

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

9 : 2 | 2012

Contre-cultures n°2

« The Long Freak Out » : musique inachevée et folie contre-culturelle dans le rock d'avant-garde des années 1960 et 1970

“The Long Freak Out” : Unfinished Music and Countercultural Madness in 1960s and 1970s Avant-garde Rock Music

Jay Keister

Traducteur : Dario Rudy et Laura Hylton



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/3409>

DOI : [10.4000/volume.3409](https://doi.org/10.4000/volume.3409)

ISSN : 1950-568X

Cet article est une traduction de :

“The Long Freak Out”: Unfinished Music and Countercultural Madness in 1960s and 1970s Avant-Garde Rock - URL : <https://journals.openedition.org/volume/3413> [en]

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 69-90

ISBN : 978-2-913169-33-3

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Jay Keister, « « The Long Freak Out » : musique inachevée et folie contre-culturelle dans le rock d'avant-garde des années 1960 et 1970 », *Volume !* [En ligne], 9 : 2 | 2012, mis en ligne le 15 mai 2015, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3409> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3409>

Tous droits réservés

The Long Freak out

Musique inachevée et folie contre-culturelle dans le rock d'avant-garde des années 1960 et 1970

par

Jay Keister

University of Colorado

traduit de l'anglais (États-Unis)

par Dario Rudy et Laura Hylton

Résumé : Cette contribution examine les enregistrements « *freak out* » dans le rock, à savoir de longs titres d'album qui, par leur anarchie sonore, leur absurdité conceptuelle et leur technique amateur, connotent la folie. Ces enregistrements datent des années 1960 et 1970 et sont de purs produits de la contre-culture, tout en étant enracinés dans la tradition des avant-gardes artistiques. Dans leurs attaques lancées contre l'industrie du disque, ils rejetaient les conventions musicales à l'œuvre à l'époque : structures des chansons, signification et compétence technique. Là où des disques aussi extrêmes mettent en évidence les relations difficiles entre art et rock, que des musiciens pop s'essaient à l'avant-gardisme n'est pas antithétique au rock; au contraire, elle fait partie de son discours de révolte. Cet article démontre comment cette production, qui va de l'époque hippie des années 1960 au post-punk de la fin des années 1970, fonctionna plus comme une série d'actes de résistance agressive contre les conventions sociales et musicales que comme des tentatives d'élever les musiques populaires au rang d'art légitime.

Mots-clés : *Contre-culture – rock – avant-garde – freak*

Abstract : This article examines avant-garde 'freak out' recordings in rock music: extended album tracks that suggest madness in their sonic anarchy, conceptual absurdity and amateur technique. Products of the counterculture rooted in the historical avant-garde, these recordings by musicians in the 1960s and 1970s rejected musical conventions of song structure, meaning and competence in their attacks on an emerging music industry. While such extreme recordings bring to the fore the uneasy relationship between art and rock, avant-garde recordings by pop musicians are not antithetical to rock, but part of its discourse of rebellion. This article demonstrates how recordings of this kind ranging from the hippie era of the 1960s to the postpunk era of the late 1970s functioned more as aggressive acts of resistance to social and musical convention than attempts to elevate popular music to a higher level of art.

Key words : *Counterculture – Rock Music – Avant-Garde – freak*

L'avant-garde, comprise ici dans son sens le plus provocant, comme attaque esthétique contre les normes stylistiques et les institutions de l'art, a modifié le cours de l'histoire de l'art du xx^e siècle et continue à influencer le discours critique du xxi^e siècle. Mais à quel point l'avant-garde a-t-elle affecté la musique rock? Ceux qui écrivent sur les musiques populaires ont mis en lumière les différentes façons dont l'avant-garde a contribué au développement d'une histoire de la rébellion dans le rock, en se penchant sur des sujets tels que le développement de l'*art rock* depuis les écoles d'arts anglaises (Fritz et Horne, 1987), les stratégies situationnistes des Sex Pistols (Marcus, 1989) ou encore l'interaction entre artistes et musiciens sur la scène post-punk de New-York (Gendron, 2002). On pourrait imaginer que les caractéristiques agressives de ces déflagrations musicales – sons chaotiques, paroles absurdes et amateurisme – se seraient développés dans le rock à l'image de l'esthétique visuelle agressive qui s'est développée dans la peinture et la sculpture. Mais ça ne peut être le cas, étant donné que les critiques et de nombreux fans disqualifient systématiquement les disques de musiciens issus du rock qui, proposant des enregistrements d'extrême avant-garde, franchissent les limites de l'acceptable dans le rock.

Cet article étudie les approches avant-gardistes de la musique rock en se concentrant sur ce qui se laisse le mieux saisir par l'expression *freak out*, soit des enregistrements de sons chaotiques, d'improvisations libres rejetant de front les critères habituels de structure fortement marquée, de paroles sensées et de compétences techniques nécessaires. Depuis le titre du premier album des Mothers of Invention, cette

expression (« *freak out* ») en est venue à désigner un déchaînement de folie en anglais contemporain, décrivant correctement l'atmosphère de démence et d'irrationalité suscitée par ces enregistrements extrêmes qui ont fait leur apparition sur les albums des années 1960. Ces *freak out* étaient généralement jetés comme des pavés contre la culture *mainstream*, incarnant la liberté débridée et déstructurée à laquelle tendait la contre-culture d'après-guerre, provoquant ainsi ce que Lochhead appelle le « chaos libérateur » c'est-à-dire de la musique qui « transmet une revendication humaine de liberté, en se positionnant contre les structures sociales et intellectuelles perçues comme contraignantes » (Lochhead, 2001 : 217)

Alors qu'il serait tentant de ne voir dans ces expériences que de simples tentatives de musiciens pop d'amasser du capital culturel en s'appropriant le langage avant-gardiste, à y regarder de plus près, ces enregistrements et leurs réceptions ne révèlent aucun profit de la part des musiciens ayant franchi de tels extrêmes. Étant donné que pour la plupart des fans de rock cette « construction sonore sans rythme ni mélodie n'est pas acceptée comme de la musique » (Gracyk 1996 : 100), ces œuvres risquées et indisciplinées finissent souvent par éloigner les fans et vont jusqu'à compromettre la carrière des artistes en les rattachant « à cette tendance inhérente de l'avant-garde à la contradiction » (Calinescu, 1987 : 124). Ces attaques autodestructrices, dans l'industrie musicale naissante des années 1960 et 1970, font écho à l'impact des dadaïstes et des surréalistes sur les institutions artistiques plus tôt au xx^e siècle et rappellent ces esthétiques apocalyptiques de mort et de folie. Qu'ils aient été créés par les musiciens de la période hippie se réclamant des idéaux contre-culturels de révolu-

The Long Freak out

tion sociale et esthétique, ou qu'ils soient le fait de musiciens post-punk en réaction à la décadence de l'industrie musicale, ces enregistrements constituent une forme particulière de rock allant à l'encontre de toute structure, considérée comme oppressive, au prix de s'aliéner son public par la production d'un bruit inaudible. En tant que tel, le *freak out* se lie au thème de la folie, qu'elle soit invoquée par les musiciens comme une arme contre-culturelle contre la « santé mentale » de la culture *mainstream*, ou interprétée par les auditeurs – ne comprenant souvent ces albums inaudibles que comme traces de la folie passagère de leurs musiciens favoris.

Au delà du thème englobant de la folie que transmettent ces enregistrements de *freak out* déchaînés, j'ai identifié trois caractéristiques communes à la plupart d'entre eux: l'anarchie, l'absurdité et l'amateurisme. Premièrement et avant tout, l'anarchie prédomine dans l'agencement sonore erratique, dans cette impression générale de chaos et de désynchronisation. Ces chansons n'ont pas de structure clairement marquée et ces titres sont souvent trop longs, occupant jusqu'à une face entière de 33 tours. Deuxièmement, l'absurdité est souvent poussée à un degré d'irrationalité totale: ou bien ces enregistrements donnent l'impression de n'aller nulle part ou bien, s'ils ont un objectif, celui-ci est basé sur une croyance irrationnelle selon laquelle par les sons peut se créer d'elle-même une sorte de magie. En défiant le sens plutôt qu'en le construisant, ces morceaux déchaînés paraissent être des morceaux de non-sens – qu'ils utilisent des fragments d'un langage reconnaissables ou d'un charabia incompréhensible choisi plus pour sa qualité sonore que pour sa dimension sémantique. Troisièmement, alors que les interprètes de ces enreg-

istements déchaînés donnent une impression d'amateurisme, celui-ci est clairement construit à dessein. Que les musiciens manquent de compétences techniques ou qu'ils donnent simplement l'impression d'incompétence en créant une musique qui semble décousue, la valorisation des attributs de la performance amateur se situe dans la droite ligne des idéaux hippie de « participation » ainsi que dans celle des idéaux punk d'une musicalité *do it yourself*. Le *freak out* proclame que tout le monde peut le faire.

La musique inachevée de John et Yoko

John Lennon est l'artiste pop le plus connu à avoir été durement condamné pour ses enregistrements d'avant-garde. Son oeuvre avec Yoko Ono, à la fin des années 1960 nous offre un aperçu de l'utilisation de stratégies et de techniques avant-gardistes au sein de la musique populaire. *Unfinished Music No.1. Two Virgins* (1968), premier album en collaboration du couple, que l'on appelle plus communément « John et Yoko », est tristement célèbre pour s'être complètement mis à dos le public de masse et s'être attiré la réprobation générale, de l'époque de sa sortie jusqu'à aujourd'hui. Yoko Ono a offert sa propre explication du concept de musique « inachevée » :

« Si vous écoutez cette musique peut-être pourrez-vous y ajouter quelque chose, la modifier, l'éditer ou y ajouter ce qui passe par votre esprit. La partie inachevée, qui n'est pas dans le titre – ce qui est en vous, pas ce qui est enregistré – est ce qui importe » (Yoko Ono, dans Rockwell, 1982 : 275)

Cette invitation charmante si ce n'est naïve à participer à l'idéalisme utopique va à l'encontre du son

brutal d'un titre qui évoque sans détour les critiques insultantes violentes des fans des Beatles, empruntant souvent au registre scatologique. Pour beaucoup de fans et de critiques de rock, *Two Virgins* a été envisagé comme un tournant radical dans la carrière de John Lennon et comme la preuve des échecs et des folies qui guettaient les musiciens de rock lorsqu'ils s'égarèrent trop loin des conventions admises pour entrer dans le royaume du grand Art. Mais une brève inspection du contenu de l'album et du contexte dans lequel celui-ci a été produit révèle une résistance à fabriquer un produit commercial et un refus délibéré de construire une œuvre d'art cohérente.

« Unfinished ». Le terme décrit avec exactitude le contenu de cet album qui représente le couple de manière crue, nus sur la pochette. Sur le disque, deux longs titres improvisés et enregistrés en une nuit, consistant en des fragments qui ne se fondent jamais que lors d'instant fugaces et discrets. Alors que Yoko gémit, chante et imite le cri des animaux, John hurle de manière occasionnelle, tout en entretenant un fond musical tissé de sons déconnectés les uns des autres – qu'il fait surgir à l'aide d'une guitare, d'un piano, d'un orgue, d'effets sonores enregistrés sur bandes ou de fragments de vieux disques joués sur un phono. Des bribes de conversation entre eux deux donnent à l'album cette impression de temps réel et cette sensation de vie « domestique », notamment lorsque le couple respecte ce qui semble être un « tea break » à la fin de la face A, semblant presque inviter l'auditeur à les rejoindre. Mais la face B continue implacablement. Lennon lance sur la platine de courts extraits de vieux disques de jazz, refusant de donner à l'auditeur la satisfaction qui découle habituellement d'une expérience d'écoute passive, trop

opposée au concept de leur album. Dans les dernières minutes de l'album, John entraîne Yoko dans un duo intime de piano et de chant qui se termine par un « Amen » de John. Mais le titre reste inachevé. En présentant la musique comme un processus perpétuellement inachevé, *Two Virgins* représente l'antithèse du rock « arty » et élégant que les Beatles avaient su perfectionner les années précédentes notamment sur l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Les enregistrements extrêmes tels *Two Virgins* et « Revolution 9 » ainsi que la contribution de John et Yoko au *White Album* des Beatles – sorti tout juste une semaine auparavant en novembre 1968 – sont généralement rejetés par la critique, vus comme émanant d'une démente soit trop prétentieuse soit de trop mauvais goût (Spitz, 2005 : 795) et détestés par les fans qui les voient comme une sorte d'épisode délirant de leur héros. En suivant la philosophie avant-gardiste qui consiste à rejeter toutes les conventions et les institutions, de tels enregistrements paraissent délibérément conçus pour déconcerter tous les auditeurs – y compris la critique qui tente de se montrer ouverte et de considérer avec sérieux de telles œuvres. Le critique John Rockwell, par exemple, concède à l'expérience de John et Yoko une audace plus grande que la majorité des fans des Beatles, mais il interprète de façon erronée l'objectif des musiciens de rock qui expérimentent :

« Malgré leur enthousiasme, les expérimentateurs rock manquaient de références, car ils n'avaient pas toujours connaissance des expériences spirituelles comparables qui avaient eu lieu les décennies précédentes chez les avant-gardistes littéraires et musicaux en Europe et aux États-Unis. Et ils manquaient souvent des compétences nécessaires à modeler leur imagination tout juste libé-

The Long Freak out

rée. Trop de choses dans l'*art rock* sont devenues ou bien des imitations maladroitement des classiques, ou bien des vulgarisations superficielles des véritables avant-gardistes ou bien encore des exploitations cyniques de la capacité apparemment infinie des adolescents à être impressionnés par l'évidence. John Lennon était trop malin pour être aussi rudimentaire. Mais l'arrivée de Yoko l'a amené à faire ressortir entièrement ses tendances à l'expression libre et à l'auto-complaisance primaire ».

Cet intérêt pour un manque de « références » – certainement faux en ce qui concerne Yoko Ono ou Frank Zappa – nous dépeint Rockwell en défenseur acharné de la tradition consacrée des artistes « classiques » et des « véritables avant-gardistes » doués de talents, qu'il oppose aux musiciens rock, « maladroitement » et « superficiels », manquant des « compétences » les plus élémentaires. Non seulement Rockwell défend une posture esthétique plutôt étrange pour un critique rock, mais en outre, il sous-estime le pouvoir de la musique rock s'inspirant des stratégies artistiques. Tandis que « l'imitation maladroitement des classiques » commise par les plus virtuoses des musiciens de rock a peut-être été une manière plus forte de critiquer la société qu'on ne le conçoit habituellement (Keister and Smith : 2008), la « vulgarisation des véritables avant-gardistes » plus chaotique et brutale, comme celle à l'œuvre chez John et Yoko, révèle un anticonformisme auquel les musiciens rock sont particulièrement bien rodés.

La musique rock étudiée ici sous sa forme la plus brute, la plus extrême et la plus expérimentale partage beaucoup des objectifs des artistes avant-gardistes les plus radicaux lorsqu'ils attaquent l'art comme une institution à mépriser, mettant en avant les notions

bourgeoises de compétence et de beauté, au détriment de la spontanéité et de la vérité. Dans le cas de John Lennon, ses œuvres expérimentales étaient plus qu'une simple quête idéologique de spontanéité et de vérité. Au-delà du concept utopique de l'album, *Two Virgins* était une attaque dirigée très directement contre les Beatles. En 1968, ceux-ci étaient devenus une entreprise musicale et financière entièrement développée, construite sur les piliers de compétence et de beauté – mais aussi une cocotte-minute étouffante qui voyait le business porter atteinte aux amitiés de longue date. Alors que Lennon ressentait l'hostilité croissante de ses congénères envers Yoko, ses collaborations avec elle se mirent à représenter plus que de simples échappatoires d'expression libre – elles devinrent des armes esthétiques. *Two Virgins* rencontra la résistance de nombreuses personnes parmi les Beatles et leur organisation qui tentèrent de repousser la sortie de l'album – y compris Ringo Starr, qui fit part de son inquiétude quant aux dégâts que l'album pourrait infliger à leur réputation (Spitz, 2005 : 796-797). Il n'est donc pas vraiment étonnant que durant les dernières années du groupe, Lennon s'obstina à continuer avec Yoko Ono sur la pente de cette « auto-complaisance primaire ».

Étant donné que Lennon était conscient de sa position au sein d'une organisation que beaucoup considéraient comme en proue du mouvement contre-culturel de la fin des années 1960, ses œuvres avant-gardistes avec Yoko Ono y détonnaient aussi parfaitement que l'infâme urinoir de Marcel Duchamp dans une galerie d'art cinquante ans auparavant. Tout comme les dadaïstes du début du xx^e siècle avaient attaqué une institution ayant fait de l'expression artistique bohème son fond de com-

merce, l'attaque de John Lennon ciblait le cœur d'une industrie musicale qui découvrait alors à peine les gains économiques qu'elle pouvait réaliser en vendant de la musique rock comme du grand Art. Mais, à l'inverse de l'urinoir de Duchamp, qui, dans les années 1960 avait parachevé sa transformation de canular en chef-d'œuvre et semblait mériter son appartenance au grand Art, John et Yoko n'obtinrent jamais de telle récompense, et leurs albums d'avant-garde semblent encore aujourd'hui résister à une canonisation de ce type. Pendant les années 1960, tandis que les intellectuels déploraient la mort du mouvement d'avant-garde parce qu'il avait *in fine* soutenu le système qu'il essayait prétendument de détruire (Mann, 1991), l'avant-garde était très vivante dans les musiques populaires et les musiciens de rock commençaient à employer des stratégies convergentes de résistance à – et d'exploitation de – l'industrie culturelle.

Freaking out in the sixties : des événements contre-culturels aux albums rock

Dans ce qui a sûrement été le tout premier *freak out* de la contre-culture d'après-guerre – soit la légendaire lecture du poème *Howl* par Allen Ginsberg à la Six Gallery de San Francisco en 1955 – Ginsberg a démontré que la folie qu'il dépeignait comme le fléau de la génération d'après-guerre était en fait à la fois le symptôme d'une plus vaste maladie et son remède. Dans le poème, Ginsberg encourage Carl Solomon – avec lequel il s'était lié d'amitié lors d'un bref séjour en unité psychiatrique – à « accuser [s]es médecins de folie », l'incitant par là à retourner

sa folie comme une arme contre Moloch, nom métaphorique qu'il donnait à la société occidentale qu'il voyait sacrifier les esprits et les corps de la jeune génération (Ginsberg, 1956 : III). La méthode de Ginsberg, qui consistait à incarner la folie pour la projeter contre la société, prenait racine chez les écrivains français du XIX^e siècle (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) et les artistes du début du XX^e siècle que l'on associe au dadaïsme et au surréalisme (Schwitters, Dali et Artaud) adeptes d'un art de la démence, vu comme l'unique réaction saine face à une société déjà complètement cinglée. « Déclarer sa propre folie de manière publique », comme Donald Kuspit le décrit, correspond à une recherche d'authenticité qui est nécessaire pour évoluer artistiquement et dans laquelle se trouve « la seule authenticité possible dans un monde absolument inauthentique » (Kuspit, 2000 : 153).

De nombreux adeptes du mouvement contre-culturel ont adopté avec enthousiasme la promesse utopique que représentait l'utilisation de la folie créatrice comme moyen de surmonter l'aliénation, mais aussi comme moyen d'instaurer un changement politique radical. Dans *Bomb Culture*, diatribe contre-culturelle de 1968, Jeff Nuttall cite une affiche anonyme collée aux portes de la Sorbonne : « La société d'aliénation doit disparaître de l'histoire. Nous sommes en train d'inventer un monde nouveau et original. L'imagination a pris le pouvoir » (Nuttall, 1968 : viii). Il ajoute à cela que « les racines du développement politique sont créatives et irrationnelles » (*ibid.* : xi). Nuttall ébauche dans son livre un certain nombre de tactiques qui en appellent à la folie hallucinatoire, la seule à même de déployer ce « délire qui dissout l'ego » et « libère au sein de la culture dominante des

The Long Freak out

forces capables de bouleverser la société » (*ibid.* : 264). Dans *Vers une contre-culture*, Theodore Roszak attaquait ce qu'il appelait la technocratie en montrant comment celle-ci étriquait la créativité humaine. Il citait l'exemple des visions démentes de William Blake, dont l'œuvre a été réduite par la civilisation à la respectabilité solennelle de l'art, c'est-à-dire à être consommée passivement, retranchée de l'expérience extatique ayant généré les visions originales du poète. (Roszak, 1969).

Au début des années 1960, ceux qui étaient à la recherche d'expériences mystiques profondes comme celle de Blake, qui soient à même d'ouvrir les portes de la perception, cherchaient leur inspiration dans l'association de drogues psychédéliques, de spiritualité orientale et de psychologie radicale, et voyaient la définition de la normalité mentale par la société comme un problème de santé publique. « Personne n'est plus dangereusement fou que celui qui est tout le temps sain », proclamait Alan Watts, le philosophe renommé qui défendait un environnement d'entière spontanéité « pour danser, chanter, hurler, gazouiller, sauter, grogner et gémir » où « le nonsens puisse enfin avoir sa place » (Watts, 1962 : 88). C'est précisément le type d'environnement qu'il mit en place lors d'une session déchaînée, au cours de laquelle Watts et ses collaborateurs scandèrent et hululèrent des absurdités, prenant part à des rituels tribaux factices en s'accompagnant d'instruments acoustiques. Même si l'on observe des ressemblances avec l'anarchie sonore qu'explorait John Cage à cette même période, *This is It!* ne se présentait pas comme de la « musique », mais comme une forme de prescription sonore pour la santé mentale. Pendant que cette idée d'utiliser la folie expérimentale à la fois

comme thérapie et comme résistance commençait à faire des émules dans les groupes *underground* dans les années 1960, la musique rock se mettait à jouer un rôle capital dans les événements contre-culturels.

C'est en Californie et à partir du milieu des années 1960 que Ken Kesey et les Merry Pranksters poursuivirent le déchaînement de folie avec une ferveur toute religieuse. Pourvu d'une quantité abondante de LSD et conforté dans l'idée que des sessions collectives de *freak out* pourraient, à la façon d'une thérapie, amener chaque participant à une illumination de type bouddhique, Kesey créa les *Acid Tests* : série d'une douzaine d'événements multimédias conçus pour amener les jeunes à prendre des acides et à dissoudre leur ego dans l'espoir de transformer la société. À l'instar des sessions déchaînées d'Alan Watts, ces événements décrits dans *The Electric Kool-Aid Acid Test* de Tom Wolfe (1968) étaient plus envisagés comme des rituels que des performances, et se fixaient comme unique but de « remuer l'esprit » des participants afin de s'assurer qu'ils « ne puissent aller nulle part » (Sculatti, 2005). La folie temporaire engagée par Kesey se concevait comme une sorte de rite d'initiation dans lequel l'individu, auquel on fournissait gratuitement du LSD, pouvait s'immerger dans un cadre alternatif d'expression libre, d'interaction et d'expérience sans frontières, et pouvait éventuellement, après avoir vécu une « révélation », retourner à sa vie de tous les jours.

Des fragments sonores de Kesey et ses Pranksters se déchaînant dans un studio d'enregistrement au commencement de l'année 1966 parurent sur un album appelé *The Acid Test*. Kesey y décrit les événements comme des « cercles ouverts » de possibilités de par-

ticipation qu'il oppose aux « cercles fermés » de la réalité de tous les jours :

« Tout est fait de cercles fermés entre les gens. Quand vous avez un cercle ouvert c'est dangereux, comme les enfants ou les animaux. Cela veut dire qu'ils vous invitent à faire des choses bizarres et qui vont dans tous les sens – comme jouer de l'harmonica – auxquelles vous pouvez ajouter à n'importe quel moment votre propre bruit. C'est très différent de *La Cinquième Symphonie* de Beethoven qui est finie et où il n'y a pas d'autre place pour moi que celle d'auditeur » (The Acid Test LP : 1966)

La musique, dans cet environnement, ne se donnait pas pour but d'être une performance devant un public, mais se voulait une interaction spontanée entre tous les participants dans un décor commun, comme l'était la musique inachevée de John et Yoko. Bien que le groupe en résidence des *Acid Tests* ait été une première mouture du Grateful Dead, le son de ces événements était un alliage chaotique de la musique du Grateful Dead, de celle des Pranksters amateurs, et de tous ceux qui avaient envie de faire du bruit. « Aucun de nous n'est musicien » disait Kesey avec fierté, « nous sommes tous des amateurs complètement empotés » (The Acid Test, 1966). Si par la suite certains *Acid Tests* s'inspirèrent de l'atmosphère des performances scéniques du Grateful Dead et des autres groupes psychédélics florissants, Kesey veilla, jusqu'au dernier des événements en 1966, à y maintenir une part élevée de désorganisation, les décrivant comme « une défaite personnelle délibérée » dans laquelle il s'agissait de « ne rien achever à tout moment » (*ibid.*). Le désordre de Kesey rejetait l'idée d'œuvre finie, lui préférant une expérience collective

de crise et d'échec quelque part assez analogue au théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud.

L'*EPI* (*Explosive Plastic Inevitable*) d'Andy Warhol, une série de performances qui a eu lieu au même moment que les *Acid Tests*, était encore plus proche du concept d'Artaud. Un *freak out* multimédia avec des connexions à la scène artistique néo-avant-gardiste new-yorkaise et aux happenings, alors très en vogue. L'*EPI* était une série d'événements multimédia apportant une surcharge sensorielle et, comme les *Acid Tests*, il disposait d'un groupe légendaire en résidence pour conduire le trip, le Velvet Underground. Mais à l'inverse des *Acid Tests*, il n'y avait que peu de traces d'optimisme et la critique regarda ce trip d'un mauvais œil. Sans concepts distincts comme les « cercles ouverts » d'expression libre et les possibilités de découvertes accidentelles de Kesey, l'*EPI* était essentiellement une attaque audiovisuelle dans ce qui ressemblait à l'époque à un environnement plus dangereux qu'autre chose. Les critiques décrivirent avoir été « brutalisés, impuissants » et « largués au beau milieu d'éclats d'obus » dans un événement qui « vibre avec menace, cynisme et perversion » (Joseph : 2005 : 250-251). Même si rétrospectivement, ces performances n'étaient peut-être pas beaucoup plus agressives que les concerts de rock habituels ou les raves d'aujourd'hui, elles s'opposaient vivement à la philosophie « peace and love » alors promue par le mouvement contre-culturel.

L'intensité des événements de pur *freak out* comme l'*EPI* ou les *Acid Tests* était difficile à traduire sur les enregistrements, mais lâcher prise dans les studios devint une méthode commune aux groupes des scènes underground, chacun montrant différentes aptitudes et qualités dans la création d'une atmosphère déchaînée.

The Long Freak out

C'est avec une compétence musicale indéniable, que les Grateful Dead, mélangèrent extraits *live* et enregistrements en studio sur leur album *Anthem of the Sun* (1968), afin de créer des collages sonores inédits sur des chansons comme « Caution (Do Not Stop On Tracks) » et « That's It For the Other One », dernière chanson de l'album, hommage aux activités des Merry Pranksters de Kesey. De manière plus crue, ceux du Velvet Underground amenèrent leur vacarme amplifié au studio d'enregistrement, pour leur premier album, *The Velvet Underground and Nico* (1967). Le dernier morceau bourré de *feedback*, « European Son » étant l'enregistrement qui se rapprochait le plus de l'*EPI* de Warhol à ce moment-là.

Mais l'album des années 1960 dans lequel l'esprit du *freak out* fut le mieux capturé, est l'album judicieusement intitulé *Freak Out!* (1966) des Mothers of Invention, menés par Frank Zappa. La pochette de l'album, elle-même une saturation sensorielle, délivre un message radical de critique sociale qui s'approche des manifestes dadaïstes. Les notes de l'album incluaient des citations, des noms d'artistes influents aussi bien que les noms de tous ceux qui avaient un rôle dans la scène *freak* de Los Angeles, telle qu'elle était documentée par Zappa. On y trouvait même une cartographie des « lieux *freak out* branchés ». Mais, plus important, dans les notes de l'album, Zappa définissait le *freak out* comme

« le processus par lequel un individu se libère des normes contraignantes et dépassées de pensée, de style vestimentaire et d'étiquette afin d'exprimer PAR LA CRÉATIVITÉ sa relation à l'environnement immédiat et à la structure sociale conçue comme un tout (...) lorsque un nombre *n* de « freaks » se réunissent et s'expriment de manière créative à travers la musique

ou la danse, on fait généralement référence à un *freak out*. Les participants, déjà émancipés de notre esclavage social national, habillés de la manière la plus inspirée, se rendent compte, en groupe, de tout le potentiel d'expression libre dont ils disposent » (Zappa, 1966)

Par l'usage gratuit de lettres capitales et d'italiques, Zappa invitait ses auditeurs eux même à défaire leur chaînes et à devenir membres de ce qu'il appelait « Les Mutations Unies » (*ibid.*).

Sur les pistes qui constituent les faces 3 et 4 de son double 33-tours, Zappa fit entendre les « Mutations Unies » – les *freaks* de la scène de Los Angeles – qu'il invita dans les studios d'enregistrement d'Hollywood pour « se déchaîner sur des percussions louées pour la modique somme de 500\$ » un vendredi soir de mars 1966 (*ibid.*). « Return of the Son of Monster Magnet » [*RSMM dans la suite du texte*], le titre de 12 minutes qui conclue l'album, s'empare des sons crus de cette session nocturne déchainée, mais ironiquement – et il y a toujours de l'ironie chez Zappa – la totalité du morceau est méticuleusement structurée. Dans les notes de l'album, le morceau est présenté comme un « Ballet Inachevé en Deux Tableaux » [*ndt* : « Unfinished Ballet in Two Tableaux »]. C'est un clin d'œil au *Sacre du Printemps* de Stravinsky, avec la première partie sous-titrée « Danse rituelle d'un tueur d'enfants » [*ndt* « *Ritual Dance of the Child-Killer* »] et la seconde partie sous-titrée « Nullis Pretti (No commercial potential) ».

Tandis que Watson interprète le morceau, la référence au rituel, plus qu'une simple parodie de Stravinsky, s'incarne dans le sacrifice symbolique du personnage de Suzy Creamcheese, symbole de l'innocence

déflorée et corrompue. (Watson, 1997, p. 157). Mais déflorée et corrompue par quoi? Par qui? Par la société à la papa, cible du manifeste de Zappa? Ou par la contre-culture hédoniste, droguée, partisane de l'amour libre qu'il semblait célébrer?

La « Danse Rituelle » commence par un bref dialogue entre Zappa et Suzy Creamcheese, au cours duquel il lui demande : « mais qu'est-ce qui a pris possession de toi? », sous-entendant tout ce qui, de la drogue à un pénis, en passant par la « réalisation de soi », pouvait représenter les tentations de l'époque. S'ensuit une lente progression de halètements orgasmiques interprétés par la voix de Suzy Creamcheese, accompagnés par de drôles de vocalises non mélodiques de Zappa, de faux cris de Tarzan et occasionnellement, des cris sur des *patterns* de percussions répétés et une sirène. Alors que les halètements orgasmiques de Suzy se forment, les percussions accélèrent et un chœur d'hommes imitant les cris d'animaux excités donne de la densité aux chœurs. La première section s'achève par l'effacement progressif des instruments déchaînés au profit de diverses voix récitant des expressions hippies comme « flashing », « oh wow » et « happening, man », suggérant que le mélange de musique, de drogues et de sexe a tué l'innocente enfant. La seconde partie, plus courte, « Nullis Pretti », est également plus jouée puisque les voix, dont celle de Suzy, continuent de psalmodier et que le vocable « cream cheese » est sujet à de multiples variations vocales. Alors que la vitesse de la bande accélère, emmenant avec elle les voix, les derniers sons vocaux évoquent un rire d'enfant, suggérant à l'auditeur que l'enfant sacrifié est peut-être ressuscité à présent.

Si une telle exégèse surinterprète peut-être cette célébration de l'anarchie sonore, le déchaînement de

folie de *RSMM* est ironiquement hautement structuré, bien plus achevé que les *Acid Tests* de Kesey ou que le premier album de John et Yoko. Pendant que les *freaks* invités se déchaînaient dans le studio, Zappa, en maniaque du contrôle qu'il était [*ndt* : *control freak*], organisait en avance les sessions avec précaution, (Walley, 1972 : 61) et en post-production, les travaillant par le montage en studio. L'expression libre collective que Zappa mettait en exergue dans son manifeste était peut-être moins un moyen d'émancipation de « l'esclavage social » qu'une manière d'ajouter des couleurs à sa palette de compositeur, lui permettant de mieux critiquer la société dans son ensemble, y compris la contre-culture elle-même. La plus grande ironie était peut-être celle-ci : tandis que *RSMM* et l'album entier semblaient célébrer les drogues psychédéliques, Zappa était de son côté violemment opposé à la consommation de toute drogue et avait même publié une déclaration publique cette année-là dénonçant toutes les drogues comme néfastes (*ibid.* : 64-65). Zappa étendit rapidement sa critique au-delà de la culture *mainstream* pour s'attaquer à l'indulgence joyeuse de la contre-culture quant à la consommation de drogues, et également – comme on peut l'entendre sur l'album des Mothers en 1968 *We're Only In it For The Money* – au rock simpliste pétri de messages naïfs de paix et d'amour. Tandis que cela peut poser la question de savoir si Zappa représentait le mouvement contre-culturel ou bien s'il l'utilisait, il est clair que Zappa faisait siennes les techniques d'avant-garde, non pas pour vivre le type d'expérience que préconisait Kesey, mais dans l'optique de créer de l'art.

La transformation par Zappa de cette session nocturne déchaînée représente ce que Peter Bürger

The Long Freak out

appellerait une « œuvre non-organique » d'art d'avant-garde construit sur les principes de chance et de montage, qu'il oppose à l'intégrité structurelle « organique » des œuvres modernistes :

« Les artistes qui produisent des œuvres organiques (...) traitent leur matière comme quelque chose de vivant. Ils respectent son importance en tant qu'élément issu de situations concrètes, du quotidien. Pour les avant-gardistes, à l'inverse, la matière n'est que de la matière. Dès le départ, leur activité consiste à tuer la « vie » de la matière, c'est-à-dire à l'extraire de son contexte fonctionnel, celui qui lui donne un sens. Tandis que le classiciste reconnaît et respecte la manière dont la matière achemine le sens, les avant-gardistes n'y voient rien de plus qu'un signe vide, auquel eux seuls peuvent donner un sens. Par conséquent, les classiciste traite la matière comme un tout, alors que les avant-gardistes l'extraient de la totalité de la vie, l'isolent et la transforment en fragment. (Bürger 1984 : 70)

Cette transformation de la matière en art explique une grande partie du style de de Zappa, proche du montage, dont le premier album n'offrait qu'un aperçu. Tout au long de sa carrière, Zappa fut toujours pragmatique, pas fou pour un sou, toujours attentif à ce qu'il se passait autour de lui, ce qui lui fournissait en retour un élan, une force pour la poursuite de son œuvre. Cependant, la façon de Zappa de transformer la culture populaire, que ce soit par les satires disco de la fin des années 1970 ou par les enregistrements *PMRC* des années 1980, avait toujours comme objectif d'assujettir les forces contraires pour assouvir ses propres objectifs artistiques.

Les « party tracks » psychédéliques et les ratés du *Freak Out*

Le mouvement *freak out* semble être apparu pour soutenir la révolution contre-culturelle en cours, mais son instinct de mort a systématiquement mis à bas tout espoir d'établissement d'une communauté alternative par musique rock – comme le suggère le cynique *RSMM* de Zappa. L'activiste John Sinclair déclara que la musique rock était « l'une des forces révolutionnaires les plus indispensables en Occident » précisément parce qu'elle permettait de se sentir « à nouveau vivant au milieu des pompes funèbres monstrueuses de la civilisation occidentale » (Sinclair, 1995 : 301). Mais le *freak out*, à l'instar des avant-gardes qui s'éteignent « de manière consciente et volontaire » (Calinescu, 1987 : 124), avait une tendance grandissante à l'auto-dépréciation, et lorgnait peut-être plus sur la mort que sur la vie. Les stratégies qui consistent à produire un délire sensoriel par une overdose médiatique, à rechercher une dissolution des *ego* ou à foutre le bordel dans les esprits à l'aide de produits chimiques pour faire échouer quelque but qui puisse exister sont toutes liées à une obsession morbide dans le rock qui, loin de se circonscrire au mouvement psychédélique, semblait se répandre partout à la fin des années 1960. Le thème de la mort s'est propagé dans le rock psychédélique, des Mothers au Velvet Underground, en passant par les Beatles, les Stones et les Doors, et pendant un courte période, « *freaking out* » devint une expression à la mode, reprise par de nombreux musiciens dans la pop *mainstream*. Cette expression ne semblait plus nous mener nulle part.

Une des manifestations des capacités du rock 'n' roll à célébrer la vie était le « *party track* », un type d'enregistrement qui comportait des sons de personnes en train de crier et de faire des bruits comme s'ils s'étaient trouvés à une soirée. Comme l'ont exploré les Beach Boys avec l'album *Beach Boys Party*, le morceau festif créait l'illusion que les gens s'amusaient avec le groupe dans une fête à laquelle tout le monde pouvait participer en tapant dans les mains, sur des bouteilles ou sur des bongos. Les morceaux festifs prirent une tournure psychédélique en 1966 avec des chansons telle que « Yellow Submarine » des Beatles et « Rainy Day Woman #12 and 35 » de Bob Dylan dans lesquelles les fêtes se firent plus sauvages sous l'influence apparente de drogues, et commencèrent ainsi à se faire vecteur d'un message contre-culturel distinct : non seulement tout le monde était invité à la fête, mais tous ceux qui écoutaient étaient impliqués dans la contre-culture – « **we** all live in a yellow submarine » et « **everybody** must get stoned ». Présenté de cette façon, le « *party track* » donnait l'impression d'offrir la promesse, ou du moins l'illusion d'une contre-culture unie.

Mais tandis que les « *party tracks* » commençaient à faire partie de l'arsenal du *freak out* généralisé, cette approche menait certains groupes à un cul-de-sac créatif. Brian Wilson, compétiteur né, continua à se servir des techniques du « *party track* » afin de récupérer *Smile*, le projet avorté des Beach Boys, devenu l'album *Smiley Smile* en 1967. Contenant quelques « *party tracks* » assez drogués, nappés de voix ricanant et débitant des absurdités parfois à vitesse accélérée, *Smiley Smile* est depuis devenu un album culte et loué par la critique pour avoir réussi à repousser les frontières de la composition habitu-

elle des chansons pop. Mais cette opus troublant des Beach Boys, normalement si propres sur eux, éloigna leurs fans et fut un échec commercial à l'époque (Harrison, 1997). L'autre challenger des Beatles, les Rolling Stones, doués d'une image plus décadente et dionysiaque, étaient peut-être plus convaincants dans leur tentative de *freak out* mais ils échouèrent également. L'album *Their Satanic Majesties Request* de 1967, fut largement considéré comme une imitation manquée de la pop psychédélique des Beatles. C'était un album aux sonorités irrégulières et droguées, dans lequel le groupe explorait des instruments inhabituels et éclectiques comme des enregistreurs portables et des percussions indiennes. Le morceau de huit minutes intitulé : « Sing this All Together (and see what happens) » contenait des morceaux de jams décousues complétés par des bribes de conversations, adjointes dans le but de recréer l'atmosphère d'une fête droguée. Il est aujourd'hui critiqué comme faisant tâche dans leur oeuvre enregistrée.

Si, pour les musiciens, se déchaîner sur ses albums était en général assez mal accueilli par les auditeurs, cela pouvait également entraîner l'animosité du public lors de performances *live* plus aventureuses auxquelles ils s'essayaient sur scène. Les Pink Floyd, menés par Syd Barrett, coqueluches de la scène psychédélique londonienne, privilégiaient une forme libre et atonale de *jam* comme sur « Interstellar Overdrive ». Lorsqu'ils se produisaient hors de la scène underground de Londres, ils étaient souvent confrontés à des publics ouvertement hostiles et s'attendant à entendre leurs tubes du moment (Mason, 2005 : 67-69). Le grouperegistra une version plus courte, de neuf minutes, de leur « Interstellar Overdrive » pour leur album de 1967, *The Piper At*

The Long Freak out

The Gates of Dawn, qui devint le prototype d'œuvres de rock plus contrôlées et progressives, une fois le groupe réformé, suite au vacillement de Syd Barrett apparemment causé par l'abus de drogues. Il y avait également sur la scène londonienne le groupe Soft Machine qui citait explicitement dans sa musique la 'pataphysique d'Alfred Jarry. La chanson la plus célèbre de Soft Machine, « We Did It Again », était un riff unique en 4 /4 joué encore et encore, accompagné d'une ligne vocale répétant « we did it again » (« nous l'avons encore fait »). Alors que des versions plus longues de cette blague minimaliste furent acceptées en France comme relevant d'un dadaïsme branché, ce morceau suscitait l'hostilité du public britannique (Bennett, 2005 : 110). Comme leurs collègues des Pink Floyd, les Soft Machine eurent rapidement à faire face à des changements de personnel et commencèrent à développer des compositions progressives en plusieurs mouvements, plus faciles d'accès, jouées de manière plus professionnelle, bien loin des farces dadaïstes de leurs débuts. Lorsqu'on manquait de public comme de soutien critique, se déchaîner n'apparaissait plus particulièrement révolutionnaire ou divertissant. Gâchant les soirées à coup sûr, le *freak out* donna un coup d'arrêt fatal à la fête pop psychédélique, qui avait à peine commencé, faisant ainsi du genre l'un des plus courts de l'histoire du rock (Borthwick et Moy, 2004 : 42). La quête de transcendance immédiate et totale dans le rock psychédélique, que Russel Reising appelle « *carpe diem* psychédélique » et « apocalypse psychédélique » (Reising, 2009 : 528), ne pouvait pas continuer. Dans une industrie musicale qui commençait à vendre le rock comme une forme d'art, les musiciens de rock de la fin des années 1960 se

tournaient soit vers le passé, comme le retour aux racines des Rolling Stones, soit vers l'avenir, avec le développement du rock progressif par les Pink Floyd et les Soft Machine. La musique rock de la nouvelle génération ne se baserait plus sur la participation du public à un *freak out* déjanté, mais sur la consommation par le public d'une musique faite par des professionnels avec tout le professionnalisme qui leur incombe. En ce qui concerne les groupes de San Francisco que l'on associe aux *Acid Tests* de Kesey, nombre d'entre eux furent signés par CBS Records et firent de la rhétorique contre-culturelle une arme commerciale. Le slogan publicitaire « la révolution est sur CBS » (Harron, 1988 : 184) proclamait ironiquement l'avènement de la vraie révolution à laquelle aura conduit l'époque psychédélique : la nouvelle jeunesse de l'industrie musicale.

L'attaque d'avant-garde la plus destructrice visant l'industrie musicale florissante du rock de la fin des années 1960 fut le sabordage des Monkees : un boys-band préfabriqué qui représentait l'une des appropriations les plus réussies de la contre-culture de la fin des années 1960 par l'industrie du divertissement. Après quasiment deux ans d'une série télévisuelle hebdomadaire au succès continu, leur film « Head » (1968) consistait en un long déchaînement de *freak out* qui peut être vu soit comme une tentative de gagner la confiance du mouvement contre-culturel, soit comme un moyen de mettre fin à la carrière du groupe. Si les membres de ce groupe créé de toute pièce par Hollywood s'étaient battus pour plus de contrôle artistique sur ses productions et l'avaient finalement obtenu en jouant eux-même leurs parties instrumentales et en écrivant leurs propres chansons, l'ironie de cette percée dans le monde du cinéma résidait dans

le fait que les membres du groupe devinrent, une fois de plus, selon les mots du chanteur Davey Jones, « les pions de quelque chose que l'on aide à créer mais sur lequel nous n'avons aucun contrôle » (Lynskey, 2011). Créé par les producteurs des Monkees à partir d'un script de Jack Nicholson, *Head* tournait en dérision la guerre, le marché du divertissement et même l'entreprise commerciale que représentaient les Monkees. À l'instar des œuvres satiriques de Zappa – qui fait une brève apparition dans le film – *Head* est un exemple d'œuvre « non-organique » se servant du montage pour ôter la vie de la matière prélevée et exposer l'ossature du groupe. La mort des Monkees est présentée de manière explicite comme un article au catalogue de l'industrie du divertissement, notamment dans la séquence d'ouverture du film où le batteur Mickey Dolenz se jette du haut d'un pont et dans la scène finale où Dolenz et le reste du groupe font le même bond, pour atterrir piégés dans un aquarium géant, empêchant leur ultime acte de liberté. L'échec commercial du *freak out* final des Monkees aura peut-être paradoxalement été son seul succès en ce qu'il a aidé à l'euthanasie d'un groupe perçu comme inauthentique, non seulement par les fans de rock mais également par quelques membres du groupe eux-même.

Freaking out in the Seventies : Pour certains la révolution n'avait jamais cessée

À la fin du livre de 1968 de Jeff Nuttall sur la révolution contre-culturelle, celui-ci déclare que « le *freak out* est fini » et, s'écartant du délire sensoriel qu'il appelait de ses vœux tout au long du livre, il enjoint les artistes à « se détourner du Néant » et à donner

« pouvoir et corps à la vraie musique des dieux en cultivant l'artisan qui vit en chacun de nous » (Nuttall, 1968 : 268-269). Alors que de nombreux musiciens de rock des années 1970 agirent pour se professionnaliser au sein d'une industrie musicale florissante, certains continuèrent à barboter dans l'anarchie absurde malgré l'antagonisme de la critique et du public à l'égard des postures avant-gardistes. John Lennon, le musicien de rock le plus en vue à l'époque, continua ses collaborations extrêmes avec Yoko Ono, entraînant quelques critiques à remettre en question sa santé mentale. Mais ce que beaucoup ne voyaient que comme de la folie était partie intégrante d'une manifestation dadaïste plus grande et délibérée contre la guerre (Wiener : 1998 : 8). De manière moins calculée, et à l'écart des flashes des caméras, un groupe de Detroit, les Stooges, expérimentait les drogues psychédéliques pendant leurs sessions d'enregistrements, terminant leur album *Fun House* (1970) par une chanson intitulée « L.A Blues », une improvisation bruitiste et informe originellement appelé « Freak » (Matheu, 2009 : 61) qui posait le déchaînement de folie comme geste brut et punk, dénudé de l'appareil idéologique contre-culturel.

Pour de nombreux musiciens Allemands de rock underground, officiant au début des années 1970 dans un genre connu aujourd'hui sous le nom de *Krautrock*, se déchaîner était essentiel à leur approche radicale. Ces groupes fonctionnaient comme des collectifs musicaux dévolus à des approches d'avant-garde de la création musicale. Les longs morceaux de *freak out* étaient la norme pour des groupes communautaires comme Amon Düül – ainsi que l'autre groupe en ayant dérivé Amon Düül II – ou Ash Ra Tempel, un groupe qui enregistra un vrai *Acid Test* dans la lignée de

The Long Freak out

ceux des années 1960 avec Timothy Leary, le gourou du mouvement contre-culturel, assistant un grand groupe d'amateurs dans rituel du LSD documenté par l'album *Seven Up* (1972). Même Can, groupe plus sain d'esprit situé à Cologne, fit l'expérience de longues sessions d'improvisations en studio, afin de saisir les déchainements spontanés de leurs chanteurs excentriques et instables – Damo Suzuki et Malcolm Mooney – qui bafouillaient des paroles absurdes. Le groupe communautaire allemand le plus dévoué à l'anarchie dadaïste était Faust, un groupe fondé par l'impresario et journaliste Uwe Nettlebeck, auteur d'un manifeste déclarant les vertus thérapeutiques de l'absurde (Koch et Harris, 2009 : 586). Les collages sonores désorientés et non-organiques de Faust attaquaient toutes les conventions de la musique populaire – avec le fou-rire comme leitmotiv de leurs albums.

À la différence de l'approche d'outsider des groupes communautaires allemands, l'ancien guitariste du Velvet Underground, Lou Reed, se servit de sa position d'artiste confirmé et signé avec RCA Records pour attaquer directement l'industrie musicale par son album *Metal Machine Music* (1975). Ce double-album fait de distorsions et de *feedbacks* de guitare est devenu depuis l'un des albums les plus tristement célèbres de l'histoire du rock, autant qu'un canular avant-gardiste tournant en ridicule les stratégies marketing de l'industrie musicale, en créant une ambiguïté sur la nature même de l'œuvre – art intellectuel, rock bas de gamme ou blague sophistiquée? Lester Bangs montre Reed comme jouissant de sa relation sadique avec les fans, les critiques et sa maison de disques – comme lorsqu'il décrit Reed en train d'essayer de convaincre la RCA de faire sortir l'album sur leur label classique « Red Sea Label », en insistant sur le fait que sous les

épais murs de *feedback* de l'enregistrement se cacheraient des références à Beethoven (Bangs, 1987 189). Tandis que de nombreux acheteurs exigèrent d'être remboursés de leur achat peu de temps après la sortie de l'album, Bangs célébra l'album comme l'un des meilleurs de tous les temps, le canonisant ainsi comme album punk de référence — bien qu'il ait eu aussi peu d'auditeurs que *Two Virgins*.

Ces enregistrements radicaux par Lou Reed, Faust, Can et les Stooges font apparaître une continuité entre l'anarchie contre-culturelle des années 1960 et la rébellion punk du milieu des années 1970 qui inclue plus de diversité musicale que des chansons rock à trois accords. La révolte punk contre une industrie musicale déguisée en contre-culture fit émerger de nombreux groupes post-punk qui donnèrent naissance à leur tour à des *freak out* démentant ainsi le cliché punk qui voyait 1976 comme « année zéro » du rock et soutenant l'idée contraire selon laquelle « la période punk et la période hippie étaient bien plus proches l'une de l'autre que les mouvements qui vinrent avant et après » (Harron, 1988 : 205). Tout comme le mouvement bebop des années 1940 peut-être vu autant comme un mouvement ayant fait évoluer le jazz que comme une force révolutionnaire au sein de l'histoire du jazz (DeVeaux, 1997), le mouvement punk des années 1970 révèle tout autant de continuités que de ruptures, à mieux regarder les groupes impliqués dans les expérimentations d'avant-garde (voir Reynolds, 2005 ; Hegarty, 2007). Public Image Limited (alias PiL), Throbbing Gristle, Psychic TV, Nurse With Wound, Coil and Current 93, sont quelques-uns des groupes britanniques de post-punk, de musique industrielle et post-industrielle qui célébraient la destruction de la

forme chanson, les valeurs de l'amateurisme dans la musique et l'absurdité conceptuelle, démontrant que le *freak out* ne s'était jamais arrêté.

John Lydon des Sex Pistols et de PiL est l'artère centrale par laquelle l'avant-gardisme hippie irrigua le post-punk (voir Albiez : 2003 *). L'interprétation bâclée des chansons conventionnelles par les Sex Pistols pourrait se comparer à l'anarchie sociale soutenant le mouvement punk au Royaume-Uni, mais Lydon, – collectionneur de disques au goût prononcé pour le rock d'avant-garde – alla plus loin dans son exploration de l'anarchie sonore avec son groupe PiL, développant un style particulier d'incompétence. À l'inverse de beaucoup de musiciens punk pour lesquels l'incompétence est une vertu en soi parce qu'elle connote l'authenticité (Hegarty, 2007 : 94-95), les musiciens plus compétents de PiL, comme le guitariste Keith Levene, exagéraient leur amateurisme en jouant intentionnellement de « fausses » notes (Reynolds, 2005 : 20). À l'instar de la contre-attaque de Zappa sur la culture hippie, des premiers albums de PiL étaient des contre-attaques à l'orthodoxie punk, chaque 33 tours se distançait un peu plus du punk pour se rapprocher progressivement de l'éclectisme du *krautrock*, ce qui éloignait de nombreux fans (Hegarty, 2007, p.97). Les tendances autodestructrices de John Lydon, comme celles de John Lennon, étaient pour bonne part une réaction à sa position de représentant charismatique d'un mouvement de jeunesse au sein d'une industrie musicale populaire gonflée à blocs.

* Voir également dans les colonnes de la revue *Volume!* Sean Albiez, « Strands of the future: France and the birth of electronica », *Volume !*, 2 (2), 2003, p. 99-114 [ndlr].

Avec la philosophie punk du *Do It Yourself* de la fin des années 1970, qui encourageait les jeunes amateurs à créer leur propre entreprise musicale, se déchaîner pouvait s'avérer aussi simple et utile que de jouer trois accords à la guitare, comme le montre l'exemple de Steve Stapelton, membre fondateur du groupe Nurse With Wound. Stapelton, fou de krautrock et collectionneur obsessionnel de disques, entreprit avec ses amis de collecter le plus de disques de « *freak out* » possible et suivit trois lignes directrices simples : des morceaux longs, pas de chansons et des couvertures d'album en lien avec la drogue (Stapleton, 2001). Lorsqu'un ami à lui qui travaillait dans un studio lui proposa de pouvoir y enregistrer gratos s'il avait un groupe, Stapleton mentit en s'inventant un groupe. Il acheta immédiatement des instruments et invita ses amis collectionneurs au studio d'enregistrement. N'ayant jamais touché d'instrument musical auparavant, les trois débutants se rendirent au studio sans n'avoir jamais répété et enregistrèrent l'album *Chance Meeting On A Dissecting Table Of A Sewing Machine And An Umbrella* en 1979, un *freak out* spontané, qui fit d'eux le groupe Nurse With Wound. De façon très *Do It Yourself*, Stapleton conçut et assembla la pochette de l'album lui-même. Il se forgea une carrière indépendante qui lui permit, toute sa vie durant de vendre sa musique d'inspiration surréaliste.

Pour les groupes comme Nurse With Wound et les groupes post-punk, autant que pour les groupes comme Faust qui poursuivirent au XXI^e siècle, c'est comme si la révolution n'avait jamais pris fin et que l'apocalypse psychédélique était toujours aussi imminente. Depuis les années 1980, le groupe Coil a conçu ses enregistrements plus comme des rituels magiques que des œuvres musicales, comme on

The Long Freak out

peut l'entendre dans leur long morceau « How To Destroy Angels ». La consommation de drogues psychédéliques dans le but d'atteindre des états seconds en studio était une méthode récurrente du groupe jusqu'à sa dissolution en 2004. Genesis P-Orridge de Psychic TV et David Tibet de Current 93 ont tous deux fait connaître leur penchant pour le rock psychédélique des années 1960 et les états de conscience altérés que celui-ci recherchait. Dans leur propre musique, ils ont prolongé cet héritage, le marquant d'une griffe plus sombre. L'obsession jamais démentie pour les « Six Six Sixties » – titre d'une chanson de Throbbing Gristle – donne à voir le côté obscur de ces longues années 1960. Si les valeurs contre-culturelles se sont vues absorbées par la culture *mainstream* comme le défend Tom Hayden dans son livre *The Long Sixties* (2009), et ont en cela participé à un changement culturel que viennent confirmer sur le plan social l'élection d'Obama et sur le plan musical le militantisme de groupes de rock comme U2, la veine apocalyptique de certains musiciens underground perdure également. À présent détaché de tout mouvement contre-culturel, ce long *freak out* fait perdurer une veine anarchiste au sein de laquelle les musiciens se battent contre leurs instruments, hurlent contre le bon-sens, à la recherche du chaos, de l'irrationalité et de concepts de révolution émanant de l'individu plutôt que du collectif et qui, de ce fait, restent désespérément incommunicables.

Conclusion : la musique inachevée comme résistance

Le concept de musique inachevée de Yoko Ono s'offre comme un moyen utile pour saisir comment pour

les musiciens rock les enregistrements de *freak out* mettent en oeuvre une stratégie de résistance. Les enregistrements discutés ici vont de la rudesse brute et inachevée de *Two Virgins* au chaos plus organisé que font entendre les « party tracks », les jams punk bruitiste ou les collages *Krautrock*, et s'étendent jusqu'au travail plus composé et plus rigoureux que représente le ballet déchaîné de Zappa. Mais tous ces enregistrements sont inachevés en ce qu'ils nient l'achèvement. Les morceaux de pur *freak out* se refusent à devenir des chansons de rock. Rejetant les notions de rythme, de mélodie ou de structure, leur fragmentation leur interdit de devenir des objets musicaux organiques destinés à la contemplation esthétique. Une lecture plus poussée de *Two Virgins* ou de *Metal Machine Music* pourrait nous amener à un niveau plus systématique, en identifiant peut-être des œuvres-source propres au mouvement d'avant-garde ou une esthétique de la folie sonore. Cependant, une analyse aussi détaillée – à l'image de l'analyse des contours élégants de l'urinoir de Duchamp – risquerait de ne comprendre que comme objets d'art ces actes de résistance bruyants. De telles déflagrations sonores ne devraient pas être interprétées comme de pâles imitations de la musique d'avant-garde ou comme des efforts ayant pour unique but de s'acheter une crédibilité culturelle (voir Gendron, 2002). Ce sont des attaques immédiates, appartenant au moment où elles naissent et auxquelles il manque souvent un but clairement défini.

L'idée de folie qui jalonne tous ces enregistrements pose problème. Elle est la plupart du temps feinte et doit pour cette même raison être comprise comme un acte volontaire de provocation. Que ce soit une attaque élargie et utopique contre ce que Kesey appe-

lait les « cercles fermés » de la société ou une attaque ciblée des cadres des maisons de disque ou des exigences des fans, la stratégie d'avant-garde consistant à pousser une forme d'art jusqu'au point de non-retour dans une forme d'autodestruction, ne peut être vue autrement que comme une folie dans le business compétitif que représente le marché des musiques populaires. Une justification possible de cette folie est que les musiciens l'utilisent avant tout comme une posture garante d'authenticité, considérée par certains spécialistes comme un pan essentiel de l'esthétique du rock (voir Moore, 2002; Gracyk, 1996). Si la revendication par Allen Ginsberg de sa folie authentique contre un monde « sain d'esprit » lui a permis de devenir un héros du mouvement contre-culturel, le film des Monkees dépeignant leurs moi authentiques comme piégés par l'hypocrite industrie musicale les laissa au bord du carreau, victimes expiatoires du marché. Que l'incursion d'un musicien de rock dans le territoire de l'avant-garde détruise sa carrière ou, qu'elle lui en offre une nouvelle, c'est au consommateur que revient le dernier mot. Il donne une vie à ces œuvres, que ce soit en adhérant aux idéaux utopiques et en enrichissant ses propres habitudes d'écoute ou bien en exigeant le remboursement du bruit inaudible que contient l'album. Ce sont là les aléas et les dangers des « cercles ouverts » de Kesey, élaborés pour sciemment ne mener nulle part.

Ironiquement, la manière qu'a eu l'industrie du disque de vendre la révolution contre-culturelle à la fin des années 1960 a offert aux musiciens la liberté d'aller « au-delà de la musique » et de s'engager dans des esthétiques participatives que promouvaient les artistes d'avant-garde de l'époque. Si dans le monde de l'art, l'esthétique d'avant-garde avait donné aux

artistes la capacité de transformer tout ce qu'ils touchaient en art (Rosenberg, 1972 : 11), l'industrie musicale avait offert aux stars charismatiques du rock une liberté comparable. Au paroxysme du mouvement contre-culturel, parmi les musiciens de rock et les artistes, certains semblaient partager des objectifs convergents. Le mariage de la star de la pop John Lennon et de l'artiste Fluxus Yoko Ono semblait symboliser les efforts mutuels des musiciens de rock et des artistes d'avant-garde visant à faire s'interpénétrer l'art et la vie, par le biais de créations collectives et par une réception cherchant à brouiller les frontières entre artiste et le public. Si l'avant-garde avait fait table rase de la hiérarchie des valeurs dans l'art, générant de nouveaux styles conceptuels incompréhensibles pour la masse – bien que récupérés par les musées (voir Calinescu, 1987 : 144-148) – les expérimentateurs du rock ne peuvent de leur côté toujours pas s'enorgueillir du même succès dans la culture populaire. Les absurdités brutes et anarchiques du « freak out » paraissent conçues pour résister à l'exploitation, que ce soit en tant qu'œuvre d'art à succès ou bien comme divertissement à même d'occuper une place de choix dans le marché de la musique populaire.

Au *xxi*^e siècle, la folie contre-culturelle n'est plus une méthode privilégiée de résistance à l'industrie de la culture. Tandis que le combat idéalisé entre liberté créative et hégémonie des majors se prolonge dans la narration du rock, la notion même de résistance semble être devenue un cliché qui permet à quasiment n'importe quel artiste de déclarer son indépendance et d'y gagner des points d'authenticité. À côté de ce modèle romantique encore vivace hérité des années 1960 et 1970, que Frith et Horn appellent « le rock style bohème », on trouve le « situation-

The Long Freak out

nisme pop », plus incisif, qui émergea à la fin des années 1970 lorsque des musiciens commencèrent à appliquer des théories néo-avant-gardistes et pragmatiques du pop-art à leurs œuvres et à leur commercialisation (Frith et Horne, 1987). De ce point de vue, commercialiser ce que Bloomfield appelle des « chansons qui résistent » – des chansons pop qui bouleversent subtilement les conventions de la structure de la chanson pop – est vu comme un moyen de résister à la marchandisation tout en évitant le « ghetto culturel » de l'avant-garde (Bloomfield, 1993 : 28) où se nichent les extrémistes du rock comme Steve Stapleton, bien que sa musique paraisse plus efficace dans sa résistance à la marchandisation en résistant d'abord à la notion de structure. Comparée avec la

résistance d'aujourd'hui qui consiste à appliquer des méthodes de vente non agressive – à supposer que la musique pop qui les applique résiste à quoi que ce soit – les albums de *freak out* extrêmes du passé continuent à susciter plus de controverse que les *readymade* dadaïstes qui dorment tranquillement au musée. Si les Beatles sont encore aujourd'hui le symbole le plus parfait de l'idéal romantique du groupe de rock produisant un l'art authentique et réussissant à le vendre, aujourd'hui encore, des albums comme *Two Virgins* sont toujours activement engagés dans la résistance à l'industrie de la musique commerciale. Tant qu'il y aura des fans des Beatles pour considérer *Two Virgins* comme un outrage, la musique de John et Yoko restera inachevée.

Bibliographie

- ALBIEZ, S. (2003), "Know History!: John Lydon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic", *Popular Music*, 22(3), p. 357-374.
- BANGS, L. (1987), "*Psychotic Reactions and Carburetor Dung*", Edited by Greil Marcus, New York: Vintage Books.
- BENNETT, G. (2005), *Soft Machine: Out-Bloody-Rageous*, London: SAF Publishing.
- BLOOMFIELD, T. (1993), "Resisting Songs: Negative Dialectics in Pop", *Popular Music*, 12(1), p. 13-31.
- BORTHWICK, S. and Moy, R. (2004), *Popular Music Genres: An Introduction*, New York: Routledge.
- BÜRGER, P. (1984), *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota.
- CALINESCU, M. (1987), *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, NC: Duke University.
- DEVEAUX, S. (1997), *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*, Berkeley, CA: University of California.
- FRITH, S. and Horne, H. (1987), *Art Into Pop*, London: Methuen.
- GENDRON, B. (2002), *Between Montmartre and The Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago: University of Chicago.
- GINSBERG, A. (1956), *Howl*, San Francisco: City Lights Books.

- GRACYK, T. (1996), *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, NC: Duke University Press.
- HARRISON, D. (1997), "After Sundown: The Beach Boys' Experimental Music", in *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, edited by J. Covach and G. M. Boone, New York: Oxford, p. 33-57.
- HARRON, M. (1988), "McRock: pop as a commodity", in *Facing the Music: Essays on Pop, Rock and Culture*, edited by S. Frith, New York: Pantheon, p. 173-220.
- HAYDEN, T. (2009), *The Long Sixties: From 1960 to Barack Obama*, Boulder, CO: Paradigm.
- HEGARTY, P. (2007), *Noise/Music: A History*, New York: Continuum.
- JOSEPH, B.W. (2005), "My Mind Split Open: Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable", in *Summer of Love: Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*, edited by C. Grunenberg and J. Harris, Liverpool: Liverpool University Press, p. 239-268.
- KEISTER, J. and SMITH, J.L. (2008), "Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock", *Popular Music*, 27(3), p. 433-455.
- KOCH, A. and HARRIS, S. (2009), "The Sound of Yourself Listening: Faust and the Politics of the Unpolitical", *Popular Music and Society*, 32(5), p. 579-594.
- KUSPIT, D. (2000), *Psychostrategies of Avant-Garde Art*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LOCHHEAD, J. (2001), "Hearing Chaos", *American Music*, 19(2), p. 210-246.
- LYNSKEY, D. (2011), "The Monkees' Head: 'Our fans couldn't even see it.'" *The Guardian*, 28 April.
- MANN, P. (1991), *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington, IN: Indiana University.
- MARCUS, G. (1989), *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University.
- MASON, N. (2005), *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd*, San Francisco: Chronicle Books.
- MATHEU, R. (2009), *The Stooges: The authorized history and illustrated story*, New York: Abrams.
- MOORE, A. (2002), "Authenticity as Authentication", *Popular Music*, 21(2), p. 209-223.
- NUTTALL, J. (1968), *Bomb Culture*, New York: Delacorte Press.
- REISING, R. (2009), "Melting Clocks and the Hallways of Always: Time in Psychedelic Music", *Popular Music and Society*, 32(4), p. 523-547.
- REYNOLDS, S. (2005), *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*, New York: Penguin.
- ROCKWELL, J. (1982), "Rock and Avant-Garde: John and Yoko's Record Collaborations", in *The Ballad of John and Yoko*, edited by J. Cott and C. Doudna, New York: Rolling Stone/Doubleday/Dolphin, p. 272-277.
- ROSENBERG, H. (1972), *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, New York: Horizon Press.
- ROSZAK, T. (1969), *The Making of a Counterculture*, Garden City, NY: Anchor Books.
- SCULATTI, G. (2005), "The Acid Test, booklet notes to *The Acid Test*", CD, Acadia/Evangeline Records, ACAX 500.
- SINCLAIR, J. (1995), "Rock and Roll Is a Weapon of Cultural Revolution", in *Takin' it to the Streets: A Sixties Reader*, edited by A. Bloom and W. Breines, New York: Oxford University Press, p. 301-303.

The Long Freak out

- SPITZ, B. (2005), *The Beatles: The Biography*. New York: Little, Brown and Company.
- STAPLETON, S. (2001), "A Little History, booklet notes to *Chance Meeting On A Dissecting Table Of A Sewing Machine And An Umbrella by Nurse With Wound*" CD, World Serpent/United Dairies NWW 1.
- WALLEY, D. (1972), *No Commercial Potential: The Saga of Frank Zappa and the Mothers of Invention*, New York: Dutton-Sunrise.
- WATSON, B. (1997), "Frank Zappa as Dadaist: Recording Technology and the Power to Repeat", in *The Frank Zappa Companion*, edited by R. Kostelanetz. New York: Schirmer Books, p. 151-190.
- WATTS, A. (1962), *The Joyous Cosmology*, New York: Pantheon.
- WIENER, J. (1998), "Pop and Avant-Garde: The Case of John and Yoko", *Popular Music and Society*, 22(1), p. 1-16.
- WOLFE, T. (1968), *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- ZAPPA, F. (1966), Liner notes to *Freak Out!* by The Mothers of Invention, MGM Records.
- LENNON, John and YOKO Ono. *Unfinished Music No. 1. Two Virgins*. CD, Apple/Ryko RCD 10411, 1997 (original LP 1968).
- WATTS, Alan. *This is IT!*. CD, Locust 48, original LP 1962.
- THE MOTHERS OF INVENTION. *Freak Out!*. CD, Ryko RCD 10501, 1995 (original LP 1966).
- NURSE WITH WOUND. *Chance Meeting On A Dissecting Table Of A Sewing Machine And An Umbrella*. CD, World Serpent/United Dairies NWW 1, 2001 (original LP 1979).
- PINK FLOYD. *The Piper at the Gates of Dawn*. CD, Capitol B000T05R90, 2007 (original LP 1967).
- LOU REED. *Metal Machine Music*. CD, Buddha Records/RCA/BMG 74465-99752-2, 2000 (original LP 1975).
- THE ROLLING STONES. *Their Satanic Majesties Request*. CD, Abkco 80022, 1986 (original LP 1968).
- THE STOOGES. *Fun House*. CD, Elektra 74071-2 (original LP 1970).
- The Acid Test*. 1966. [LP], reissued on CD, 2005, Acadia/Evangeline Records, ACAX 500.
- THE VELVET UNDERGROUND. *The Velvet Underground and Nico*. CD, Polydor POCP-2519, 1996 (original LP 1967).

Discographie

- ASH RA TEMPEL and TIMOTHY LEARY. *Seven Up*. CD, Purple Pyramid CLP 0310-2, 1998 (original LP 1972).
- THE BEACH BOYS. *Smiley Smile*. CD, Capitol CDP 7-93696-2, 1990 (original LP 1967).
- THE GRATEFUL DEAD. *Anthem of the Sun*. CD, Warner Brothers, 1749-2, original LP 1971.

Filmographie

- Head* (dir. Bob Rafelson, 1968).