

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

9 : 1 | 2012

Contre-cultures n°1

« Break on Through » : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960

“Break on Through”: Counterculture, Music and Modernism in the 1960s

Ryan Moore

Traducteur : Catherine Guesde



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/3022>

DOI : [10.4000/volume.3022](https://doi.org/10.4000/volume.3022)

ISSN : 1950-568X

Cet article est une traduction de :

“Break on Through”: Counterculture, Music and Modernity in the 1960s - URL : <https://journals.openedition.org/volume/3501> [en]

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2012

Pagination : 33-49

ISBN : 978-2-913169-32-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Ryan Moore, « « Break on Through » : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 25 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3022> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3022>

Tous droits réservés

« Break on Through » : Contre-culture, musique et modernité dans les années 1960

Par

Ryan Moore

Florida Atlantic University

Traduit de l'américain par Catherine Guesde

Résumé : Cet article analyse la musique et le développement de la contre-culture américaine dans le contexte social plus large de la modernité et du modernisme, entre sa naissance après la Seconde Guerre mondiale et son épuisement à la fin des années 1960. Le modernisme américain des années 1960 était caractérisé par un esprit d'innovation et de foi dans le progrès, et la contre-culture exprimait ce sentiment dans ses expérimentations : la recherche de niveaux de conscience plus élevés, de manières de vivre plus authentiques. La jeunesse était le lien entre la musique et l'esprit moderniste d'innovation et de progrès : une génération qui avait grandi dans la prospérité et les promesses de l'Amérique d'après-guerre, qui bénéficiait des investissements massifs de l'État dans le système éducatif ainsi que de la célébration de « la jeunesse » comme symbole d'espoir et de transformation. Se concentrant d'abord sur les scènes free jazz et folk de New York au début des années 1960, mon analyse se déplace ensuite vers l'ouest, pour considérer les différentes variantes du rock qui émergèrent à San Francisco et Los Angeles.

Mots-clés : *modernité / modernisme – jeunes / jeunesse – hippies – bruit – subcultures – émancipation / résistance / révolte – contre-culture.*

Abstract : This paper examines music and the making of the American counterculture within a wider social context of the modernity and modernism that developed in the period after World War II and would become exhausted by the end of the 1960s. Buffered and emboldened by affluence, the American modernism of the 1960s was characterized by a spirit of innovation and faith in progress, and the counterculture expressed this sense of possibility in its experiments to discover higher states of consciousness and more authentic ways of living. The mediating link between music and the modernist spirit of innovation and progress was youth, in this case a generation raised on the prosperity and promises of post-war America, benefiting from massive state investments in public education as well as a discursive celebration of «youth» as symbol of hope and transformation. Beginning with the free jazz and folk music scenes in New York at the beginning of the 1960s, my analytic focus then moves west to consider the different variations of rock music that emerged from San Francisco and Los Angeles.

Keywords : *modernity / modernism – youth – hippies – noise – subcultures – emancipation / resistance / revolt – counterculture*

[Le texte anglais d'origine sera publié en 2013 dans *Countercultures & Popular Music* (Ashgate), la version anglaise de ces deux numéros de *Volume!* dédiés à la contre-culture.]

À l'aube des années 1960, à New York, deux mouvements musicaux se développent qui vont influencer de manière décisive le cours de la musique américaine. Fin 1959, le Five Star Café de la Bowery accueille une série de performances du Ornette Coleman Quartet qui déclenche une énorme controverse au sein de la communauté des amateurs de jazz new-yorkais. Jadis condamné comme « musique du diable », le jazz a atteint à la fin des années 1950 le sommet de sa légitimité culturelle : il est promu dans le monde entier comme « la forme d'art américaine », enseigné dans des milliers de lycées et d'universités, tandis qu'une nouvelle génération d'intellectuels a inventé la critique de jazz. Après avoir sorti un album audacieusement intitulé *The Shape of Jazz to Come*, le Ornette Coleman Quartet pratique au Five Star Café une forme d'improvisation collective qui fait fi des conventions musicales alors considérées comme constitutives du jazz (Anderson, 2007). L'élite culturelle de la scène jazz new-yorkaise est alors partagée au sujet de ces performances car, comme le *Times Magazine* le résume dans son article rapportant la controverse, citant le trompettiste légendaire Dizzy Gillespie : « Je ne sais pas ce qu'ils jouent, mais ce n'est pas du jazz ».

Ceux qui s'offusquent de ce free jazz estiment que l'on n'a là que du bruit : un son déstructuré, indiscipliné, et techniquement défaillant. Pourtant, le

free jazz sera, effectivement, la forme que prendra le jazz plus tard dans les années 1960 – décennie que l'on connaît à présent comme celle de la révolte contre toutes les formes de conventions et d'autorité. Dans le jazz, mais aussi de manière bien plus profonde, un style d'improvisation est sur le point de s'imposer, qui défie les orthodoxies en tout genre. Coleman fait partie de la cohorte d'artistes et d'activistes qui cherchent à libérer l'individu des organisations autoritaires, et à faire la part belle aux instants éphémères plutôt qu'à la temporalité planifiée du progrès. Cette bande déclare la guerre aux formes officielles de modernisme instaurées pendant les années d'après-guerre, et pourtant, leur contre-culture exprime également l'idée moderniste selon laquelle on ne peut obtenir le progrès et atteindre la transcendance qu'à condition de se défaire de la tradition et de ses normes esthétiques. La révolte de Coleman contre l'ordre et la tradition, sa quête de liberté et d'innovation portent également en germe le risque de l'atomisation, de l'anarchie et de la destruction de soi – or ce sont précisément ces maux qui mettront un terme à la contre-culture à la fin des années 1960 avec une série de morts par overdose, d'épisodes violents et, de façon globale, d'ondes négatives. La forme d'improvisation *collective* pratiquée par le Ornette Coleman Quartet constituait une sorte de synthèse et de dépassement de ce conflit entre l'individu et la société. Mais les années 1960 en ont voulu autrement, puisque cette voie-là sera écartée au profit d'un libéralisme de plus en plus individualiste, qui débouchera sur la culture nombriliste des années 1970.

Un peu plus au nord-ouest des débats houleux qui agitent le Five Star, la musique folk connaît un

« Break on Through »

renouveau à Greenwich Village, et se constitue à la fin des années 1950 comme une contre-culture à part entière. En fin de semaine, des centaines de jeunes se retrouvent dans le parc de Washington Square, équipés d'une grande variété d'instruments à cordes, pour y chanter des morceaux de folk. À quelques centaines de mètres de là, sur la rue MacDougal, se trouve le Centre Izzy Young pour le Folklore, ainsi qu'une flopée de cafés où les acteurs de la scène folk se donnent rendez-vous (Hajdu, 2001). La subculture folk enveloppe alors une dualité qui se révélera fatale par la suite : d'un côté, une partie de la communauté met l'accent sur l'attachement romantique de la culture folk à l'Amérique préindustrielle, et promeut la sincérité et l'esthétique du réalisme social. De l'autre, dans leur logique expérimentale, les artistes de Greenwich Village préfèrent la représentation et la forme au réalisme social, envisagent la quête de l'authenticité comme un processus plutôt que comme la recherche d'une essence. La musique folk puise ses racines dans la tradition ; elle est par définition méfiante à l'égard de la modernité. Raymond Williams (1983 :136-37) a fait l'histoire du mot « folk », mettant en évidence ses différentes significations : s'il était employé pour désigner le « peuple » au XVII^e siècle, il a acquis des connotations nostalgiques au XIX^e siècle. Il renvoie alors à un « ensemble complexe de réactions à la société industrielle et urbaine », les chansons folks devenant les « spécialistes du monde préindustriel, préurbain ». À cette époque, c'est essentiellement grâce au mouvement travailliste et à la gauche que le folk parvient à garantir sa pérennité aux États-Unis. Ces tendances politiques célèbrent le folk non seulement pour ses textes – qui décrivent les difficultés

du peuple – mais aussi pour son caractère participatif et démocratique (son instrumentation simple le rend accessible à tous). Avant de devenir le point névralgique du revival folk, Greenwich Village a déjà été, entre 1890 et 1920, le théâtre de la collaboration entre les bohèmes et la Gauche américaine : pendant que l'anarchiste Emma Goldman tentait de soulever le peuple et que John Reed publiait son récit de la Révolution bolchevique, *Dix Jours qui ébranlèrent le monde*, des intellectuels, des artistes et des militants de gauche se réunissaient dans le salon de Mabel Dodge (Stansell, 2000). À la fin des années 1950, Greenwich Village voit naître le même type d'alliance entre amateurs de folk, modernistes et militants de gauche.

En janvier 1961, époque où le folk est devenu le genre de musique le plus prisé chez les jeunes intellectuels ou militants – notamment dans les campus universitaires en pleine expansion –, Robert Zimmerman quitte le Minnesota pour s'installer à Greenwich Village. Là, il adopte les manières de Woody Guthrie et se produit régulièrement dans des cafés sous le nom de Bob Dylan. Avec Joan Baez et lui, le folk acquiert toute sa portée sociale et son succès commercial, mais c'est aussi Dylan qui portera les contradictions de ce mouvement – entre réalisme folk et modernisme bohème – à leur point critique. À partir de là, une nouvelle synthèse entre ces deux composantes du folk se développera au cours de la deuxième moitié des années 1960. À ses débuts, le chanteur choisit une image et un style qui répondent parfaitement aux attentes de son public, qui s'étend, en pleine lutte pour les droits civiques, de Greenwich Village à tout le réseau de campus d'étudiants américains. Mais le fait que Dylan devienne une célébrité

met la culture folk en contradiction avec elle-même : c'est avec une sincérité toute relative que Dylan pose en troubadour prolétaire, se donnant ainsi les moyens de devenir une icône folk sans pour autant heurter l'idéal anti-commercial défendu par ce mouvement. Les exigences de la scène folk entravent d'ailleurs parfois sa créativité : avant qu'il n'adopte un son plus rock, Dylan est critiqué pour ses chansons les plus introspectives qui ne respectent pas l'impératif politique imposé dans ce milieu. Quand il troque son look de folkeux contre des lunettes noires, un attirail de motard et un groupe de rock, Dylan soulève une polémique semblable à celle qu'avait déclenché le Ornette Coleman Quartet : là où certains pensent assister à l'émergence d'un nouveau courant artistique, les défenseurs de la tradition folk voient – à juste titre – ce changement comme une menace pour leur communauté et pour leur culture. En délaissant la culture folk, et en créant un lien entre son image – héritée du romantisme, des peintres et des poètes de la modernité – et sa nouvelle musique, Dylan ouvre un nouveau champ des possibles dans le rock. C'est ainsi que pendant la seconde moitié des années 1960, des musiciens commencent à utiliser le rock comme un moyen d'expérimentation et de connaissance de soi, faisant de la musique un outil intellectuel, émotionnel et physique au service du changement social.

Modernisation et modernisme dans les années 1960

Il s'agira ici de voir comment la musique et la contre-culture des années 1960 se situent au sein de différentes formes de modernisme, et quelle place elles prennent dans le processus de modernisation

qui s'étend de la fin de la seconde guerre mondiale à la crise économique et géopolitique du début des années 1970. La modernisation de cette époque est alimentée par un capitalisme monopolistique, qui se caractérise alors par un haut degré de planification et d'intervention de l'État – cette forme de capitalisme sera supplantée à partir de la décennie suivante par un néo-libéralisme plus chaotique, plus décentralisé et mondial (Harvey, 2007). Pendant l'après-guerre, les salaires sont augmentés, afin d'inciter les salariés à consommer et de garantir leur fidélité à leur entreprise – une façon de résoudre la crise de la sous-consommation tout en apaisant les tensions sociales qui ont menacé le capitalisme pendant l'entre-deux-guerres. Au début des années 1960, le capitalisme américain a atteint de nouveaux sommets de prospérité. Le pays est depuis dix ans la première puissance mondiale, et le niveau de vie a augmenté de manière à peu près semblable dans toutes les couches de la population. L'État américain a joué un rôle décisif dans la modernisation lancée après la seconde guerre mondiale : il a mis en place des plans de « renouveau urbain » qui consistent à démolir les vieux quartiers tout en finançant la construction d'autoroutes et de nouveaux logements dans les zones périurbaines, redessinant ainsi le paysage américain pour le rendre plus atomisé, ce qui favorisera le conformisme et la consommation de masse. Dans le contexte de la Guerre Froide, la recherche scientifique et technologique joue un rôle clef, aussi l'État a-t-il investi massivement dans l'enseignement supérieur. Pendant la deuxième moitié des années 1960, les universités seront inondées par le flot des étudiants nés pendant les années

« Break on Through »

d'après-guerre, ces « baby-boomers » élevés avec la conviction qu'ils seraient la génération la plus prospère et la plus instruite de l'histoire des États-Unis (Gitlin, 1987).

La façon dont je conçois le rapport dialectique entre le modernisme et la modernisation est fortement influencée par Marshall Berman (1982 : 16), qui définit le modernisme comme « une grande variété d'idées qui cherchent à rendre les hommes et les femmes sujets aussi bien qu'objets de la modernisation, à leur donner le pouvoir de changer le monde qui les change, à leur offrir la possibilité de se frayer un chemin au cœur du tourbillon et de se l'approprier ». Pour Berman, ce tourbillon se trouve dynamisé par la collusion de différents processus sociaux. Mais sa force centrifuge est la recherche capitaliste du profit, qui, tout en alimentant l'investissement et l'innovation, exige un degré élevé de rationalisation et de calculabilité, encourage les migrations massives et l'accroissement des villes, et réduit la distance géographique par le développement massif des télécommunications. Tous ces processus sociaux ont pour effet commun de créer un monde moderne caractérisé par l'incertitude des valeurs, l'accélération du changement ; un monde volage et agité où, pour citer Marx et Engels, « tout ce qui est solide part en fumée, tout ce qui est sacré est profané » (1998 : 38).

L'expérience de la modernité réside dans cette relation dialectique entre modernisation et modernisme. Dans sa description du modernisme des années 1960, Berman distingue trois grandes formes de réactions à la vie moderne : l'acquiescement, le refus et le retrait. Les voix de l'acquiescement accueillent positivement les avancées constantes

dans le domaine de la technologie et de l'électronique, ainsi que l'effacement des frontières entre l'art et la culture commerciale. Les porte-parole du « retrait », eux, cherchent à préserver leurs idéaux en promouvant l'autonomie de l'art à travers le formalisme et les théories de l'auto-référentialité. Mais surtout, le modernisme des années 1960 est porteur d'un esprit contestataire, d'une culture de l'opposition qui s'attache à détruire les conventions et à désacraliser les traditions. Tout en soulignant l'insuffisance des trois types de réactions – l'acquiescement, le refus, le retrait – à la modernité, Berman centre son étude sur la culture élitaire, l'architecture urbaine et l'intelligentsia, mais passe pour ainsi dire sous silence la musique populaire. Or, il me semble qu'une analyse plus poussée de la musique des années 1960 peut, si elle prend en compte la contre-culture au sein de laquelle cette musique s'inscrit, permettre de mettre au jour une ambivalence dialectique semblable à celle que Berman détecte au sein d'une génération antérieure de modernistes – de Goethe à Marx, de Baudelaire à Dostoïevski. Ceux-ci ne se contentaient pas de louer ou de rejeter la vie moderne ; ils essayaient d'en canaliser les forces créatrices pour en dépasser les limites. Berman qualifie cette forme de modernisme d'« ironique et contradictoire, polyphonique et dialectique ; il dénonce la vie moderne au nom de valeurs que la modernité a elle-même créées, tout en espérant – de manière souvent irréaliste – que les modernités à venir panseront les plaies des hommes et les femmes modernes d'aujourd'hui » (1982 : 23).

Au cours du récit analytique qui va suivre, je tâcherai de parcourir de façon transversale et dans un style moderniste les espaces et les époques des

années 1960. Je me concentrerai d'abord sur la jeunesse et sur sa relation à la modernité, pour ensuite me déplacer du côté de la Californie – le berceau de la contre-culture, mais aussi le point d'aboutissement de la modernisation des années 1960 – où j'étudierai les scènes concurrentes de San Francisco et de Los Angeles. Nous avons, dans les premiers paragraphes de ce texte, commencé à identifier quelques formes de réactions symboliques à la modernisation, réactions qui sont apparues dès le début des années 1960 avec le free jazz et le revival folk à New York. Contre le processus de modernisation qui considère la nouveauté comme une valeur en soi, les acteurs du revival folk cherchent à s'ancrer dans le passé, à préserver les moyens d'expression élaborés par les générations antérieures, et à redécouvrir les formes de vie communautaire démantelées au nom du progrès. On trouve ce même type de modernisme anti-modernisation dans le New York du début de la décennie 1960 avec Jane Jacobs (1961) qui promeut une conception alternative de l'urbanisme en s'opposant aux projets de Robert Moses, qui cherche à aménager la ville pour l'automobile. Celui-ci se heurte d'ailleurs, dans sa tentative pour construire une autoroute traversant le bas de Manhattan, à la résistance des habitants du quartier, emmenés par Jacobs. Au même moment, le free jazz, avec son rythme frénétique, son mépris pour les conventions et la tradition, et sa valorisation de la liberté individuelle, épouse pleinement l'esprit de la modernité. Cette forme de modernisme qui s'aligne sur la vitesse de la modernisation est également l'un des motifs récurrents des années 1960, notamment au sein de la contre-culture qui adopte une approche expérimentale tout en mettant les

dernières innovations électroniques et chimiques au service de l'expression de soi. Toutefois, dans le free jazz comme dans le revival folk, on aperçoit quelques indices d'une réaction plus ambivalente à la modernisation, une réaction qui dépasse l'alternative entre l'acquiescement et le rejet. Tout en étant une forme d'improvisation qui rompt avec les contraintes habituelles de la musique – contraintes de hauteur, de tempo, d'harmonie –, le free jazz ne se réduit nullement à une forme d'anarchie musicale. Bien au contraire, il instaure une nouvelle forme collective au sein de laquelle la liberté de jeu de chaque musicien permet un nouveau mode de participation aux autres musiciens. De même, le revival folk, tout en restant attaché aux traditions et à la communauté, ouvre la voie à une série de musiciens qui créeront nouvelles possibilités pour la musique tout en faisant voler en éclat les frontières culturelles mises en place par folk.

La jeunesse, la modernité et la contre-culture

Afin de prendre pleinement la mesure de ce qu'est la contre-culture des années 1960, il faut s'arrêter un instant sur l'expérience de la jeunesse à cette époque : celle-ci constitue un relais entre la musique et la société. Theodore Roszak (1969) a été le premier à le souligner : la « contre-culture » était essentiellement composée d'étudiants et de jeunes gens impliqués dans la culture hippie, l'acid rock et la Nouvelle Gauche américaine. Roszak considère que ces trois mouvements doivent être envisagés ensemble malgré leurs différences : tous sont nés d'une opposition de la jeunesse à la « technocratie » américaine (voir

« Break on Through »

aussi Keniston, 1968). Cette technocratie née de la modernisation d'après-guerre offre plusieurs cibles à la jeunesse : la machine de guerre impitoyable américaine, le conformisme, la bureaucratie gouvernementale, le paysage atomisé des banlieues et des autoroutes, le matérialisme sans âme du consommateur, la standardisation de la culture de masse, et la rationalisation d'un système éducatif embourbé dans l'industrie et l'armée. Cependant, la révolte des jeunes acteurs de la contre-culture n'a pas pour seul objet la modernisation ; elle cherche aussi à concrétiser certaines promesses de la modernité elle-même, telles que le progrès social et l'épanouissement personnel. La contre-culture n'est pas uniquement constituée de mouvements de résistance : elle cherche aussi à faire l'expérience du renouveau, du développement, et à éprouver les possibilités ouvertes. Les hippies et la Nouvelle Gauche se rejoignent dans leur quête d'une transformation personnelle et sociale, même s'ils ne s'accordent pas sur la question de savoir ce qui doit changer, ni sur les moyens de mener à bien ce changement. Si les révoltes des années 1960 prennent forme dans leur opposition à la technocratie, elles ont d'abord émergé au cœur de la croissance et du changement, et se sont nourries de l'utopie d'une société d'abondance.

Au cours de cette décennie, la jeunesse est une médiation entre les conditions de vie instaurées par la modernité, et l'émergence de la contre-culture. Henri Lefebvre (1995 : 195) a souligné le caractère ambivalent de cette relation entre la jeunesse et la modernité en 1961, quelques années avant que les rues parisiennes ne soient prises d'assaut par des millions d'étudiants venus « exiger l'impossible » :

« Partout, [la jeunesse] donne des signes d'insatisfaction et de rébellion. Pourquoi ? Parce que neuve et avide de nouveauté, donc de modernité, elle subit les problèmes irrésolus de la modernité, et souffre dans ce qu'elle a de meilleur. Son élan l'expose et la rend vulnérable. Elle éprouve toutes les lacunes du 'nouveau' attirant et décevant. C'est elle qui souffre le plus des décalages entre la représentation et le vécu, entre l'idéologique et le pratique, entre le possible et l'impossible. C'est elle qui reprend sans interruption le dialogue entre l'idéal et l'expérimental. »

Des millions de jeunes se sont rebellés dans les années 1960 contre le système social, mais c'était justement ce système qui rendait possible leur rébellion – d'autant que l'idée qu'ils avaient de l'importance de leur génération était alimentée par l'économie capitaliste et son abondance en apparence sans limites. La contre-culture se riait de la stabilité et de l'esprit de prévoyance de la modernisation, tout en tenant celle-ci pour acquise, et développait à partir de là une utopie où le loisir, la spontanéité et l'expression de soi prendraient le pas sur le travail, la discipline et la raison instrumentale.

Au sein de la modernité, les jeunes occupent une place privilégiée, car ils s'adaptent à la nouveauté tout en rejetant la tradition et la sécurité. Avec l'élargissement de l'accès aux études supérieures, le recul de l'âge d'entrée dans la vie active, le progrès de la contraception, ainsi que d'autres changements sociaux, la jeunesse émerge comme une phase à part entière, un « moratoire psycho-social » (Erikson, 1968) permettant aux jeunes de tester plusieurs identités tout en maintenant à distance les rôles adoptés par les adultes. La génération des baby-boomers a ce privilège unique d'hériter de la confiance générale qui règne pendant l'après-guerre tout en incarnant l'avenir – en apparence – brillant de la

société américaine. Ils sont choyés par des parents qui ont lu attentivement les manuels d'éducation, courtisés par les marques découvrant le grand potentiel de cette cible de consommateurs, et les campus universitaires grossissent à vue d'œil grâce aux dépenses militaires. Les hommes politiques, les éducateurs et les experts autoproclamés en éducation des enfants se sont mis d'accord pour déclarer qu'il s'agirait là d'une génération exceptionnelle, destinée à jouir des fruits des sacrifices du passé et des possibilités infinies de l'avenir. Une grande partie de cette génération prendra très au sérieux ces messages concernant sa propre importance, mais ne les interprètera pas vraiment comme ces autorités auraient voulu qu'elle le fasse.

Une vie meilleure grâce à la chimie : le LSD et l'acid rock à San Francisco

Peu de choses résumant aussi bien l'esprit de modernité des années 1960 et son ironie que le LSD. Découvert par le chimiste suisse Alfred Hoffman pendant la Seconde Guerre mondiale, le LSD suscite l'intérêt de la CIA qui l'intègre dans son projet de recherche sur les psychotropes. La CIA mène ainsi une série d'expérimentations, au cours desquelles on administre du LSD à tout va – aux étudiants comme aux militaires, aux prostituées comme aux personnes souffrant de maladies mentales – afin d'en étudier les propriétés psychoactives (Lee & Shlain, 1985). Le LSD s'imisce également dans le département de psychologie de Harvard, où il est étudié dans le cadre du Harvard Psilocybin Project, et où il fait deux adeptes parmi les grands chercheurs : Timothy Leary et Richard Alpert, qui

deviendront les avocats de la transformation psychédélique et spirituelle de la conscience. À la même époque, à l'Université de Stanford, Ken Kesey participe également aux recherches de la CIA. En plus d'être l'auteur du célèbre roman *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, celui-ci réunit alors autour de lui le groupe de *Merry Pranksters* pour mener des *acid tests* c'est-à-dire consommer du LSD tout en écoutant un groupe qui sera plus tard connu sous le nom de The Grateful Dead. Le LSD, tout comme sa pénétration dans la société américaine, sont donc un pur produit de la modernisation de l'Amérique d'après-guerre, de sa recherche scientifique et militaire menée dans un contexte de Guerre Froide. Et pourtant, en devenant la source d'inspiration chimique de la contre-culture des années 1960, le LSD contribuera également à forger une conscience qui s'oppose non seulement au gouvernement américain et à sa machine de guerre, mais aussi à la pensée rationnelle et mécanique qui alimente la modernisation dans son ensemble.

Le LSD a une influence décisive sur la musique des années 1960, notamment au sein de la scène psychédélique de San Francisco, qui émerge dans le quartier de Haight-Ashbury en 1965. Au départ, ce mouvement apparaît comme le simple prolongement du revival folk et du mouvement littéraire Beat, dont le centre de gravité se situe dans le quartier de North Beach. Mais vers 1965, les écrivains, les musiciens ainsi que bon nombre d'excentriques emménagent dans les maisons victoriennes de Haight-Ashbury, dont les loyers sont considérablement bas (Perry, 1984). Cette nouvelle génération de groupes san-franciscains combine l'éthique communautaire du folk avec l'esprit d'improvisation des Beats et

« Break on Through »

du free jazz, et fait sauter les frontières de ces deux mouvements grâce à un cocktail explosif de LSD et de rock'n'roll électrique. C'est ainsi que s'ouvrent de nouvelles possibilités pour la création musicale rock, envisagée comme un mode d'expression culturel chargé de sens, dans la lignée d'un Bob Dylan devenu rock'n'roll et en concurrence avec l'invasion des Beatles et d'autres groupes britanniques. Au cours de la deuxième moitié de la décennie, le rock et le LSD s'allient pour exprimer la quête moderne d'états de conscience plus élevés et d'une vie communautaire enrichissante. Tout comme le LSD, le rock défie les institutions et les normes sociales américaines, mais il se nourrit aussi des innovations technologiques et scientifiques nées de la modernisation (concerts amplifiés, disques enregistrés dans des studios hautement équipés...). On imagine alors que l'acid rock va libérer les esprits et les corps, unir les musiciens et les publics au sein d'une grande communauté de jeunes, et les emmener toujours plus loin et plus haut avec des disques expérimentaux et des concerts improvisés. Mais vers la fin des années 1960, cet idéal est détruit : incapable de changer la réalité pour la rendre conforme au rêve collectif, la contre-culture implose, se fait plus discrète jusqu'à se dissoudre progressivement.

Ces éléments musicaux et culturels se trouvent réunis par les Grateful Dead qui, sous l'effet du LSD et d'autres psychotropes, tentent de faire exister le rêve de la contre-culture au sein d'une communauté en pleine expansion. Les membres des Grateful Dead se sont rencontrés à Palo Alto au début des années 1960, près de l'Université de Stanford (une trentaine de km au sud de San Francisco), où une communauté bohème était

née de la rencontre entre la musique folk et la littérature Beat. Jerry Garcia s'est mis à la guitare après avoir écouté Bo Diddley et Chuck Berry pendant son adolescence ; à Palo Alto, il joue du banjo ou de la guitare au sein d'orchestres de folk improvisés. Phil Lesh, lui, a reçu une formation classique : il a fait de la trompette pendant ses années de fac, tout en s'intéressant à l'improvisation jazz et à la musique classique d'avant-garde. Riche de ce bagage, il met en place une nouvelle façon de jouer de la basse, en l'utilisant davantage pour sa mélodie que comme un instrument rythmique. Ron « Pigpen » McKerman a écouté du blues et du r'n'b pendant son enfance – son père était Dj dans les clubs locaux –, et, au sein des Grateful Dead, il joue de l'harmonica et de l'orgue, et chante d'une voix rêche nimbée d'alcool. Enfin, la section rythmique, qui est essentielle pour l'improvisation, est constituée non pas d'un mais de deux percussionnistes, ce qui décuple la complexité des interactions entre les musiciens pendant les *jam sessions*. (McNally, 2002).

Sur le plan culturel et musical, The Grateful Dead cumule les caractéristiques des différentes formes de contre-culture qui se sont développées depuis le début des années 1960 : ils amplifient le traditionalisme folk par la pratique de l'improvisation, pratique qui s'étend alors de la communauté des bohèmes amateurs de folk au mouvement des hippie freaks. En réconciliant le folk et l'improvisation, ils incarnent la dualité de la réaction musicale à la modernité, tout en cherchant à la dépasser en proposant une conception (ou plutôt une hallucination) alternative de cette modernité. Les racines des Grateful Dead sont dans le folk, mais leur gloire croissante tandis qu'ils deviennent un groupe de

rock est pleinement liée à la diffusion du LSD et aux *Merry Pranksters* de Kesey. En 1966, la scène hippie installée à Haight-Ashbury a transformé ce quartier en une véritable « ville-Etat psychédélique », avec son magasin de quartier (le Psychedelic Shop) et son journal underground (*the San Francisco Oracle*) (Lee and Shlain, 1985 : 141-49). Dans le même espace se développe également une communauté de musiciens venant du folk, du blues et du jazz. Après avoir assisté à l'émergence du folk rock, Marty Blain a ouvert une salle de concerts (The Matrix) à San Francisco, et avec un trio de guitaristes et de bassistes jouant du folk, du blues et de la country, il forme The Jefferson Airplane. Les membres de Big Brother and the Holding Company ont également entamé leur carrière musicale dans ce même réseau folk san-franciscain, avec un batteur venu du jazz. Quelques mois plus tard, le promoteur de concerts hippie local, Chet Helms, présentera à Big Brother leur nouvelle recrue, une chanteuse de blues arrivée du Texas et qui répond au nom de Janis Joplin (Echols, 1999).

L'idéal de solidarité est depuis le début au cœur de la scène folk, et il le restera au moment où la musique se fera de plus en plus expérimentale, au cours de la deuxième moitié des années 1960. L'une des ambitions de cette contre-culture est de dépasser l'opposition entre individualisme et collectivisme à travers la formation d'une communauté d'individus créatifs qui s'encouragent mutuellement à développer leur originalité. Cet idéal est né en réaction à la modernisation de l'après-guerre, et à la vie de banlieue de la classe moyenne américaine, qui mène une existence atomisée, entre voitures et culs-de-sacs. Ce mode de vie incite au conformisme

plutôt qu'à la révolte, et débouche sur la création non pas d'une communauté ou d'un ensemble d'individus, mais d'une « foule solitaire », pour reprendre les mots du sociologue David Riesman (1950). À l'inverse, les groupes de rock psychédéliques peuvent être vus – tout comme les groupes de free jazz – comme un microcosme mettant en œuvre un modèle de relation contre-culturel, d'autant que la création musicale en groupe sollicite des individus qui travaillent au sein d'un ensemble interdépendant dans lequel chaque membre cultive ses talents propres dans une interaction constante avec les autres musiciens. Ce caractère collectif de l'improvisation est sans doute renforcé par le fait que les membres d'un groupe habitent souvent ensemble – les Grateful Dead cohabitent à plusieurs reprises au 710 Ashbury Street, les Jefferson Airplane au 2400 Fulton Street, et Big Brother and the Holding Company ont une maison à Marin County – ce qui permet de tisser des liens créatifs et une familiarité entre des individus uniques. À un niveau plus global, les concerts et les festivals sont l'occasion de développer un sentiment de communauté au sein de la contre-culture. Alors que le public d'amateurs de rock s'agrandit jusqu'à devenir l'immense foule de Woodstock Nation, les concerts de rock créent des environnements comparables à ceux des rencontres religieuses, où l'intensité des interactions humaines entraîne un sentiment d'euphorie chez les participants – ce qu'Émile Durkheim désigne comme l'« effervescence collective » (1915 : 245-55) – qui se sentent élevés au-dessus de leur moi ordinaire.

Au moment où la musique folk commence à être absorbée et dépassée par le rock psychédélique,

« Break on Through »

l'engagement politique de la culture folk prend des formes plus théâtrales et bariolées, n'exprimant plus seulement la résistance mais aussi la joie. Par exemple, The Diggers est au départ une troupe d'acteurs, la Mime Troupe de San Francisco, qui crée dans les rues et les parcs de la ville des formes radicales d'improvisation théâtrale. Après avoir défilé sur Haight Street pour célébrer « la mort de l'argent et la naissance des livres » en 1966, les Diggers commencent à distribuer gratuitement des vêtements et de la nourriture en face du Golden Gate Park. Ils créent une boutique gratuite, une boulangerie gratuite et même une clinique gratuite – qui préfigure la très respectée Haight Ashbury Free Clinic. Le nom des Diggers fait d'ailleurs référence à une révolte née dans l'Angleterre rurale du xvii^e, en réaction aux Enclosure Acts et à l'augmentation du prix de la nourriture. Ces creuseurs anglais réclamaient le droit d'avoir accès à des terrains communs, et creusaient la terre pour y planter des légumes destinés à nourrir les nécessiteux. Les Diggers de San Francisco, eux, sont le pur produit de la modernité et de l'urbanisation : leur mouvement repose sur l'idée qu'il est possible de s'approprier l'énorme surplus produit par une économie prospère, et de le redistribuer gratuitement afin d'éviter au peuple la vie de salarié. Les membres de la culture folk tout comme les bohèmes partagent une forte méfiance à l'égard de l'argent, et la commercialisation de la musique n'est pas sans soulever des inquiétudes. Cette méfiance se manifeste également à travers des tensions entre les groupes de rocks et leurs labels. Au sein de la scène de San Francisco, la question de l'argent fait émerger une rivalité entre Bill Graham d'un côté, et Chet Helms and the Family Dog de

l'autre. Tandis que Graham est un homme d'affaires décomplexé – qui deviendra par la suite le plus grand *booker* de son époque – Chet Helms and The Family Dog organisent des concerts où le rôle de l'argent est mineur (Perry, 1984).

La musique rock et le capitalisme consumériste à Los Angeles

La scène musicale de San Francisco s'est essentiellement construite contre la pop *mainstream* créée par l'industrie du disque, dont les forces commerciales sont concentrées à Los Angeles, la ville rivale de San Francisco. Au cours des années 1960, le centre de gravité de l'industrie du disque s'éloigne de New York, ville où étaient établis les quartiers généraux des plus grands labels : les chansonniers et les éditeurs les plus populaires travaillaient à Tin Pan Alley ou dans le Brill Building. En 1960, à Los Angeles, l'industrie du film fait encore de l'ombre à l'industrie musicale : bon nombre de *majors* ne sont alors que des filiales de grands studios de cinéma (MGM, Warner Brothers) à la recherche d'idoles des jeunes capables de passer de la musique à l'écran. Capitol Records est à ce moment-là le plus grand acteur de l'industrie – sa suprématie locale est rendue manifeste par son gratte-ciel en forme de pile de disques – au milieu d'une flopée de labels indépendants tels que Dot, Liberty et Specialty Records, tous situés sur le Sunset Boulevard à Hollywood. Au moment du Monterey Film Festival en juin 1967, Los Angeles est déjà le symbole de la pop commerciale ; et les organisateurs du festival (Lou Adler, producteur de disques devenu millionnaire avec la vente de Dunhill Records, et John Phillips, le chanteur du

groupe The Mamas and the Papas), reconnaissent que la tension entre les deux scènes était palpable. Adler s'en souvient en ces termes : « Les groupes de San Francisco étaient dégoûtés par l'esprit commercial de Los Angeles. Et il est vrai que notre industrie était tournée vers les affaires. Ce n'était pas un hobby pour nous. Ils trouvaient ça trop lisse, et je ne peux pas leur donner tort » (citation extraite de Hoskyns, 1996 :145).

C'est au début des années 1960 que Los Angeles commence à s'imposer comme un centre d'innovation pour la pop. La surf music émerge pour raconter les loisirs indolents d'une jeunesse nourrie par l'abondance américaine, et Phil Spector – après avoir fait ses débuts avec les auteurs-compositeurs Leiber and Stoller à New York – y développe alors sa fameuse technique d'enregistrement du « mur de son », donnant ainsi une profondeur nouvelle au son du Brill Building. Sa technique consiste à recourir à un orchestre d'instruments jouant simultanément, afin de créer des arrangements denses et luxuriants autour des harmonies vocales des groupes qu'il produit. Le mur de son est conçu pour les jukebox et la radio AM; c'est notamment avec cette technique qu'une série de tubes – des Crystals aux Ronettes en passant par les Righteous Brothers – sont enregistrés de 1962 à 1965; ce succès vaut d'ailleurs à Spector le surnom de « magnat de la jeunesse », inventé par Tom Wolfe. Mais la musique qui parle alors le plus aux jeunes est la surf music, une musique qui célèbre la plage, le surf, les vacances – images idylliques qu'une série de *teen movies* s'attache alors à dépeindre. Même si la subculture surf est développée par des individus rebelles fuyant le travail et les conventions, elle peut

facilement être utilisée comme une publicité pour l'hédonisme consumériste des jeunes blancs. Le son spécifique de la surf music a été mis au point par des guitaristes et des groupes instrumentaux tels que The Ventures et Dick Dale, et les textes – dont les sujets de prédilection sont les filles, les voitures et les amours de vacances éphémères – sont peaufinés entre 1961 et 1965 par les Beach Boys et Jan and Dean dans une série de tubes (Hoskyns, 1996).

Cette culture du loisir se développe cependant sur fond d'exclusion raciale. La population noire et hispanique est confinée dans un environnement où le chômage, la pauvreté et les violences policières prédominent. En août 1965, au moment où le single « California Girls » s'achemine vers le sommet des *charts*, une révolte secoue la banlieue de Watts pendant cinq jours; elle n'est pacifiée qu'après l'intervention de 15 000 troupes de la Garde nationale (rapport McCone, 1995). On peut difficilement surestimer le rôle qu'a eu cette révolte dans la lutte contre les discriminations raciales, dans la mesure où elle amorce le tournant militant de la fin des années 1960. Elle éclate quelques jours seulement après que le Voting Acts – censé détruire les restes de ségrégation légale – a été entériné, et elle dénonce ainsi le caractère insuffisant des mesures prises par la démocratie libérale pour lutter contre l'injustice raciale. Au pays de la plage et du soleil, Watts est là pour rappeler que la communauté afro-américaine subit constamment des violences policières, tout en étant privée de l'accès à la société d'abondance qui l'entoure. Guy Debord interprète alors la révolte de Watts comme la négation de « l'économie du spectacle » qui se développe alors autour de l'usine à rêves qu'est devenue Hollywood :

« Break on Through »

« Le pillage du quartier de Watts manifestait la réalisation la plus sommaire du principe bâtard : 'À chacun selon ses faux besoins', les besoins déterminés et produits par le système économique que le pillage précisément rejette. Mais du fait que cette abondance est prise au mot, *rejointe dans l'immédiat*, et non plus indéfiniment poursuivie dans la course du travail aliéné et de l'augmentation des besoins sociaux différés, les vrais désirs s'expriment déjà dans la fête, dans l'affirmation ludique, dans le *potlatch* de destruction. L'homme qui détruit les marchandises montre sa supériorité humaine sur les marchandises. »

Quelques mois à peine après les événements de Watts, Brian Wilson des Beach Boys s'installe dans sa résidence de Beverly Hills pour enregistrer un album qui relèvera le défi posé peu de temps auparavant par le *Rubber Soul* des Beatles (Granata, 2003 : 68). Même si l'on peut entendre sur *Pet Sounds* le même type de paysages musicaux denses que sur les précédentes compositions des Beach Boys, un profond sentiment de solitude et d'aliénation imprègne le disque, et met à mal l'image et le son idylliques de ce groupe, qui était l'emblème du « on s'éclate à la plage ». À cette époque, les critiques de la « société de masse » avancent l'idée que derrière la façade éclatante de la culture de consommation et de la vie de banlieue se cache une société atomisée, où les individus sont isolés. Comme le dit Philip Slater (1970 : 7) dans *The Pursuit of Loneliness*, « les Américains cherchent à minimiser, à contourner ou à nier le principe d'interdépendance sur lequel reposent toutes les sociétés humaines... Nous cherchons à ce que notre vie soit davantage privée, mais lorsqu'elle le devient, un sentiment de solitude nous envahit ». Brian Wilson était à l'époque bien trop renfermé et mal à l'aise pour avoir réellement profité de la vie de loisir – le surf, les filles, le soleil – dont il vantait les mérites

avec les Beach Boys. Et si cette vie-là était, pour son public, un fantasme, elle l'était sans doute aussi pour lui. En 1966, après sa découverte du LSD et avec l'apparition des premiers symptômes de sa maladie mentale, Wilson voit croître en lui un sentiment de solitude et d'étrangeté, sentiment qui constitue sur *Pet Sounds* l'antithèse musicale des harmonies entraînantes et de l'hédonisme insouciant caractérisant le son des Beach Boys. L'aliénation se fait manifeste lorsqu'au milieu d'une chanson guillerette sur les amours adolescentes, une question fait irruption : « Wouldn't it be nice to live together in the kind of world where we belong? », aussitôt suivie par un constat amer : « You know it seems the more we talk about it/it only makes it worse to live without it. » De loin, on peut croire que la tristesse magnifique de la voix de fausset sur *Pet Sounds* ne tire son origine que dans la rupture amoureuse. Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit que la rupture dont souffre Wilson est avant tout sociale et politique, tout comme l'est son sentiment de « ne pas être fait pour cette époque ».

En somme, si les révoltes de Watts sont menées par les exclus de l'« économie du spectacle », *Pet Sounds* est un signe avant-coureur de l'insatisfaction et de l'aliénation qui guète les acteurs privilégiés de ce spectacle. Même si leur approche est différente, les Beach Boys et les groupes de San Francisco ont en commun le fait de chercher à repousser les limites de la modernisation et de la modernité, et de mettre en évidence la nécessité d'en dépasser les contradictions. Si *Pet Sounds* est à présent connu comme l'un des meilleurs albums de rock de tous les temps, au moment de sa sortie le disque est tout simplement ignoré par la communauté rock,

et connaît un véritable échec commercial. Ce n'est que par la suite qu'il gagnera le capital symbolique qu'on lui connaît maintenant. Mais en 1966, une nouvelle cohorte de groupes de folk rock a déjà repris le flambeau. Certains d'entre eux (les Byrds, Love ou Buffalo Springfield) jouent dans des clubs du Sunset Strip et attirent déjà un public issu de la contre-culture. Une petite révolte agite d'ailleurs Sunset Boulevard en 1966, au moment où le projet de démolir un des hauts lieux de la culture folk rock, le Pandora Box, est rendu public. La confrontation entre les jeunes et la police commence en novembre 1966, pour ne prendre réellement fin que deux ans plus tard (Davis, 2007). L'émergence de la subculture hippie a suscité une panique morale dont les craintes se polarisent sur la drogue, la musique et la jeunesse. La police de Los Angeles a réagi en instaurant un couvre-feu à 22h, et en agressant régulièrement les jeunes chevelus traînant autour des clubs. Ces altercations ont été immortalisées, dans un style hollywoodien de circonstance, dans le film *Riot on the Sunset Strip*, ainsi que dans la chanson de Buffalo Springfield, « For What It's Worth ». Tout comme les révoltes de Watts, ces confrontations avec la police donnent lieu à de joyeux festivals de destruction qui rassemblent les jeunes, leur permettant de se forger une identité collective dans leur opposition à l'État. Pamela Des Barres (1987 : 44), qui se décrit elle-même comme une groupie du rock hollywoodien, se souvient du caractère formateur qu'ont eu ces événements pour elle :

« Tandis que je me révoltais, de concert avec des milliers d'autres gamins, contre ce qu'ILS étaient en train de NOUS faire, j'avais le sentiment d'appartenir à une famille... Je regardais les Gorgeous Hollywood Boys

renverser un bus, j'applaudissais les vandales depuis mon lieu d'observation sur le goudron de Sunset Boulevard. En contemplant Sonny et Cher bras dessus bras dessous, avec leurs pattes d'éléphant à pois assortis et leurs gilets en fausse fourrure, je me suis rendue compte que nous étions une seule force parfaitement dans le coup, avec un seul énorme cœur qui bat ».

Ryan Moore

Coda : « I Cannot Go Back to Yer Frownland »

L'implosion – en même temps que la répression extérieure – de cette communauté pleine d'amour, bercée au rêve du progrès social et de l'épanouissement personnel, ainsi que les conséquences de ce déclin, seraient trop longues à rapporter ici. Elle correspond à l'histoire de l'épuisement de la modernité et à l'émergence d'une sensibilité post-moderne qui se répandra largement par la suite. La bande son de cette époque de désintégration peut clairement s'entendre sur un album paru au cours de l'été 1969, et qui continue encore de perturber les oreilles naïves comme peu d'autres disques savent le faire : *Trout Mask Replica* de Captain Beefheart. Les vingt-huit chansons de cet album ressemblent au son de « l'énorme cœur » de la contre-culture (dont parle Pamela Des Barres) en train de se briser en mille morceaux – des morceaux qui ne seront recollés ensemble que pour former un nouveau système du chaos. Comme l'explique Captain Beefheart (Don Van Vliet), les pulsations de cette musique n'ont plus la régularité rassurante des battements d'un cœur; on les a brisées pour former un méli mélo de rythmes irréguliers qui interdisent à l'auditeur de s'y installer confortablement. La musique de Beefheart allie le bruit et

« Break on Through »

l'allure frénétique du free jazz aux sons rugueux des premiers disques de blues et au vacarme déroutant du rock psychédélique, le tout étant relevé par la voix de Vliet qui hurle d'un ton bourru des calembours lyriques et des assemblages de mots absurdes. Et si Langdon Winner (2007 : 59) affirme que c'est ce disque – vénéré par certains comme un chef-d'œuvre, décrié par d'autres comme un agglomérat inaudible de bruits – qu'il prendrait avec lui sur une île déserte, c'est parce que « l'île déserte est sans doute le seul endroit où [il pourrait] l'écouter sans que des amis ou des voisins ne [lui] demandent d'arrêter ce fichu disque ».

Tandis que les années 1960 touchent à leur fin, le rêve collectif de développement, de transcendance et d'authenticité se désagrège en moins de temps qu'il ne lui en a fallu pour naître. 1968 est une année charnière : dans le monde entier, des jeunes descendent dans les rues pour y entreprendre des projets de changement politique et personnel, parce que, comme le résume Lefebvre, « ils font dans leur propre vie l'expérience des problèmes irrésolus de la modernité ». Mais, dans les sociétés capitalistes comme dans les sociétés communistes, on répond à leur tentative de dépassement des contradictions de la modernité par la violence d'État. Au même moment, la Nouvelle Gauche et la contre-culture implorent également, la première sous le coup d'un abandon individualiste de l'idée de changement collectif, la seconde sous l'effet d'un mélange fatal de sectarisme et de répression étatique. Le modernisme tel qu'il est né de la jeune contre-culture a imaginé de nouvelles possibilités de changement social et d'épanouissement personnel, mais en 1969, ces possibilités sont réduites à de simples

gestes symboliques vidés de leur contenu par la culture de la consommation. Les jeunes ont mis au jour les limites et l'hypocrisie de la modernisation d'après-guerre tout en donnant un aperçu d'un monde nouveau et alternatif. Mais en essayant de faire advenir un monde nouveau, ils se heurtent à la répression étatique et à la cooptation commerciale. C'est dans ce contexte de désespoir social que s'enracinera la culture postmoderne, qui se caractérise par le rejet catégorique des valeurs modernistes telles que le progrès et le développement, l'authenticité et l'originalité, la totalité et l'universalité. Des cendres des rêves des années 1960 naît une culture fragmentée, postmoderne, méfiante à l'égard de la recherche moderne de l'émancipation.

Jacques Attali (1977 : 23) a développé l'idée selon laquelle le bruit est prophétique : il « rend audible le nouveau monde qui, peu à peu, deviendra visible ». Deux mois après la sortie de *Trout Mask Replica*, à une trentaine de kilomètres de la maison de Woodland Hills où Vliet réunissait son groupe pour des répétitions et des enregistrements qu'il supervisait avec un contrôle autoritaire, la Manson family commet une série de meurtres sordides, dont l'un a lieu dans la résidence de Benedict Canyon, où Manson pensait trouver l'ancien producteur des Beach Boys Terry Melcher. À la fin des années 1960, au cours des semaines qui suivent la fête de l'amour et de la paix à Woodstock, des images de jeunes hippies en folie envahissent les médias ; le violent festival d'Altamont, au nord de la Californie, ne fait que renforcer ce phénomène. Joan Didion explique pourquoi ses proches et elle n'ont pas été très surpris en apprenant la nouvelle des meurtres commis par Manson : « Ce flirt mystique avec l'idée de

"péché" – ce sentiment qu'il était possible d'aller "trop loin" et que beaucoup de gens le faisaient – était palpable à Los Angeles en 1968 et 1969. » (1979 :41) *Trout Mask Replica* constitue le témoignage le plus dramatique de cette époque de désintégration sociale, de la même façon que l'anti-art et les cadavres exquis concoctés par Dada étaient une façon de réagir aux horreurs absurdes de la Première Guerre mondiale. Le disque s'ouvre sur une rafale de sons qui semblent venir de partout, tandis que Vliet proteste de sa voix rêche : « My smile is stuck/I cannot go back to yer frownland », comme s'il était forcé à retomber dans une réalité routinière après avoir goûté aux délices de l'utopie.

Le disque se clôt sur une improvisation féroce et sur la chanson pacifiste « Veteran's Day Poppy ». Le bruit est, d'après la définition d'Attali, toujours en avance sur son temps, et malgré son échec commercial en 1969, *Trout Mask Replica* deviendra au cours de la décennie suivante une véritable référence, notamment chez les musiciens punks tels que Mark Mothersbaugh (Devo) et Joe Strummer (The Clash). Ce dernier a déclaré, lors d'un entretien avec Greil Marcus (1993 : 31) : « Quand j'avais seize ans, je n'ai rien écouté d'autre que ce disque pendant un an ». « Ce qui est du bruit pour l'ordre ancien », dit Attali (1977 : 58), « est harmonie pour l'ordre nouveau. »

Bibliographie

(1960), « Music : Beyond the Cool. », *Time* [online]. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,827683-1,00.html> [14 Septembre 2011].

ANDERSON I. (2007), *This Is Our Music : Free Jazz, the Sixties, and American Culture*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

ATTALI J. (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France.

BERMAN M. (1982), *All That Is Solid Melts Into Air : The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster.

DAVIS M. (2007), « Notes and documents : Riot Nights on Sunset Strip », *Labor/Le Travail* [online]. <http://www.historycooperative.org/journals/lt/59/davis.html> [16 septembre 2011].

DEBORD G. (2007), « The decline and fall of the spectacle-commodity economy », in K. Knabb (ed.), *The Situationist International Anthology*, Berkeley (CA), Bureau of Public Secrets, p. 194-202.

DES BARRES P. (1987), *I'm With the Band : Confessions of a Groupie*, Chicago, Chicago Review Press.

DIDION J. (1979), *The White Album*, New York, Simon and Schuster.

Durkheim, E. (2008), *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, Quadrige.

ECHOLS A. (1999), *Scars of Sweet Paradise : The Life and Times of Janis Joplin*, New York, Henry Holt.

ERIKSON E.H. (1968), *Identity, youth, and Crisis*, New York, W.W. Norton.

GITLIN T. (1987), *The Sixties : Years of Hope, Days of Rage*, New York, Bantam Books.

« Break on Through »

- GRANATA C.L. (2003), *Wouldn't It Be Nice : Brian Wilson and the Making of the Beach Boys' Pet Sounds*, Chicago, A Cappella Books.
- HAJDU D. (2001), *Positively 4th Street : The Life and Times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Fariña, and Richard Fariña*, New York, Picador.
- HARVEY, D. (2007), *A brief history of Neoliberalism*, New York, Oxford University Press.
- HOSKYNYS B. (1996), *Waiting for the Sun : Strange Days, Weird Scenes, and the Sound of Los Angeles*, New York, St. Martin's Press.
- JACOBS J. (1961), *The Life and Death of Great American Cities*, New York, Random House.
- KENISTON K. (1968), *Young Radicals : Notes on Committed Youth*, New York, Harcourt, Brace & World.
- LEE M.A. & SHLAIN B. (1985), *Acid Dreams : the Complete Social History of LSD : the CIA, the sixties, and beyond*, New York, Grove Press.
- LEFEBVRE H. (1968), *Introduction à la modernité. Préludes*, Paris, Éditions de Minuit.
- MARCUS G. (1993), *Ranters & Crowd Pleasers : Punk in Pop Music, 1977-92*, New York, Anchor Books.
- MARX K. & ENGELS F. (1998), *The Communist Manifesto : A Modern Edition*, New York, Verso.
- MCCONE REPORT (1995), « The Watts Riots », in A. Bloom et W. Breines (eds.), *Takin' It To The Streets : A Sixties Reader*, New York, Oxford University Press, p. 42-51.
- M McNALLY D. (2002), *A Long Strange Trip : The Inside History of The Grateful Dead*, New York, Broadway Books.
- PERRY C. (1984), *The Haight-Ashbury : A History*, New York, Random House.
- RIESMAN D. (1950), *The Lonely Crowd : a Study of the Changing American Character*, New Haven, Yale University Press.
- ROSZAK T. (1969), *The Making of a Counter Culture : Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, Garden City (NY), Doubleday.
- SLATER P.E. (1970), *The Pursuit of Loneliness : American Culture at the Breaking Point*, Boston, Beacon Press.
- STANSELL C. (2000), *American Moderns : Bohemian New York and the Creation of a New Century*, New York, Metropolitan Books.
- WILLIAMS R. (1983), *Keywords : a Vocabulary of Culture and Society*, New York, Oxford University Press (édition revisitée).
- WINNER L. (2007), « Trout Mask Replica », in G. Marcus (ed.), *Stranded : Rock and Roll for a Deserted Island*, New York, Da Capo, 2nd ed., p. 58-70.