, Stillwater. « *I stood in that spot many times with many bands trying to set up an interview and it pretty much went like this,* » dit encore aujourd'hui Crowe (DVIDI). L'interview en particulier est devenue la forme qui a changé. Une forme sur laquelle il faut donc nous arrêter pour terminer cette démonstration.

²⁸⁴ Marcus fait référence ici à l'article suivant de Joan Didion : « Waiting for Morrison » *Saturday Evening Post* (March 9, 1968). Celui-ci est présent dans l'ouvrage *The Doors Companion: Four Decades of Commentary*. Quant à l'article de Bangs sur les Clash, il s'intitule « The Clash » (PR 224-259).

V.8. L'interview ou le déclin du Nouveau Journalisme rock

William interroge un par un les membres du groupe Stillwater, ou plus exactement il essaye de les interroger car, comme dans l'article de Joan Didion avec Jim Morrison dont parlait Marcus, la tâche reste difficile. Russell Hammond en particulier, le guitariste principal du groupe, est réservé à l'idée même de répondre aux questions de William. Jusqu'à la scène de toute fin du film, il ne coopérera pas.

Ce qui change donc à l'époque, et ce que le film montre, est la réticence que les musiciens ont désormais à répondre aux questions des journalistes. Les musiciens ne jouent plus aussi facilement qu'avant le jeu de l'interviewé. C'est un signe là encore d'une camaraderie altérée. Ne plus avoir envie de parler aux critiques, se méfier des critiques, entraver par là même leur travail en le rendant difficile est nouveau. Et cette réticence contamine tous les membres de Stillwater. Tous répondront aussi elliptiquement que Russell aux questions de William. Larry Fellows, le bassiste de Stillwater, dira par exemple :

William: Larry Fellows, how would you describe your role in Stillwater? What is the chemical you add to the chemistry?

Larry: I'm the bass player.

William: Right. And when you take that away, what would be missing stylistically? What chemical?

Larry: A bass?

William: Okay.

Le batteur du groupe, Ed Vallencourt, est encore moins accueillant : sa réponse est un long silence. Mais ce conflit entre critique et musicien nous déporte en vérité vers l'analyse d'un dernier groupe de personnages présents dans le film : les « *Band Aids* ». Ces femmes qui accompagnent les musiciens en tournée, si l'on en croit leur discours, ne sont pas des « *groupies* » :

We are not groupies. [...] Groupies sleep with rock stars because they want to become someone famous. We're here because of the music. We are "Band Aids." [...] We don't have intercourse with these guys. We support the music. We inspire the music. We're here because of the music.

William, lui, est comme un pion, l'entremetteur de l'intrigue amoureuse qui se joue entre Russell Hammond et Penny Lane²⁸⁵. De même parce qu'il écrit dans le plus gros des magazines rock, il est manipulé par les musiciens. « *Just make us look cool.* » Alors quoi ? Le personnage de William ne serait pas (non plus) un « *groupie* » ? N'est-il pas pourtant au service du « *band* », là seulement pour interviewer le groupe et le montrer sous un angle avantageux, comme ce « *Just make us look cool* » le laisse entendre ? Et même à la fin du film, quand William se rebelle contre la volonté des musiciens, n'est-ce pas la mise en scène d'une liberté conquise mais finalement sans enjeu ? Il fut un temps où le terme « *groupie* », comme le terme « *enemy* », n'était pas connoté péjorativement. Ce temps-là était les premières heures de la critique rock et il fut bref.

²⁸⁵ « Penny Lane » est le titre d'une chanson des Beatles enregistrée en 1966-67. Elle sortira sur l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* en 1967.

CONCLUSION

Une forme de discours a été particulièrement récurrente tout au long de la thèse : il s'agit de l'interview. D'abord à l'image des chroniques de disques, elle est dans la presse rock un discours non journalistique, en ce sens qu'elle ne fait usage d'aucune technique professionnelle : le critique rock est un amateur qui interroge les musiciens. On a même vu, dans le chapitre 3, que plus les questions étaient évasives, plus l'interview était reconnue par les critiques rock comme « réussie ». Mais cette forme, depuis, a éprouvé quelques changements. Après la première camaraderie des critiques rock, elle s'est, selon Greil Marcus, appauvrie. L'exemple mythique est Cameron Crowe qui, dans ses interviews au sein des magazines de l'époque mais aussi dans son film *Untitled*, se montre avant tout *interviewant*. Cette mise en scène du processus d'interview au seul profit de la valorisation de l'intervieweur empiète sur la place qui avait été réservée jusqu'alors à la parole du musicien. C'est un moyen pour le critique de recueillir un peu de l'aura de la « *superstar* ». Cette figure annoncée par Bangs dans ses textes domine le rock quand Crowe commence à écrire : tout alors n'est plus affaire que de notoriété.

À l'inverse, Pennebaker montre dans *Dont Look Back* qu'en 1965, avant que la critique rock n'existe, d'autres enjeux entrent en ligne de compte. Les journalistes anglais de la presse grand-public, eux, veulent absolument appliquer à la parole poétique de Dylan une grille de lecture journalistique. Ce sont des journalistes et non des critiques amateurs. Leur lecture de la musique échoue cependant à lire ou saisir le

rock : leur erreur est bien celle de chercher à comprendre le rock quand il faut, selon Bangs et les autres premiers critiques rock, le vivre et le donner à revivre subjectivement. Lui, Pennebaker, en revanche, sait faire entendre la parole poétique de Dylan. Sa caméra est discrète, elle a le don de s'effacer le plus possible pour enregistrer le rock et l'expérience rock. Elle souligne même ainsi, plus encore, l'échec des interviews. Mais des « nouveaux journalistes » et des relations qu'ils ont su créer entre presse et littérature, il faut aussi à nouveau parler, comme en introduction, pour comprendre le contexte général de l'époque. Truman Capote par exemple pour écrire *In Cold Blood* s'entretient très longuement avec les deux criminels Richard « Dick » Hickock et Perry Edward Smith²⁸⁶. Il tire de leurs témoignages la trame de son roman. Il recueille également la parole des enquêteurs de police et ceux des habitants de la ville de Holcomb dans le Kansas où les crimes ont eu lieu. Ce travail préalable donne à son projet d'écriture une valeur d'enquête mais il a vocation aussi paradoxalement d'affiner le profil psychologique des personnages de son roman. Sa vocation est à la fois de faire plus « vrai » et de mieux entrer en « fiction ». Simultanément, c'est de cette manière aussi que les frères Albert et David Maysles ont procédé dans leur film. *With Love From Truman: The Nonfiction Novel: A Visit with Truman Capote* (que nous citons aussi en introduction) n'est rien d'autre en effet que le montage d'interviews où l'on voit Capote à la sortie de son livre répondre aux questions d'une journaliste du magazine *Newsweek*. Il y parle de la notion de « *nonfiction novel* »²⁸⁷ et

²⁸⁶ Truman Capote a interviewé Richard « Dick » Hickock et Perry Edward Smith, mais aussi entretenu une correspondance avec eux.

²⁸⁷ Dans le film des frères Mayles, Capote revient à deux reprises sur la notion de « *nonfiction novel* ». Dans la première scène, il commence par dire : « It's what I call the non-fiction novel. A non-fiction novel being a genre brought about by the synthesis of journalism with fictional techniques. » Dans la seconde, il poursuit en précisant : « My original interest was in [...] combining journalism with fictional technique. I mean, when I first started to write *In Cold Blood*, it wasn't because I was interested in crime. I chose it because it happened to accommodate an aesthetic theory of mine. [...] That you can produce a work of art out of factual material that has the same impact than the most imaginative literature does.

de la préparation à l'écriture que fut celle des rencontres avec les deux criminels²⁸⁸. Enfin, de notre côté, on a également privilégié la forme de l'interview en rencontrant les auteurs de notre corpus. Leurs témoignages ont formé un objet d'étude central à la thèse.

Aussi, l'interview tant dans le contenu que dans la forme de la thèse est importante. La raison en est l'omniprésence d'un « je » qui parle. Le critique rock n'écrit pas le rock autrement qu'en le vivant. Il parle à la première personne d'une expérience intime. Écrire le rock est écrire sur soi. La « persona » de Lester Bangs l'a démontré. Si elle apporte le mythe au rock, c'est parce qu'elle permet à Lester Bangs d'incarner le rock, de le personnifier, dans ses textes, par le double littéraire qu'elle constitue. Et la parole des auteurs que nous avons recueillie ne procède pas autrement : elle crée, rajoute du mythe au mythe par la seule présence d'une énonciation subjective à la première personne. En somme, une bonne part de la question mythographique découle de ce type d'énonciation dans notre corpus. Le critique, en plus d'inventer des histoires au rock, écrit les siennes. Cameron Crowe, à plus de vingt-cinq ans de distance, quand il réalise son film, toujours procède de cette façon : il met en fiction sa propre voix et les mythes rock. Plus largement, cette idée rejoint celle que le Nouveau Journalisme a du témoignage en interview. Celui-ci est certes entendu comme le fruit d'un travail minutieux d'enquête mais aussi comme un outil propice à une mise en fiction du réel. La parole (recueillie en entretien) ne donne que des versions possibles de la grande Histoire. Cela fictionnalise son statut. Enfin,

My point is that factual writing can reach the altitude that poetry does. And, at the same time, it has this extraordinary extra-dimension of being completely true ».

²⁸⁸ Dans le film des frères Mayles, Capote donne le temps qu'il a passé à mener des interviews avant l'écriture. Ainsi, on apprend qu'il y a consacré plus de cinq ans de sa vie : « *In Cold Blood* is the story of these six people who died together in November 15, 1959; and Perry Smith and Richard Hickock who were hanged in April 14, 1965. My book is the story of their lives and their death. It's a completely factual account and every word is true and based on innumerable interviews with the people directly concerned over a period of five years ».

s'il est question de fiction, cet « effet de réel » au sein de la fiction comme l'appelle Barthes (81), touche aussi à des thématiques proches du cinéma direct américain. Ainsi, Barsam dit de *Dont Look Back* (film pourtant documentaire et donc non-« écrit ») : « [We] are so close to what we could expect that we have the feeling that they are reading lines in a script. But that is the paradox and the achievement of the nonfiction film » (284).

En fin de compte, l'interview dans la thèse suppose un lien indéfectible entre fiction et écriture de soi. Or deux termes sont susceptibles de rendre compte de cette mythographie toujours subjective. Le premier est l'« autofiction ». Serge Doubrovsky l'emploie pour la première fois sur la quatrième de couverture de son livre *Fils* en 1977 pour renvoyer à l'idée d'une autobiographie inventée. Mais dès 1980 Lejeune dans *Je est un autre* redéfinit le terme en l'élargissant à une catégorie de textes dont la spécificité serait de croiser les techniques narratives du roman et celles de l'autobiographie. La périphrase qu'il utilise est très exactement « des témoignages romancés » (217). Celle-ci définit parfaitement la tension qui se joue au sein de nos entretiens : les auteurs que nous avons interviewés ont été les *témoins* d'une époque, mais leurs souvenirs en retour *déforment* plus ou moins les faits. En d'autres termes, l'histoire racontée colle au vécu et se teinte d'une dimension subjective. En l'occurrence, elle enjolive les récits pour leur donner plus de piquant.

Seulement, la définition donnée par Gérard Genette dans *Fiction et diction* est peut-être plus appropriée. Celle-ci en effet met l'accent sur la dimension fictionnelle du mot : dans « autofiction », le mot « fiction » renvoie à la dimension imaginaire que l'auteur donne à sa vie. « « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée, » » explique Gérard Genette (161). Ou encore : « « C'est moi et ce n'est pas moi » » (161). En d'autres termes, il est toujours

question d'un récit autobiographique mais dont le contenu serait devenu ouvertement fictionnel. Cette définition est celle qui se rapproche le plus de ce que fait Bangs dans ses textes : à travers sa *persona*, il garde son identité (c'est-à-dire son nom, son activité de critique, etc.) mais se recrée une vie toute entière (des péripéties qu'il écrit sous la forme de petites fictions autour du thème du « rock»). Enfin, c'est une définition qu'il faut rapprocher des théories de Vincent Colonna dont la thèse de doctorat portait sur l'autofiction et a été dirigée par Gérard Genette. Lui propose de parler de « mythomanie littéraire » dans son livre *Autofiction* (13) ou encore d'une « fictionnalisation de soi en littérature »²⁸⁹. Autrement dit, là s'ajoute l'hypothèse d'une pratique d'écriture. Il n'est plus question de « fiction » mais de « fictionnalisation », c'est-à-dire d'une mise en scène de soi par l'écriture à travers des récits imaginaires. Ici on pense par exemple à Cameron Crowe qui, dans le film *Untitled*, littéralement affabule des intrigues pour son double William.

Mais de l'utilité du terme d'« autofiction », il fait débattre aussi. Ou bien il définit ce que d'autres termes définissent déjà très bien (en anglais on parle aussi bien après tout de « *faction* »²⁹⁰ ou de « *autobiographical novel* »), ou bien sa définition reste floue et contestable (quelle différence au juste offre-t-il en regard des termes préexistants ?). De plus, la controverse tient « « [au] narcissisme, [au] nombrilisme, [et à l']autoglorification » » que peuvent renfermer certaines œuvres qui se revendiquent de l'« autofiction » (Gasparini 190)²⁹¹. À leur exact opposé, la critique rock telle qu'on la définit n'a jamais cherché à se détacher de son objet de

²⁸⁹ Titre complet de la thèse de Vincent Colonna : *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Thèse écrite sous la direction de Gérard Genette et soutenue à l'EHESS en 1989.

²⁹⁰ Néologisme assemblant par le biais d'une troncation les deux mots « *fact* » et « *fiction* » en anglais.

²⁹¹ Ici, dans son livre *Autofiction : Une aventure du langage*, Philippe Gasparini cite M. Carcassonne, « L'autofiction ou les bâtards de la vérité », dans les *Pages des libraires*, n°52, juin-juillet-août 1998, p.52.

glorification (la musique) pour se tourner vers l'unique glorification de soi (celle du critique). Certes les critiques de notre corpus produisent des discours sur le rock qui sont insécables du discours sur soi, mais s'ils parlent d'eux-mêmes c'est parce qu'ils parlent de musique. Le discours sur soi n'est que le support d'un discours sur la musique rock, et non l'inverse. L'exception étant néanmoins Cameron Crowe, semble-t-il, puisqu'aux dires de Greil Marcus, il est tombé dans le piège de l'autoglorification. Mais pour le reste, nos auteurs n'ont jamais perdu de vue la musique, même s'ils s'en détournent parfois dans leurs textes. Elle était bien au départ leur moteur d'écriture, leur source d'inspiration, leur raison d'écrire même. Toute la première partie de la thèse était là pour le démontrer : la musique était partout et de même, partout, implicitement, on la retrouve dans leurs textes.

Aussi, au terme d'« autofiction », auquel il est difficile d'adhérer totalement, on adjoindra un second : celui de « polygraphe ». On dit aujourd'hui d'un auteur (et plus particulièrement d'un journaliste) qu'il est un « polygraphe » s'il traite dans son œuvre (ou en l'occurrence dans ses articles) de sujets nombreux et variés sans les maîtriser ou les approfondir. Autrement dit, son sens est péjoratif. Or être le non-spécialiste d'un sujet est en revanche une qualité reconnue à l'écriture des fanzines. Ne pas connaître le rock (entendons par là, ne pas en connaître ses techniques, sa musicologie) n'empêche pas un critique rock de la première heure d'écrire. Au contraire, il peut écrire sur des domaines qui sortent parfois de la question du rock, comme lorsque Bangs se met en scène à travers sa *persona* dans des récits imaginaires inspirés des mythes littéraires de la grande Amérique.

De plus, il est possible de redonner au sens négatif du mot contemporain « polygraphe » des résonances positives si l'on veut bien se souvenir du sens premier qu'il avait originellement au Siècle des Lumières et dans la littérature antique.

Aristote, Plutarque ou Cicéron étaient polygraphes parce qu'ils écrivaient sur les arts et les sciences, mais aussi sur la politique, la philosophie, la théologie, la rhétorique, et d'innombrables sujets encore. Leurs œuvres en somme étaient plurielles tant par leurs supports que par leurs contenus. Voltaire, Diderot et D'Alembert ont été polygraphes aussi à une autre époque. L'œuvre monumentale du 18^{ème} siècle que fut *L'Encyclopédie* et à laquelle ils ont participé l'atteste. De même, Hannah Arendt disait de Walter Benjamin :

Il serait [...] trompeur aujourd'hui de présenter Walter Benjamin comme un critique littéraire et un essayiste. [...] Pour décrire correctement son œuvre, et le décrire lui-même comme un auteur dans le cadre de référence habituel, il faudrait recourir à bien des négations, telles que : [...] il n'était pas un spécialiste ; [...] pas un philologue ; [...] pas un théologien [...] ; [...] pas un écrivain-né [...] ; [...] pas un traducteur [...] ; [...] pas un critique littéraire [...] ; [...] pas un historien, de la littérature ou d'autre chose ; [...] sans être poète ni un philosophe.

(11-12)

Sans employer le terme de « polygraphe », Hannah Arendt, malgré elle, nous invite à penser que Benjamin touchait à tout. En cela, d'ailleurs, l'écriture fragmentaire par simple juxtaposition de citations chez Benjamin peut faire penser à l'encyclopédie, puisqu'elle vise aussi paradoxalement à un savoir universel en faisant la somme de pensées sur le monde²⁹². Et la question se pose aussi en regard de Leonard De Vinci par exemple. L'auteur du « paragone » était-il en effet plus peintre que sculpteur, plus architecte que musicien, plus philosophe qu'écrivain ou poète, plus botaniste qu'anatomiste ? Dans une moindre mesure, Lessing, l'auteur du *Laocoon*, n'était-il pas pour sa part écrivain, critique et dramaturge à la fois ? Antonin Artaud n'était-il pas poète, acteur et théoricien du théâtre, mais aussi peintre et

²⁹² On pense ici au *Livre des passages* de Walter Benjamin, entièrement composé de citations du 19^{ème} siècle ; illustration d'une fresque possible du monde à travers des fragments.

dessinateur, comme le montre le « subjectile » ? Les positions respectives de ces auteurs se rejoignent par la multiplicité de leur parcours. Mais ce qui se détache de commun à tous est surtout, si l'on s'en tient à la littérature, la figure de l'écrivain prolixe. Le « polygraphe » produit beaucoup, écrit sans arrêt, il est infatigable, son œuvre est immense. Bangs à coup sûr rejoint cette définition. Il est sans doute l'auteur le plus fécond des premières années de la critique rock. Pour s'en convaincre, il faut lire la bibliographie complète de ses œuvres donnée par son biographe dans *Let It Blurt*. Celle-ci compte plus de 800 entrées.

Par conséquent, de l'« autofiction » et du « polygraphe », il faut, pour définir la première critique rock, retenir trois idées : celle d'une « fictionnalisation de soi », celle de la figure d'un « non-spécialiste » et enfin celle d'un écrivain « prolixe ». Mais d'une dernière chose, il faut encore parler. Si les critiques de notre corpus « vivent » le rock à travers leurs écrits, si pour cela ils ne veulent pas le « théoriser » mais au contraire en « montrer », par le plus grand nombre d'articles possible, l'ampleur, l'importance et l'étendue, ils nous interrogent, nous lecteurs, sur le rapport intime et personnel qu'on a avec la musique et les mots. Les critiques dont on a parlés sont devenus aujourd'hui des auteurs-cultes. Certes moins célèbres que les icônes du rock, ils sont aimés, connus et reconnus par des « happy few ». De même, le film *Dont Look Back* est un des films les plus célèbres où Bob Dylan apparaît. Avouer donc aimer encore plus les écrits de ces auteurs et ce film que la musique dont ils parlent n'est peut-être pas si atypique. Le biographe de Lester Bangs, Jim DeRogatis était adolescent lui-même déjà autant « fan » de critique que de rock, voire plus :

I've always been as big a fan of great rock writing as I was of great rock'n'roll. When I was a seventeen-year old kid, I already wanted to emulate the rock writers more than the musicians. I thought Nick Tosches, Richard Meltzer and Lester Bangs were as worthy as any great rock band. I was excited by the way

they could, on the printed page, convey the same excitement as any of the records that I loved. Really, I could sit down and listen to Van Morrison's *Astral Weeks* and be moved to tears as much as I could read an article written by Lester Bangs and have an experience that would change me forever. Lester wrote with such emotional power! Reading him made a big impression on me. I admired what all these guys were doing. (PI)

Cette préférence pour la critique rock seule est partielle, mais elle a le mérite de soulever la notion centrale d'un « plaisir du texte »²⁹³. Il y a chez Bangs, plus peut-être que chez les autres critiques rock de notre corpus, une dimension délectable de l'écriture. Bangs semble avoir du plaisir à écrire et à le lire, il est possible de revivre ce plaisir de l'écriture. Comme dirait Barthes, « si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, [chez lui] c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir » (10). Certes ce plaisir reste labile. « Tout le monde peut témoigner que le plaisir du texte n'est pas sûr : rien ne dit que ce même texte plaira une seconde fois ; c'est un plaisir friable, délité par l'humeur, l'habitude, la circonstance, c'est un plaisir précaire [...] d'où l'impossibilité de parler de ce texte du point de vue de la science positive » (Barthes 71). Mais il faut être sensible au talent d'écrivain. Bangs fait un travail très subtil sur la langue, qui ne se décrit pas, parce qu'il se situe au-delà de la métaphore, des champs lexicaux et de l'usage du « *if* », en somme au-delà de tout ce qui s'étudie. « Est dit écrivain, non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion ou son imagination par des phrases, mais *celui qui pense des phrases* : un Pense-Phrase (c'est-à-dire : pas tout à fait un penseur, et pas tout à fait un phraseur) » (Barthes 69). Au final, il faut donc revenir à une définition par la négation comme l'était celle du polygraphe : le critique rock aux débuts n'est ni un critique ni un écrivain, ni un penseur ni un

²⁹³ On fait référence ici explicitement (et le citons juste après) au livre de Roland Barthes de 1973 : *Le plaisir du texte*.

phraseur, ni un nouveau journaliste. Mais il est certainement un amateur, un passionné, un fan, un dénicheur de musiques autant qu'un littéraire. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à se rappeler les nombreuses fois dans ses textes où, à l'image de ses exigences littéraires, Bangs dit attendre des musiciens le même type d'effort. Les Rolling Stones par exemple étaient particulièrement visés, comme à la fin de l'article « 1973 Nervous Breakdown » où il leur dit : « *So I hereby issue the Rolling Stones a challenge on behalf of myself, Creem magazine, and yourself if you desire. I challenge those lazy, sniveling, winded mothermissers to PRODUCE* » (M 153). En somme, cette mise en garde, Bangs se l'adresse aussi. Implicitement, il dit vouloir faire œuvre littéraire et, dans le même temps, défend l'idée d'une musique créatrice, neuve et saisissante. Enfin, il dit cela en notre nom, ce qui cautionne notre présence, celle d'un lecteur attentif aussi bien au contenu musical que littéraire de ses textes.

FIGURES²⁹⁴

²⁹⁴ La figure 1 se trouve dans le chapitre 6. Elle est le schéma portant sur les trois niveaux de la parole et de la musique dans *Dont Look Back*.

do. Read the poems on the backs of his records; read his book when it comes out; read the brilliant interview that appeared in last April's PLAYBOY. But above all listen to his albums; listen carefully, and openly, and you will see a world unfold before you. And if you can't see his songs by listening to them, then I'm afraid that all the explaining in the world will only sink you that much deeper in your sand trap.

* * *

We have established, I hope, that art is not interpreted but experienced (whether or not Dylan's work is art is not a question I'm interested in debating at the moment. I believe it is; if you don't, you probably shouldn't have read this far). With that in mind, let's take a cursory look at Blonde on Blonde, an excellent album which everyone with any admiration for the work of Bob Dylan should rush out and buy at once.

Two things stand out: the uniform high quality of the songs (in the past Dylan's lps have usually, in my opinion, been quite uneven) chosen for this extra-long lp; and the wonderful, wonderful accompaniments. Not only is Dylan's present band, including himself on harmonica, easily the best back-up band in the country, but they appear able to read his mind. On this album, they almost inevitably do the right thing at the right time; they do perfect justice to each of his songs, and that is by no means a minor accomplishment. Blonde on Blonde is in many ways--the quality of the sound, the decisions as to what goes where in what order, the mixing of the tracks, the timing, etc--one of the best-produced records I've ever heard, and producer Bob Johnston deserves immortality at least. Certainly, Dylan's songs have never been better presented.

And they really are fine songs. It's hard to pick a favorite; I think mine is "Memphis Blues Again," a chain of anecdotes bound together by an evocative chorus ("Oh, Mama, can this really be the end, To be stuck inside of Mobile with the Memphis blues again?"). Dylan relates specific episodes and emotions in his off-hand, impressionistic manner, somehow making the universal specific and then making it universal again in that oh-so-accurate refrain. The arrangement is truly beautiful; never have I heard the organ played so effectively (Al Kooper, take a bow).

"I Want You" is a delightful song. The melody is attractive and very catchy; Dylan's voice is more versatile than ever; and the more I listen to the musicians backing him up the more impressed I become. They can't be praised enough. The song is light-hearted, but fantastically honest; perhaps what is most striking about it is its inherent innocence. Dylan has a remarkably healthy attitude towards sex, and he makes our society look sick in comparison (it is). Not that he's trying to put down anybody else's values--he simply says what he feels, and he manages to make desire charming in doing so. That is so noble an achievement that I can forgive him his pun about the "queen of spades" (besides, the way he says, "I did it...because time is on his side" is worth the price of the album).

"Obviously Five Believers" is the only authentic rock 'n' roll song on the album, and it reflects Dylan's admiration of the early rock 'n' rollers. Chuck Berry and Larry Williams are clear influences. "I'd tell you what it means if I just didn't have to try so hard," sings Bob. It's a joyous song; harp, guitar, vocal and lyrics are all groovy enough to practically unseat Presley retroactively.

"Rainy Day Women #12 & 35" (the uncut original) is brilliant in its simplicity: in a way, it's Dylan's answer to the uptight cats who are looking for messages. This one has a message, and it couldn't be clearer, or more outrageously true. But

CRAWDADDY

Figure 2. *Crawdaddy!* 4 (August 1966):7.

Exemple d'une écriture brouillonne, surchargée, par la présence de caractères illisibles, griffonnés, corrigés à même la copie.

WHAT GOES ON?

According to the New York Times, Ulan Bator, the capitol city of Mongolia, has been invaded by rock 'n' roll, in the form of two well-used jukeboxes. It's not quite hard rock, however; popular numbers include Michelle, Downtown, and As Tears Go By. Next year: Satisfaction & We Gotta Get Out of This Place. ### John Sebastian has bought and will be playing a steel guitar; The next LOVIN' SPOONFUL single may be "Rain on the Roof," with John on Irish harp. And the soundtrack for WOODY ALLEN's "What's New, Tiger Lily," written and played by the Spoonful, is now available on Kama Sutra Records. ### The MAGICIAN's new single is out on Columbia: "I'd Like To Know" backed with "And I'll Tell the World." ### The YARDBIRDS' current U.S. tour ends September 4 in Honolulu; they are scheduled as lead attraction in Dick Clark's next package tour, Oct 28-Nov 27, with Sam the Sham and his new set of Pharoahs, Brian Hyland, and possibly Mitch Ryder & the Detroit Wheels. It is also reported that the Yardbirds will be touring the U.S. with the HOLLIES and CRISPIAN ST. PETERS, from Oct 14 to Nov 10; somebody goofed. ### No matter what you hear, MICHELLE is still with the MAMA'S AND PAPA'S; she and JOHN PHILLIPS have patched up their marital difficulties. Michelle's temporary replacement, Jill Gibson, has gone back to working solo. The new M's & P's album, Crashon Screamon All Fall Down, will be out very soon. ### JESSE COLIN YOUNG & the YOUNGBLOODS have left Mercury Records for RCA Victor; they are presently recording an album that may be out by late September. ### The TROGGS' "Wild Thing" has sold over a million copies internationally; their follow-up, "With a Girl Like You," also made #1 in England. ### In a reverse of a long standing trend, negro artists are beginning to record songs originally made popular by whites. Recent top 20 hits to follow this strange pattern: WILSON PICKETT's "Land of 1000 Dances," DIONNE WARWICK's "Trains & Boats & Planes," BILLY STEWART's "Summertime," and, unbelievably, STEVIE WONDER doing "Blowing in the Wind." ### WOR-FM, New York's stereo rock 'n' roll station is a courageous venture; listen to it. ### The BEATLES' next film will be produced by Walter Shenson (who produced the first two) and based on an original story by Owen Halder, a British playwright. The soundtrack--8 new songs--will be recorded this December; shooting of the movie (in color) will start in January. The BEATLES will not be playing themselves; and it is doubtful that Richard Lester will direct the movie. Meanwhile, JOHN LENNON has temporarily deserted the Beatles, to appear in Lester's "How I Won the War," filming of which began August 22 near Hamburg. Yes, fans, he has had his hair cut for the part. ### Clint Warwick, bass guitarist, has left the MOODY BLUES, to be replaced by Rod Clarke. There should be new albums available by the Moody Blues, the ZOMBIES and possibly a third

Crawdaddy

Figure 3. *Crawdaddy!* 5 (September 1966) : 14.

« What Goes On? ».

CRAWDADDY!

"There is no musical paper scene out there like there is in England. The trades are strictly for the business side of the business and the only things left are the fan magazines that do mostly the "what colour socks my idol wears" bit."
—The Fortunes,
Music Echo, 1/29/66

Figure 4. *Crawdaddy!* 1 (February 7, 1966).
Page de couverture.



Figure 5. *Crawdaddy!* 10 (July-August 1967).
Page de couverture.

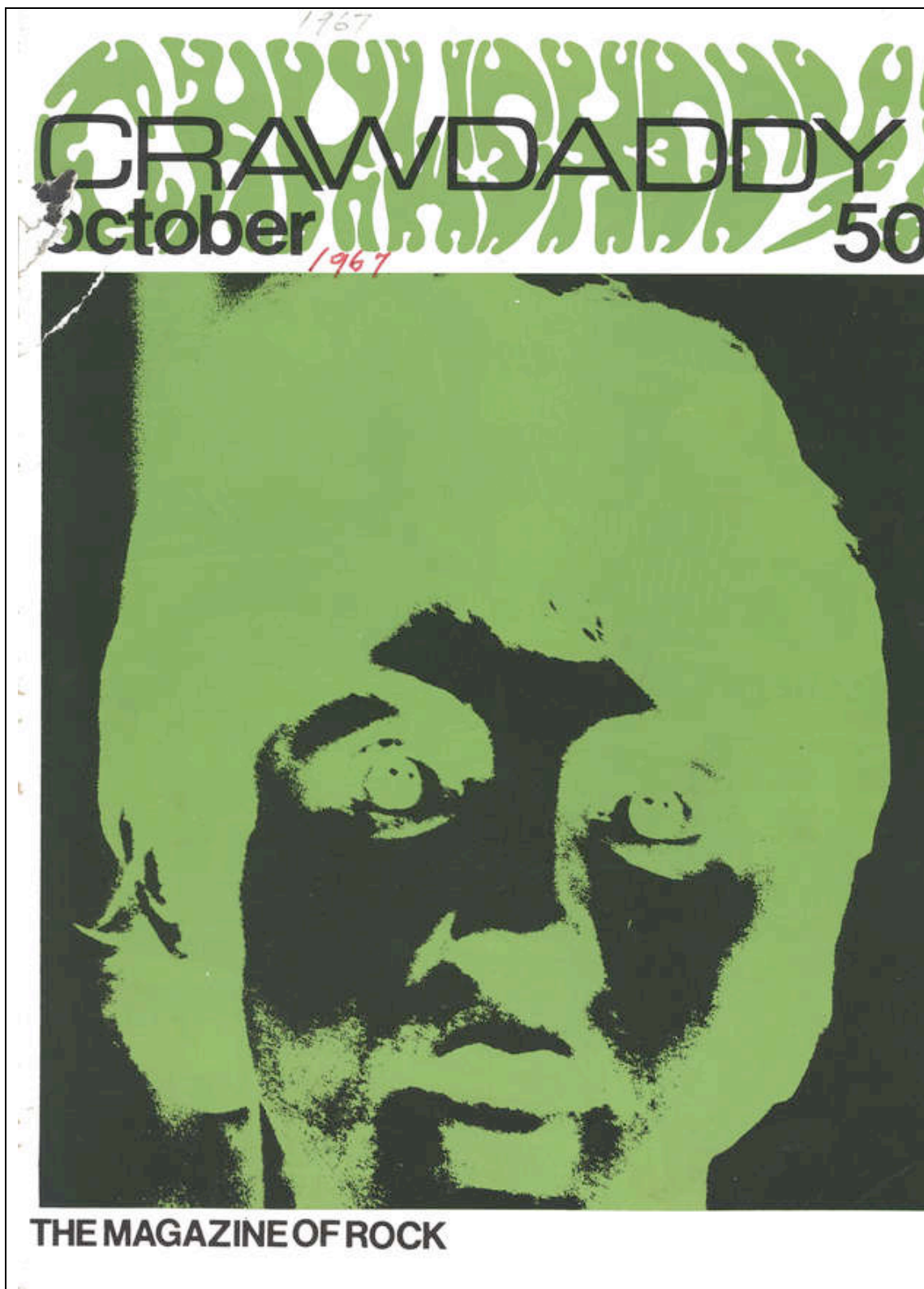


Figure 6. *Crawdaddy!* 11 (October 1967).
Page de couverture.



Figure 7. *Crawdaddy!* 15 (May 1968).
Page de couverture.

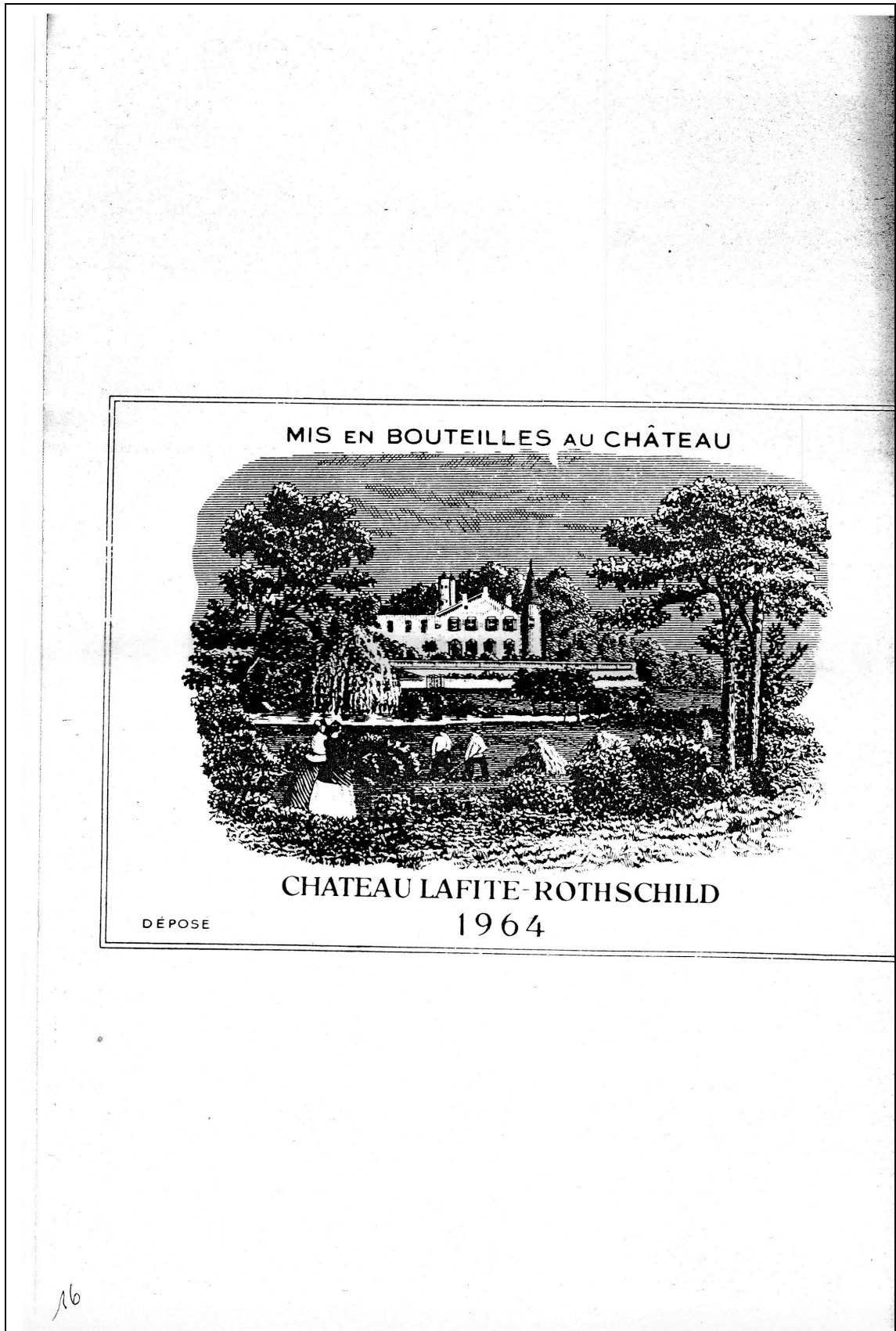


Figure 8.
Interview (June 1978) : 16.

Toujours **Regine**



SCOTT HEISER

Figure 9.
Interview (June 1978) : 17.

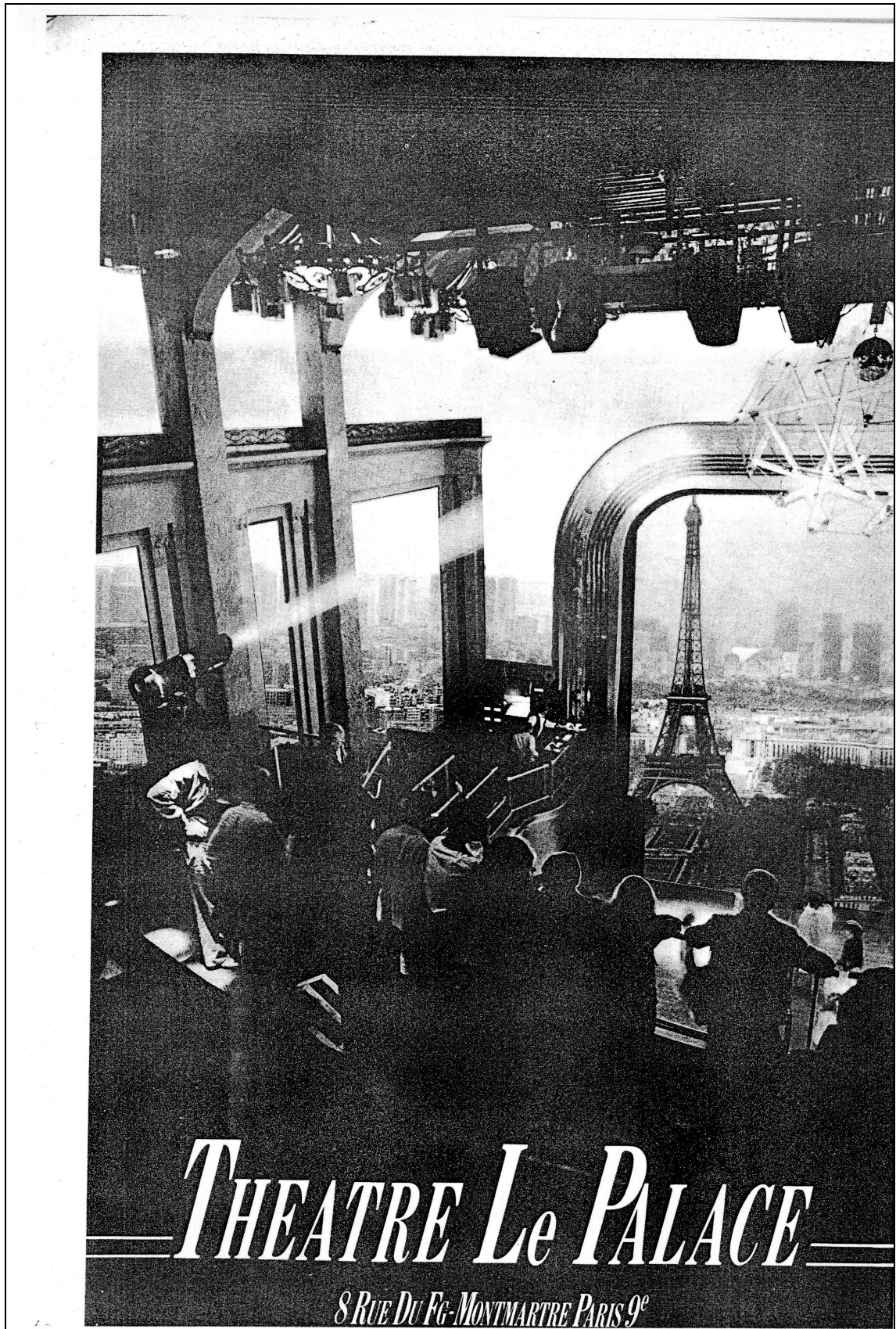


Figure 10.
Interview (June 1978) : 48.



Figure 11.
Interview (June 1978) : 49.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W. « On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening ». *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Sous la direction de Theodor W. Adorno et J. M. Bernstein. London : Routledge, 2001. 26-52.
- . *Sur Walter Benjamin*. Trad. Christophe David. Paris : Allia, 1999.
- Adrien, Yves. « A Cybernetic Cruise Through the Infinite Spaces of Disco: Diskotek & Techno-Funk/Afterpunk & Aftersex/Techno-Funk & Somnolex ». *Time Out* 416 (March 24-30, 1978) : 13-15.
- . « AfterDark ». *Rock & Folk* 135 (avril 1978). *Des jeunes gens modernes : Post-punk, cold wave et culture novö en France 1978-1983*. Paris : Naïve, 2008. 100-103.
- . « Afterpunk ». *Rock & Folk* 133 (février 1978). *Des jeunes gens modernes : Post-punk, cold wave et culture novö en France 1978-1983*. Paris : Naïve, 2008. 11-13.
- . « Afterwave ». *Rock & Folk* 141 (octobre 1978). *Des jeunes gens modernes : Post-punk, cold wave et culture novö en France 1978-1983*. Paris : Naïve, 2008. 106-109.
- . « Burn Baby Burn ». *Rock & Folk* 85 (février 1974). *Le Rock et la plume : Le rock raconté par les meilleurs journalistes, 1960-1975*. Sous la direction de Gilles Verlant. Paris : Hors Collection, 2000. 213-221.
- . « Exit : Autopsie/Portrait de l'exit en Twist funèbre ». *Rock & Folk* 93 (octobre 1974). *Le Rock et la plume : Le rock raconté par les meilleurs*

- journalistes, 1960-1975*. Sous la direction de Gilles Verlant. Paris : Hors Collection, 2000. 196-197.
- . « Je chante le rock électrique ». *Rock & Folk* 72 (janvier 1973). *Le Rock et la plume : Le rock raconté par les meilleurs journalistes, 1960-1975*. Sous la direction de Gilles Verlant. Paris : Hors Collection, 2000. 202-213.
- . « Le Manifeste des Panthères électriques ». *Parapluie* 8 (juillet-août 1972) : 9.
- . « Propos recueillis par Sanyo avec l'aimable participation d'Alain Pacadis ». *Des jeunes gens modernes : Post-punk, cold wave et culture novö en France 1978-1983*. Paris : Naïve, 2008. 70-73.
- . « Sex Stars ». *Rock & Folk* 51 (avril 1971). *Le Rock et la plume : Le rock raconté par les meilleurs journalistes, 1960-1975*. Sous la direction de Gilles Verlant. Paris : Hors Collection, 2000. 197-202.
- . « Techno-Funk et Afterpunk et Aftersex /// Techno-Funk et Somnolex : Une plongée robotique dans les infinis espaces de la disko ». *Rock & Folk* 134 (mars 1978) : 62-65.
- . *2001 : Une apocalypse rock*. Paris : Flammarion, 2000.
- . *F. Pour Fantomisation*. Paris : Flammarion, 2004.
- . *NovöVision : Les confessions d'un cobaye du siècle*. Paris : Denoël, 2002.
- . Trois interviews personnelles. 18 octobre, 22 novembre et 27 octobre 2011.
- Alessandrini, Paul, Thierry Ardisson [et al.]. *Rock Critics*. Paris : Don Quichotte, 2010.
- Anderson, Chris. *Style As Argument: Contemporary American Nonfiction*. Carbondale : Southern Illinois U.P., 1987.

- Arendt, Hannah. *Walter Benjamin : 1892-1940*. Trad. Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy. Paris : Allia, 2007.
- Aronowitz, Stanley. *Roll over Beethoven: The Return of Cultural Strife*. Hanover, NH : Wesleyan U.P., 1993.
- Assayas, Michka. *Dictionnaire du rock*. Paris : Laffont, 2001.
- Attali, Jacques. *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Fayard, 2001.
- Bangs, Lester. *Blondie*. London : Omnibus, 1980.
- . *Mainlines, Blood Feasts, and Bad Taste: A Lester Bangs Reader*. Sous la direction de John Morthland. New York : Anchor Books, 2003.
- . *Psychotic Reactions and Carburetor Dung: The Work of a Legendary Critic: Rock'n'Roll as Literature and Literature as Rock'n'Roll*. Sous la direction de Greil Marcus. 1987. New York : Anchor Books, 2003.
- . *Red Stewart*. New York : Delilah Books, 1981.
- Barbey d'Aurevilly, Jules. *Léa. Œuvres romanesques complètes*. Tome 1. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987.
- Barker, Derek (dir.). *Isis: A Bob Dylan Anthology*. London : Helter Skelter, 2001.
- Barnouw Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York : Oxford U.P., 1974.
- Barsam, Richard Meran. *Nonfiction Film: A Critical History*. New York : Dutton, 1973.
- Barthes, Roland. « Écrivains et écrivains ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964. 147-154.
- . « L'effet de réel ». *Littérature et réalité*, Seuil, 1982. 81-90.
- . *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

- . *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.
- Beebe, Roger, Denis Fulbrook et Ben Saunders (dir.). *Rock Over the Edge: Transformations in Popular Music Culture*. Durham : Duke U.P., 2002.
- Bel, Jean-Marc. *En route vers Woodstock : De Kerouac à Dylan, la longue marche des babyboomers*. Paris : Balland, 2004.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du 19ème siècle : Le Livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Cerf, 1997.
- Bennett, Tony. « Introduction: Popular Culture and “the Turn to Gramsci” ». *Popular Culture and Social Relations*. Sous la direction de Tony Bennett, Colin Mercer et Janet Woollacott. Milton Keynes : Open U.P., 1986. xi-xix.
- Bernier, Alexis et François Buot. *L'Esprit des seventies*. Paris : Hachette, 2007.
- Bon, François. *Bob Dylan : Une biographie*. Paris : Albin Michel, 2007.
- Boucharenc, Myriam (dir.). *Littérature et reportage : Colloque international de Limoges (26-28 avril 2000)*. Limoges : P.U. de Limoges, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction : Critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- . *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1998.
- Brantlinger, Patrick. *Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America*. New York : Routledge, 1990.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique : Théorie et parcours*. Paris : P.U.F., 1992.
- Cabau, Jacques. *La Prairie perdue : Le roman américain*. Paris : Seuil, 1966.
- Capote, Truman. *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*. New York : Random House, 1965.

- Carson, Tom, Kit Rachlis et Jeff Salamon (dir.). *Don't Stop 'til You Get Enough: Essays in Honor of Robert Christgau*. Austin : Nortex Press, 2002.
- Chastagner, Claude. *De la culture rock*. Paris : P.U.F., 2011.
- . *La Loi du rock : Ambivalence et sacrifice dans la musique populaire anglo-saxonne*. Castelnau-Le-Lez : Climats, 1998.
- Chénetier, Marc. *Au-delà du soupçon : La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris : Seuil, 1989.
- Christgau, Robert. « A History of Rock Criticism ». *Reporting the Arts II: New Coverage of Arts and culture in America*. Sous la direction de Andras Szanto, Daniel S. Levy et Andrew Tyndall. New York : National Arts Journalism Program, 2003. 140-143.
- . « Beth Ann and Macrobioticism ». *New York Herald Tribune* (1965). *The New Journalism*. Sous la direction de Tom Wolfe. New York : Harper, 1973. 363-372.
- . « The Supreme Achievement of the Second Industrial Revolution ». *Cheetah* (Novembre 1967) : 60-61, 80-84.
- . *Any Old Way You Choose It: Rock and Other Pop Music, 1967-1973*. New York : Cooper Square Press, 2000.
- . *Christgau's Consumer Guide: Albums of the 90's*. New York : St. Martin's Griffin, 2000.
- . *Christgau's Record Guide: The '80s*. New York : Pantheon Books, 1990.
- . *Grown Up All Wrong: 75 Great Rock and Pop Artists from Vaudeville to Techno*. Cambridge, MA : Harvard U.P., 1998.
- . Personal Interview. July 23, 2009.

- . *Rock Albums of the '70s: A Critical Guide*. New York : Da Capo Press, 1990.
- Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure*. Trad. Alain Bony. Paris : Seuil, 1981.
- . *Le propre de la fiction*. Trad. Claude Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, 2001.
- Cohn, Nik. *20th-Century Dreams*. New York : Knopf, 1999.
- . *Arfur: Teenage Pinball Queen (a novel)*. New York : Simon and Schuster, 1970.
- . *Awopbopaloobop Alopbamboom: Rock From the Beginning*. London : Paladin, 1969.
- . *Ball the Wall: Nik Cohn In the Age of Rock*. London : Picador, 1989.
- . *I Am Still the Greatest Says Johnny Angelo (novel)*. Secker & Warburg, 1967.
- . *Need*. London: Secker & Warburg, 1996.
- . Personal Interview. July 29, 2009.
- . *Soljas*. 2001.
- . *The Heart of the World*. New York : Knopf, 1992.
- . *Today There Are No Gentlemen: The Changes In Englishmen's Clothes Since The War*. London : Weidenfeld and Nicolson, 1971.
- . *Triksta and Death and New Orleans Rap*. New York : Knopf, 2005.
- . *Yes, We Have No*. London : Secker & Warburg, 1999.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2004.
- . *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Auch : Tristram, 2004. Thèse écrite sous la direction de Gérard Genette et soutenue à l'EHESS en 1989.

- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.
- Cooke, Mervyn et David Horn (dir.). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge UP, 2002.
- Corcoran, Neil (dir.). *Do You, Mr. Jones?: Bob Dylan with the Poets and Professors*. London : Chatto & Windus, 2002.
- Davies, David. *Art As Performance*. Malden, MA: Blackwell, 2004.
- . *Philosophy of the Performing Arts*. Malden, MA: Blackwell, 2011.
- De France, Claudine. *Cinéma et anthropologie*. Paris : Édition de la Maison des sciences de l'homme, 1982.
- De Vinci, Léonard. « Le Paragone ou parallèle des arts ». *Traité de la Peinture*. Trad. André Chastel. Paris : Éditions Berger-Levrault, 1987. 81-106.
- DeRogatis, Jim. *Let It Blurt: The Life & Times of Lester Bangs: America's Greatest Rock Critic*. New York : Broadway Books, 2000.
- . Personal Interview. March 12, 2009.
- Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile ». *Antonin Artaud : Dessins et portraits*. Paris : Gallimard, 1986. 55-105.
- Des jeunes gens modernes : Post-punk, cold wave et culture novö en France 1978-1983*. Catalogue de l'exposition « Des Jeunes Gens Modernes » du 3 avril au 17 mai 2008 à la galerie du jour d'Agnès B à Paris. Paris : Naïve, 2008.
- Didion, Joan. « Waiting for Morrison from the White Album ». *The Saturday Evening Post* (March 9, 1968). *The Doors Companion: Four Decades of Commentary*. Sous la direction de John M. Rocco. New York : Schirmer Books, 1997. 12-14.

- Dister, Alain. « Rock, Folk, et Beatnik aux USA ». *Rock & Folk* 4 (février 1967). *Le Rock et la plume : Le rock raconté par les meilleurs journalistes, 1960-1975*. Sous la direction de Gilles Verlant. Paris : Hors Collection, 2000. 46-51.
- . *Chroniques de Rock and Roll (1967-1987)*. Paris : Vega Press, 1987.
- . *Le rock anglais*. Paris : Albin Michel, 1973.
- . *Led Zeppelin*. Paris : Albin Michel/Rock et Folk, 1980.
- . *Les Beatles*. Paris : Albin Michel/Rock et Folk, 1972.
- . *Oh, Hippie Days! : Carnets américains 1966-69*. Paris : Fayard, 2001.
- Doubrovsky, Serge. *Fils : Roman*. Paris : Galilée, 1977.
- Draper, Robert. *Rolling Stone Magazine: The Uncensored History*. New York : Doubleday, 1990.
- Duncombe, Stephen. *Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. London : Verso, 1997.
- Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythoanalyse*. Paris : Berg international, 1979.
- Dylan, Bob. *Bob Dylan: In His Own Words*. Sous la direction de Christian Williams. London : Omnibus Press, 1993.
- . *Chronicles: Volume One*. New York : Simon & Schuster, 2004.
- . *Dylan On Dylan: The Essential Interviews*. Sous la direction de Jonathan Cott. New York : Wenner Books, 2006.
- . *Younger Than That Now: The Collected Interviews with Bob Dylan*. New York : Thunder's Mouth Press, 2004.
- Eagleton, Terry. *Critique et théorie littéraires : Une introduction*. Trad. Maryse Souchard avec la collaboration de Jean-François Labouverie. P.U.F, 1983.
- . *The Function of Criticism*. 1984. London : Verso, 2005.

- Ellis, Jack C. et Betsy A. McLane (dir.). *A New History of Documentary Film*. New York : Continuum, 2005.
- Ellis, Jack C. *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1989.
- Ennis, Philip H. *The Seventh Stream: The Emergence of Rock'n'roll in American Popular Music*. Hanover : Wesleyan U.P., 1992.
- Epstein, Edward J. *Between Fact and Fiction: The Problem of Journalism*. 1967. New York : Vintage Books, 1975.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *La Vérité de la fiction*. Paris : Lavoisier, 2009.
- Eudeline, Patrick. *Gonzo : Écrits rock 1973-2001*. Paris : Denoël, 2002.
- . *L'Aventure punk*. Paris : Grasset, 2004.
- Flippen, Charles C. *Liberating the Media: The New Journalism*. Washington : Acropolis Books, 1974.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1966.
- . *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- . *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1976.
- Frege, Gottlob. « Sens et dénotation ». *Écrits logiques et philosophiques*. Trad. Claude Imbert. Paris : Seuil, 1971. 102-126.
- Frith, Simon et Andrew Goodwin (dir.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London : Routledge, 1990.
- Frith, Simon et Trevor Horne. *Art into Pop*. London : Routledge, 1988.
- Frith, Simon, Will Straw et John Street (dir.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. New York : Cambridge U.P., 2001.

- Frith, Simon. « Rock and the Politics of Memory ». *Social Text* 9/10 (Spring-Summer 1984) : 59-69.
- . « The Magic That Can Set You Free: the Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community ». *Popular Music* 1 (1981) : 159-68.
- . *Music For Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York : Routledge, 1988.
- . *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA : Harvard U.P., 1996.
- . *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York : Pantheon Books, 1981.
- . *The Sociology of Rock*. London : Constable, 1978.
- . *The Sociology of Youth*. Ormskirk, Lancashire : Causeway Books, 1984.
- Garnier, Philippe. *Bon pied bon œil : Deux rencontres avec André de Toth, le dernier borgne d'Hollywood*. Arles : Actes Sud, 1993.
- . *Caractères : Moindres lumières à Hollywood*. Paris : Grasset, 2006.
- . *David Goodis : La Vie en noir et blanc*. Paris : Seuil, 1984
- . *Freelance : Grover Lewis à Rolling Stone, une vie dans les marges du journalisme*. Paris : Grasset, 2009.
- . *Honni soit qui Malibu : Quelques écrivains à Hollywood*. Paris : Grasset, 1996.
- . *Les Coins coupés : Sous le rock, une allégorie*. Paris : Grasset, 2001.
- . *Maquis : Aperçu d'un autre paysage américain*. Paris : Payot, 1993.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction : Une aventure du langage*. Paris : Seuil, 2008.
- Gauthier, Guy. *Le Documentaire : Un autre cinéma*. Paris : Nathan Université, 1995.

- . *Le Documentaire passe au direct*. Montréal : VLB, 2003.
- Gendron, Bernard. « Pop Aesthetics: The Very Idea ». *The Aesthetics of Popular Art*. AS-Norwegian Academic Press, 2001. 15-32.
- . « Rock and Roll Mythology: Race and Sex in “Whole Lotta Shakin’ Going on” ». *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Sous la direction de Simon Frith. London : Routledge, 2003. 297-310.
- . « The Downtown Music Scene ». *The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984*. Sous la direction de Marvin J. Taylor. Princeton, N.J. : Princeton U.P., 2006. 41-65.
- . « Theodor Adorno Meets the Cadillacs ». *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Sous la direction de Tania Modleski. Bloomington : Indiana U.P., 1986. 18-36.
- . *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago: Chicago U.P., 2002.
- . Personal Interview. September 30, 2008.
- . *Technology and the Human Condition*. New York : St. Martin's Press, 1977.
- Genette, Gérard. « Récit fictionnel, récit factuel ». *Fiction et Diction*. Paris : Seuil, 2004. 141-168.
- . « Vraisemblance et motivation ». *Figures II*, Paris : Seuil, 1969. 71-99.
- . *Fiction et Diction*. Paris : Seuil, 2004.
- . *L'Œuvre de l'art : Immanence et transcendance*. Paris : Seuil, 1994.
- . *L'Œuvre de l'art : La relation esthétique*. Paris : Seuil, 1997.
- . *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- . *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.

- Gill, Andy. *Don't Think Twice It's All Right: Bob Dylan, the Early Years*. New York : Thunder's Mouth Press, 1998.
- Goldstein, Richard. *Reporting the Counterculture*. Boston : Unwin Hyman, 1989.
- . *The Poetry of Rock*. New York : Bantam Book, 1969.
- Goodman, Fred. *The Mansion of the Hill: Dylan, Young, Geffen, Springsteen, and the Head-on Collision of Rock and Commerce*. New York : Vintage Books, 1997.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis : Hackett Publishing, 1976.
- . *Ways of Worldmaking*. Indianapolis : Hackett Publishing, 1978.
- Graham, Dan. *Rock/Music Writings*. New York : Primary Information, 2009.
- Gramsci, Antonio. *Cahiers de prison*. Trad. Monique Aymard et Françoise Bouillot. Paris : Gallimard, 1996.
- Grant, Barry Keith et Jeannette Sloniowski (dir.). *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit : Wayne State U.P., 1998.
- Grassy, Elsa. *Le lieu musical : Du texte à l'espace, un itinéraire sémantique. Poétique des catégories géographiques dans les musiques populaires américaines (1920-2007)*. Thèse de troisième cycle : Études anglophones, Université Paris-Sorbonne, 2010.
- Grossberg, Lawrence. *Bringing It All Back Home: Essays on Cultural Studies*. Durham : Duke U.P., 1997.
- . *Dancing in Spite of Myself: Essays on Cultural Studies*. Durham : Duke U.P., 1997.

- . *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. London : Routledge, 1992.
- Guralnick, Peter. *Almost Grown and Other Stories*. Cambridge, MA : Larry Stark Press, 1964.
- . *Careless Love: The Unmaking of Elvis Presley*. Boston : Little, Brown & Co, 1999.
- . *Dream Boogie: The Triumph of Sam Cooke*. New York : Little, Brown & Co, 2005.
- . *Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock'n'Roll*. Cambridge, MA : Harp Perennial, 1989.
- . *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*. Boston : Little, Brown & Co, 1994.
- . *Lost Highway: Journeys & Arrivals of American Musicians*. New York : Harper & Row, 1989.
- . *Mister Downchild: Stories by Peter Guralnick*. Cambridge : The Larry Stark Press, 1967.
- . *Nighthawk Blues*. New York : Seaview Books, 1980.
- . Personal Interview. August 20, 2009.
- . *Searching for Robert Johnson*. New York : Dutton, 1989.
- . *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. 1986. Edinburgh : Canongate, 2002.
- Guynn, William Howard. *A Cinema of Non-Fiction*. Rutherford, N.J. : Fairleigh Dickinson U.P., 1990.
- Hall, Jeanne. « “Don’t You Ever Just Watch?”: American Cinema Vérité and *Don’t Look Back* ». *Documenting the Documentary: Close Readings of*

- Documentary Film and Video*. Sous la direction de Barry Keith Grant et Jeannette Sloniowski. Detroit : Wayne State U.P., 1998. 223-237.
- Hall, Stuart et Tony Jefferson (dir.). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Birmingham : The Centre for Contemporary Cultural Studies, 1976.
- Hall, Stuart. « Cultural Studies: Two Paradigms ». *Media, Culture and Society: A Critical Reader*. Sous la direction de Richard Collins. London : Sage, 1986. 33-48.
- . « Notes on Deconstructing “the Popular” ». *People’s History and Socialist Theory*. Sous la direction de R. Samuel. London : Routledge, 1981.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. 1977. Paris : Seuil, 1987.
- Hebdige, Dick. « Reggae, Rastas and Rudies: Style and the Subversion of Form ». *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Sous la direction de Stuart Hall et Tony Jefferson. Birmingham : The Centre for Contemporary Cultural Studies, 1976. 135-155.
- . *Subculture: the Meaning of Style*. London : Methuen, 1979.
- Hellmann, John. *Fables of Fact: The New Journalism As New Fiction*. Urbana : University of Illinois Press, 1981.
- Heylin, Clinton (dir.). *The Penguin Book of Rock & Roll Writing*. London : Viking, 1992.
- Heylin, Clinton. *Bob Dylan: Behind the Shades, Take Two*. London : Penguin, 2001.
- . *Bob Dylan: Behind the Shades*. New York : Summit Books, 1991.
- Hohenberg, John (dir.). *The News Media: A Journalist Looks At His Profession*. New York : Holt, 1968.

- Hollowell, John. *Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1977.
- Jacobs, Lewis. *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*. New York : Norton, 1979.
- Johnson, Michael L. *The New Journalism: The Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media*. Lawrence : U.P. of Kansas, 1971.
- Jones, Steve (dir.). *Pop Music and the Press*. Philadelphia : Temple U.P., 2002.
- Juin, Hubert. *Écrivains de l'avant siècle*. Paris : Seghers, 1972.
- . *Lectures « fins de siècles »*. Paris : 10/18, 1992.
- Kaye, Lenny. Personal Interview. August 31, 2009.
- . *You Call It Madness: The Sensuous Song of the Croon*. New York : Villard, 2004.
- Keightley, Keir. « Reconsidering Rock ». *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Sous la direction de Simon Frith, Will Straw et John Street. New York : Cambridge U.P., 2001. 109-142.
- Kempf, Roger. *Dandies : Baudelaire et Cie*. Paris : Seuil, 1977.
- Knobler, Peter et Greg Mitchell (dir.). *Very Seventies: A Cultural History of the 1970s, from the Pages of Crawdaddy*. New York : Simon & Schuster, 1995.
- Kobre, Sidney. *Development of American Journalism*. Dubuque : Brown, 1969.
- Koechlin, Stéphane. *Bob Dylan : Épitaphes II*. Paris : Flammarion, 2004.
- Kratochvil, Laurie. *Rolling Stone: The Photographs*. New York : Simon & Schuster, 1993.
- Landau Jon, « Hendrix and Clapton ». *Rolling Stone* (November 9, 1967).
- . « Growing Young with Rock and Roll ». *The Real Paper* (May 22, 1974).

- . *It's Too Late to Stop Now: A Rock and Roll Journal*. San Francisco :
Straight Arrow Books, 1972.
- Lehman, Daniel W. *Matters of Fact: Reading Nonfiction Over the Edge*. Columbus :
Ohio State U.P., 1997.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre : L'autobiographie de la littérature aux médias*.
Paris : Seuil, 1980.
- Lelièvre, Marie-Dominique. *Gainsbourg sans filtre*. Paris : Flammarion, 1994.
- Leopardi Giacomo. *Du « Zibaldone »*. Trad. Michel Orcel. Cognac : Le temps qu'il
fait, 1987.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Trad. A. Courtin. Paris : Hermann, 1990.
- Lindberg Ulf, Gestur Guomundsson, Morten Michelsen et Hans Weisethaunet. *Rock
Criticism From the Beginning: Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*.
New York : Peter Lang, 2005.
- Lioult, Jean-Luc. *À l'enseigne du réel : penser le documentaire*. Aix-en-
Provence : Publications de l'université de Provence, 2004.
- Lipsitz, George. *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*.
Minneapolis : University of Minnesota Press, 1990.
- Mac Donald, Margaret. « Le langage de la fiction ». *Esthétique et Poétique*. Paris :
Seuil, 1992. 203-228.
- Mailer, Norman. « The White Negro ». *Advertisements for Myself*. New York :
Signet Books, 1959. 302-322.
- Mainueneau, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris :
Hachette, 1987.
- Maistre, Xavier de. *Voyage autour de ma chambre*. Paris : Flammarion, 2003.

- Mamber, Stephen. *Cinema Verité in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. Cambridge, MA : M.I.T. Press, 1974.
- Marcorelles, Louis. *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris : Unesco, 1970.
- Marcus, Greil (dir.). *Rock and Roll Will Stand*. Boston : Beacon Press, 1969.
- . *Stranded*. 1979. New York : Da Capo Press, 1996.
- Marcus, Greil et Sean Wilentz (dir.). *The Rose & the Briar: Death, Love and Liberty in the American Ballad*. New York : Norton, 2005.
- Marcus, Greil et Sollors Werner (dir.). *A New Literary History of America*. Cambridge, MA : Harvard U.P., 2009.
- Marcus, Greil. *Bob Dylan by Greil Marcus: Writings 1968-2010*. New York : PublicAffairs, 2010.
- . *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession*. Cambridge, MA : Harvard U.P., 1991.
- . *Double Trouble: Bill Clinton and Elvis Presley in a Land of No Alternatives*. New York : Henry Holt, 2000.
- . *In the Fascist Bathroom: Punk in Pop Music, 1977-1992*. Cambridge, MA : Harvard U.P., 1999.
- . *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*. New York : Henry Holt, 1997.
- . *Like A Rolling Stone: Bob Dylan At the Crossroads*. New York : PublicAffairs, 2006.
- . *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge, MA : Harvard U.P., 1989
- . *Mystery Train: Images of America in Rock'n'Roll Music*. 1975. New York : Plume Edition, 2008.

- . Personal Interview. July 10, 2009.
- . *Ranters and Crowd Pleasers: Punk in Pop Music, 1977-92*. New York : Doubleday, 1993.
- . *The Doors: A Lifetime of Listening to Five Mean Years*. New York : PublicAffairs, 2011.
- . *The Dustbin of History*. Cambridge, MA : Harvard U.P., 1995.
- . *The Manchurian Candidate*. London : BFI Publishing, 2002.
- . *The Old, Weird America: The World of Bob Dylan's Basement Tapes*. New York : Picador, 2011.
- . *The Shape of Things to Come: Prophecy and the American Voice*. New York : Picador, 2006.
- . *When that Rough God Goes Riding: Listening to Van Morrison*. New York : PublicAffairs, 2010.
- Marsh, Dave. *Before I Get Old: The Story of The Who*. New York : St. Martin's, 1983.
- . *Born To Run: The Bruce Springsteen Story*. Garden City : Dolphin Books, 1979.
- . *Bruce Springsteen On Tour, 1968-2005*. New York : Holtzbrinck Publishers, 2006.
- . *Bruce Springsteen Two Hearts: The Definitive Biography, 1972-2003*. New York : Routledge, 2004.
- . *Elvis*. New York : Thunder's Mouth Press, 1992.
- . *Fortunate Son: Criticism and Journalism by America's Best-Known Rock Writer*. New York : Random House, 1985.

- . *Glory Days: Bruce Springsteen in the 1980s*. New York : Pantheon Books, 1987.
- . *Louie Louie: The History and Mythology of the World's Most Famous Rock'n'Roll Song*. New York : Hyperion, 1993.
- . Personal Interview. August 14, 2009.
- . *The Beatles' Second Album*. New York : Holtzbrinck Publishers, 2007.
- . *The Bruce Springsteen Story*. New York, NY: Thunder's Mouth Press, 1996.
- . *The Heart of Rock & Soul: The 1001 Greatest Singles Ever Made*. New York : Plume, 1989.
- . *Trapped: Michael Jackson and the Crossover Dream*. Toronto : Bantam Books, 1985.
- Marsolais, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct*. Paris : Pierre Seghers, 1974.
- Matheu, Robert. *Creem: America's Only Rock'n'Roll Magazine*, New York : Collins, 2007.
- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise. *Barbey d'Aurevilly*. Paris : Memini, 2001.
- . *L'Écrivain-journaliste au 19^{ème} siècle : Un mutant des lettres*. Saint-Étienne : Editions des Cahiers intempestifs, 2003.
- Meltzer, Richard. *A Whore Just Like the Rest: The Music Writings of Richard Meltzer*. New York : Da Capo, 2000.
- . *Autumn Rhythm: Musings on Time, Tide, Aging, Dying, and Such Biz*. Cambridge, MA : Da Capo Press, 2003.
- . *Gulcher: Post-Rock Cultural Pluralism in America (1649-1993)*. New York : Citadel Press, 1990.

- . *Holes: A Book Not Entirely About Golf*. Portland : Future Tense Books, 1999.
- . *L.A. Is the Capital of Kansas: Painful Lessons in Post-New York Living*. New York : Harmony Books, 1988.
- . Personal Interview. August 30, 2009.
- . *Richard Meltzer's Guide to the Ugliest Buildings of Los Angeles*. Los Angeles : Illuminati, 1984.
- . *Seventeen Insects Can Die In Your Heart: Good Verse and Bad From Richard Meltzer's Golden Decade (1968–83)*. Los Angeles : Ouija Madness Press, 1982.
- . *The Aesthetics of Rock*. New York : Da Capo Press, 1987.
- . *The Night (Alone): A Novel*. Boston : Little, Brown & Co, 1995.
- Miele, Matthew (ed.). *Lit Riffs: A Collection of Original Stories Inspired by Songs*. New York : Pocket Books, 2004.
- Montalbetti, Christine. « Les séductions de la fiction : enjeux épistémologiques ». *Roman et récit de voyage*. Sous la direction de Philippe Antoine. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001. 99-108.
- . *La Fiction*. 1998. Paris : Flammarion, 2001.
- Morris, Jan. *Destinations: Essays from Rolling Stone*. New York : Oxford U.P., 1980.
- Murphy, James Emmett. *The New Journalism: A Critical Perspective*. Lexington, KY : Association for Education in Journalism, 1974.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington : Indiana U.P., 2001.
- . *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington : Indiana U.P., 1991.

- Niney, François. *L'Épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000.
- . *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck, 2009.
- O'Brien, Glenn. « A Monthly Music Column by Glenn O'Brien: Beat Niche ». *Interview* (May 1978) : 41.
- . « Beat ». *Interview* (July 1978) : 34.
- . « Beat ». *Interview* (June 1978) : 40.
- . « Eno at the Edge of Rock ». *Interview* (June 1978) : 31-33.
- Odin, Roger. *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck & Larcier, 2000.
- Pacadis, Alain. « Music Cleanik, ou la misère des musiciens en blouse blanche ». *L'Écho des savanes* 43 (juillet-août 1978). *Des jeunes gens modernes : Post-punk, cold wave et culture novö en France 1978-1983*. Paris : Naïve, 2008. 76-77.
- . *Nightclubbing : Chroniques et articles 1973-1986*. Paris : Denoël, 2005.
- . *Un jeune homme chic*. Paris : Denoël, 2002.
- Pavel, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1986.
- Pétillon, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine: Notre demi-siècle 1939-1989*. Paris : Fayard, 1992.
- . *La Grand-route*. Éditions du Seuil, 1979.
- Piault, Marc-Henri. *Anthropologie et cinéma*. Paris : Nathan, 2000.
- Ponech, Trevor. *What Is Non-fiction Cinema?: On the Very Idea of Motion Picture Communication*. Boulder, Colo. : Westview Press, 1999.
- Pouivet, Roger. *Philosophie du rock : Une ontologie des artefacts et des enregistrements*. Paris : P.U.F., 2010.

- Quillien, Christophe. *Génération Rock & Folk : 40 ans de culture rock*. Paris : Flammarion, 2006.
- Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. New York : Routledge, 1993.
- Ricœur, Paul. *Temps et Récit, Vol. 1 : L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.
- . *Temps et Récit, Vol. 2 : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984.
- Rosenstone, Robert. *History on Film / Film and History*. Harlow : Longman, 2006.
- Rothman, William. *Documentary Film Classics*. Cambridge : Cambridge U.P., 1997.
- Rudent, Catherine. *Le discours sur la musique dans la presse française : L'exemple des périodiques spécialisés en 1993*. Thèse de troisième cycle : Musicologie, Université de Paris IV, 2000.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard, 1948.
- Saunders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London : Wallflower Press, 2007.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999.
- Schuhl, Jean-Jacques. « Parures de la violence, ou le chapitre d'un livre à paraître par Jean-Jacques Schuhl ». *Rock & Folk* 46 (Novembre 1970) : 59-61.
- . *Rose poussière*. Paris : Gallimard, 1972.
- Searle, John R. *Le Statut logique du discours de la fiction : Sens et expression*. Trad. Joëlle Proust. Paris : Éditions de Minuit, 1982.
- Shaw, Suzy et Mick Farren (dir.). *Bomp!: Saving the World One Record at a Time*. Los Angeles : Ammo, 2007.

- Shelton, Robert. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*. New York : W. Morrow, 1986.
- Sims, Norman (dir.). *Literary Journalism in the Twentieth Century*. New York : Oxford U.P., 1990.
- . *The Literary Journalists*. New York : Ballantine Books, 1984.
- Sims, Norman et Mark Kramer (dir.). *Literary Journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction*. New York : Ballantine Books, 1995.
- Sims, Norman. *True Stories: A Century of Literary Journalism*. Evanston : Northwestern U.P., 2007.
- Sloan, William David (ed.). *American Journalism: History, Principles, Practices*. Jefferson, N.C. : McFarland, 2002.
- Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860*. Norman, Okla : University of Oklahoma Press, 1973.
- Smith, Patti. *Auguries of Innocence*. New York : Ecco Press, 2005.
- . *Babel*. London : Virago, 1978.
- . *Early Work*. New York : Norton, 1994.
- . *Ha! Ha! Houdini!* London : FKN, 1977.
- . *Just Kids*. London : Bloomsbury Publisher, 2010.
- . *Seventh Heaven*. Boston, MA : Dynamic Learning, 1972.
- . *The Coral Sea*. New York : Norton, 1996.
- . *Witt*. New York : Gotham Book, 1973.
- Strausbaugh, John. *Rock'Til You Drop: The Decline from Rebellion to Nostalgia*. London : Verso, 2001.
- Talese, Gay. « Frank Sinatra Has a Cold ». *Esquire* volume (April 1966) : 89-99.

- Terkel, Studs. *Hard Times : Histoires orales de la Grande Dépression*. Trad. Christophe Jaquet. Éditions Amsterdam, 2009.
- Thérenty, Marie-Ève. *La Littérature au quotidien : Poétiques journalistiques au 19^{ème} siècle*. Paris : Seuil, 2007.
- . *Microrécits médiatiques : Les Formes brèves du journal, entre médiations et fiction*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2008.
- . *Mosaïques : Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*. Paris : Honoré Champion, 2003.
- . *Presse et plumes : Journalisme et littérature au 19^{ème} siècle*. Paris : Nouveau Monde, 2004.
- Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, UK : Polity Press, 1995.
- Tosches, Nick et Thierry Alonso Gravleur. *Never Trust A Loving God*. Trad. Jean Catoni. Somogy, 2009.
- Tosches, Nick. *Chaldea; and, I Dig Girls*. New York : CUZ Editions, 1998.
- . *Country: The Twisted Roots of Rock'n'Roll*. New York : Da Capo Press, 1996.
- . *Cut Numbers*. New York : Harmony Books, 1988.
- . *Dino: Living High in the Dirty Business of Dreams*. New York : Doubleday, 1992.
- . *Hellfire: The Jerry Lee Lewis Story*. New York : Dell, 1982.
- . *In the Hand of Dante*. Boston : Little, Brown & Co, 2002.
- . *King of the Jews*. New York : Ecco, 2005.
- . Personal Interview. May 13, 2009.
- . *Power on Earth*. New York : Arbor House, 1986.

- . *The Devil and Sonny Liston*. Boston : Little, Brown & Co, 2000.
- . *The Last Opium Den*. New York : Bloomsbury, 2002.
- . *The Nick Tosches Reader*. New York : Da Capo, 2000.
- . *Trinities*. New York : Doubleday, 1994.
- . *Unsung Heroes: The Birth of Rock in the Wild Years Before Elvis*. New York : Da Capo Press, 1999.
- . *Where Dead Voices Gather*. Boston : Backbay Books, 2001.
- Touzot, Jean. *L'Écrivain journaliste*. Paris : Klincksieck, 1998.
- Turner, Graeme. *British Cultural Studies: An Introduction*. London : Routledge, 1996.
- Uhelszki, Jaan. Personal Interview. August 26, 2009.
- Verlant, Gilles (dir.). *Le Rock et la plume : Le rock raconté par les meilleurs journalistes, 1960-1975*. Paris : Hors Collection, 2000.
- Vogels, Jonathan B. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. Carbondale : Southern Illinois U.P., 2005.
- Walser, Robert. *Keeping Time: Readings in Jazz History*. Oxford : Oxford U.P., 1999.
- Ward, Ed. *Rock of Ages: The Rolling Stone History of Rock & Roll*. New York : Rolling Stone Press, 1986.
- Weber, Ronald. *The Reporter As Artist: A Look At the New Journalism Controversy*. New York : Hastings House, 1974.
- Wertham, Fredric. *The World of Fanzines: A Special Form of Communication*. London : Southern Illinois U.P., 1973.
- Williams, Paul. *Bob Dylan Performing Artist I: 1960-1973, the Early Years*. London : Omnibus Press, 2004.

- . *Bob Dylan Performing Artist II: 1974-1986, the Middle Years*. London : Omnibus Press, 2004.
- . *Bob Dylan Performing Artist III: 1986-1990 & Beyond, Mind Out of Time*. London : Omnibus Press, 2004.
- . *Outlaw Blues: A Book of Rock Music*. New York : E. P. Dutton, 1969.
- . *The Crowdaddy! Book: Writings (And Images) from the Magazine of Rock*. Milwaukee, WI : Hal Leonard Corp., 2002.
- Williams, Raymond. *Communications*. Harmondsworth : Penguin Books, 1976.
- . *Culture and Society: Coleridge to Orwell*. London : The Hogarth Press, 1982.
- . *Culture*. New York : Schocken Books, 1982.
- . *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York : Oxford U.P., 1983.
- . *Marxism and Literature*. Oxford : Oxford U.P., 1977.
- . *The Sociology of Culture*. New York : Schocken Books, 1981.
- Willis, Ellen. *Beginning to See the Light: Pieces of a Decade*. New York : Knopf, 1981.
- Wolfe, Tom (dir.). *The New Journalism*. New York : Harper, 1973.
- Woodward, Fred. *Rolling Stone: The Complete Covers*. New York : Harry N. Abrams, 1998.
- . *Rolling Stone: The Illustrated Portraits*. San Francisco : Chronicle Books, 2000.

FILMOGRAPHIE

Crowe, Cameron. *Untitled*. Edition Director's cut 2 dvd. 2000.

Koenig, Wolf et Roman Kroitor. *Lonely Boy*. 1962.

Lerner, Murray. *Festival*. 1967.

———. *The Other Side of the Mirror*. 2007.

Lester, Richard. *A Hard Day's Night*. 1964.

———. *Help!*. 1964.

Maysles, Albert et David. *Gimme Shelter*. 1970.

———. *With Love From Truman: The Nonfiction Novel: A Visit with Truman Capote*. 1966.

Pennebaker, D.A. *Dont Look Back*. Avec interview du réalisateur. Docurama, 1967.

———. *Eat the Document*. Unreleased.

———. *Monterey Pop*. 1967.

Rouch, Jean et Edgar Morin. *Chronique d'un été*. 1961.

Scorsese, Martin. *No Direction Home*. 2005.

Wadleigh, Michael. *Woodstock*. 1970.PP

DISCOGRAPHIE

- Dylan, Bob. « All I Really Want to Do ». *Another Side of Bob Dylan*. 1964.
- . « Don't Think Twice, It's All Right ». *The Freewheelin' Bob Dylan*. 1963.
- . « Gates of Eden ». *Bringing It All Back Home*. 1965.
- . « It's All Over Now, Baby Blue ». *Bringing It All Back Home*. 1965.
- . « It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding) ». *Bringing It All Back Home*. 1965.
- . « Love Is Just a Four-Letter Word ». Unreleased.
- . « Love Minus Zero / No Limit ». *Bringing It All Back Home*. 1965.
- . « Maggie's Farm ». *Bringing It All Back Home*. 1965.
- . « Mr. Tambourine Man ». *Bringing It All Back Home*. 1965.
- . « Only a Pawn in Their Game ». *The Times They Are A-Changin'*. 1964.
- . « Percy's Song ». Unreleased.
- . « Subterranean Homesick Blues ». *Bringing It All Back Home*. 1965.
- . « Talkin' World War II Blues ». *Freewheelin' Bob Dylan*. 1963.
- . « The Lonesome Death of Hattie Carroll ». *The Times They Are A-Changin'*.
1964.
- . « The Times They Are A-Changin' ». *The Times They Are A-Changin'*. 1964.
- . « To Ramona ». *Another Side of Bob Dylan*. 1964.

WEBOGRAPHIE

- Brozman, Bob. *Official Website: Traveling the World of Music*. Consulté le 28 août 2011 <<http://www.bobbrozman.com/>>.
- Christgau, Robert. *Official Website: Dean of American Rock Critics*. Consulté le 7 mars 2009 <<http://www.robertchristgau.com/biblio.php>>.
- Crawdaddy Archives: Crawdaddy Magazine 1966-1968*. Consulté le 11 février 2007 <<http://www.vistaservices.com/crawdaddy/page2.html>>.
- Landau, Jon. *Fusion Interview: Jon Landau Writer-Producer*. Consulté le 7 avril 2008 <<http://makemyday.free.fr/fusint.htm>>.
- Marcus, Greil. *A Writer Writes to Be Read: Interview with Greil Marcus*. Consulté le 8 mai 2008 <<http://rockcriticsarchives.com/interviews/greilmarcus/greilmarcus2004.html>>.
- . *Author Interviews: All These Inches Away From Where Greil Marcus Began*. Consulté le 30 septembre 2008 <<http://www.powells.com/authors/marcusg.html>>.
- . *Bob Dylan's Invisible Republic: Interview with Greil Marcus*. Consulté le 4 juillet 2008 <<http://www.interferenza.com/bcs/itgrailuk.htm>>.
- . *Online Exchange with Greil Marcus*. Consulté le 23 décembre 2008 <<http://rockcriticsarchives.com/interviews/greilmarcus/01.html>>.
- Rock's Backpages*. Consulté le 12 avril 2007 <<http://www.rocksbackpages.com/>>.
- Rockcritics Archives*. Consulté le 11 mai 2007 <<http://rockcriticsarchives.com/>>.
- Tosches, Nick. *Author of The Hand of Dante Talks With Robert Birnbaum*. Consulté le 26 février 2009. <<http://www.identitytheory.com/people/birnbaum63.html>>.

Williams, Paul. *The Godfather of Rock Criticism*. Consulté le 15 juin 2008.

<<http://rockcriticsarchives.com/interviews/paulwilliams/01.html>>.

