



Guitares en feu. Imaginaire barbare et rock-music.

Henry Torgue

► To cite this version:

Henry Torgue. Guitares en feu. Imaginaire barbare et rock-music.. Les incendiaires de l'imaginaire, Mar 1998, Grenoble, France. pp. 203-215. hal-01516813

HAL Id: hal-01516813

<https://hal.science/hal-01516813>

Submitted on 2 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

centre de recherche sur l'espace sonore
et l'environnement urbain



CRESSON

Unité Mixte de
Recherche
1563
"Ambiances
Architecturales
& Urbaines"

Guitares en feu

Henry Torgue - 1998



d'
de **école nationale
supérieure
architecture
grenoble**

Henry Torgue est sociologue, politologue, urbaniste, compositeur et directeur/chercheur au Laboratoire Cresson, UMR 1563 Ambiances architecturales et urbaines à l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

Pour citer ce document :

Torgue, Henry. Guitares en feu. Imaginaire barbare et rock-music. In Les incendiaires de l'imaginaire, Actes du colloque international de Grenoble, 19-20-21 mars 1998. Lyon : Atelier de Création Libertaire, 2000, pp. 203-215

CRESSON

ENSA Grenoble
60 Avenue de
Constantine
B. P. 2636 - F 38036
GRENOBLE Cedex 2
tél + 33 (0) 4 76 69 83 36
fax + 33 (0) 4 76 69 83 73
cresson@grenoble.archi.fr
www.cresson.archi.fr

Pour consulter le catalogue du centre de documentation : http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/pmb/opac_css/

Dernière mise à jour : 2007

COMMUNICATION AU COLLOQUE INTERNATIONAL
LES INCENDIAIRES DE L'IMAGINAIRE

Grenoble - 20 mars 1998

Henry TORGUE

Citation :

Torgue, Henry. Guitares en feu. Imaginaire barbare et rock-music. In *Les incendiaires de l'imaginaire*, Actes du colloque international de Grenoble, 19-20-21 mars 1998. Lyon : Atelier de Création Libertaire, 2000, pp. 203-215

GUITARES EN FEU

Imaginaire barbare et Rock-Music

Nous sommes à l'Olympia dans les années soixante. Johnny Hallyday se prépare à entrer en scène. C'est la première de son nouveau spectacle. En première partie, son équipe a eu l'idée de présenter un tout jeune guitariste et chanteur américain qui commence à beaucoup faire parler de lui, Jimi Hendrix. Le concert débute et, au bout de quelques morceaux, Johnny Hallyday qui l'écoute depuis sa loge, est impressionné par le déluge de notes stridentes, torturées, inouïes, qui proviennent de la guitare de Jimi Hendrix. Il n'a jamais entendu une guitare sonner comme cela. Un peu inquiet de la dimension sonore qu'atteint déjà ce qui n'est quand même qu'une première partie, il se dirige vers les coulisses et ce qu'il découvre sur scène le laisse sans voix : Jimi Hendrix est à genoux, mordant à même les cordes de sa guitare, baigné dans un son saturé de larsen, comme si la scène était envahie d'une matière sonore vivante et démesurée, un immense cri modulé à l'infini qui serait autonome. Au paroxysme de ce délire, Jimi Hendrix libère un dernier accord distordu et met le feu à sa guitare qui finit le morceau en se consumant au milieu des flammes.

Johnny n'a jamais vu cela. Il est tellement abasourdi par le spectacle, qu'il se met à douter de sa capacité à être crédible en seconde partie. Comment tenir le coup après une telle prestation ? Ce sera, d'après ses propres souvenirs, un de ses grands moments de doute sur scène. Lui qui est un modèle d'engagement physique et d'énergie, il se trouve totalement dépassé par la violence, la force et l'impact de ce guitariste qui a pourtant l'air plutôt mystique quand on le croise dans les coulisses. Après un entracte prolongé et avec le soutien de son équipe, il assurera malgré tout la fin du show, poursuivra la carrière que l'on sait et

retiendra l'image jusqu'à proposer d'"allumer le feu" au Stade de France, lors de ses concerts en 1998.

Jimi Hendrix, quant à lui, continuera de brûler ses guitares sur scène. Mais, après quelques disques de légende, il mourra d'une overdose en septembre 1970.

Cette anecdote donne une illustration de l'une des grandes dimensions de la pop-music et des musiques rock : *l'imaginaire barbare*. Dans ses rituels scéniques comme dans ses thèmes, le rock a toujours enraciné une partie de sa culture dans un rêve de destruction. Le feu, comme étincelle qui déclenche, comme élimination radicale ou comme purification, traverse de part en part les cinquante années que parcourent les musiques rock.

Par le terme "barbare", nous désignons tout d'abord essentiellement ce qui ne respecte ni les règles, ni les usages. Notre parcours dans l'histoire du rock voudrait en constituer progressivement son contenu détaillé.

Au fil des ans et de la multiplication des courants, le mot *rock* s'est imposé comme dénominateur commun, et l'appellation *pop-music* se cantonne prioritairement à la période allant de la fin des années soixante au mouvement punk de 1977, décennie au cours de laquelle ont été élaborées les grandes lignes de force esthétiques, culturelles et sociales qui servent encore de fondations aux musiques rock d'aujourd'hui, éclatées en une riche diversité de styles, de publics et de pays. Nous employons donc ici les termes *rock* ou *rock-music* dans leur sens générique.

1 - La scène barbare : provocation et show-business

Sans suivre une chronologie détaillée des prestations sur la scène rock, ravivons seulement certaines images fortes qui s'imposent et permettent de préciser quelques composantes essentielles de ce champ imaginaire.

1.1 - La sueur et la transe

Le rock est une musique viscéralement enracinée dans une expression physique. Avec lui, le corps est au centre du propos : le corps chantant, jouant, le corps écoutant, dansant. Et l'une des premières tensions repérables provient du décalage entre l'aspiration charnelle que traduit la musique et auquel elle offre une expression et le carcan corporel ressenti dans la

vie quotidienne. C'est cet écart fortement ressenti qui confère au corps sa dimension barbare. Réaffirmer son existence, ses exigences et ses capacités, est souvent une attitude de rupture, de refus du moule et une remise en cause des valeurs dominantes.

Dès la fin des années quarante, le jazz s'est scindé en deux courants distincts : le *be-bop*, sur lequel on ne dansait pas, qui privilégiait l'improvisation et qui n'était pas vraiment grand public et le *rythm'n'blues*, basé sur le swing et destiné à la danse. L'instrument vedette en était le saxophone ténor, qui, très spectaculaire, permettait de bien chauffer la salle. L'objectif était clairement le défoulement physique : les musiciens se déshabillaient à moitié sur scène et se roulaient déjà par terre pour exciter le public.

Lorsqu'il se constitue comme genre autonome, dans les années cinquante, le rock'n'roll provient en ligne directe du *rythm'n'blues* noir, depuis longtemps condamné par toutes les ligues de vertu américaines. Même débarrassé des allusions paillardes et du vocabulaire souvent pornographique de la tradition noire, ce style particulier de musique syncopée, essentiellement destiné au public blanc, va garder en permanence le côté un peu sulfureux de ses origines.

Dans ses multiples modulations, le rock impose le corps comme interlocuteur et vecteur privilégiés : les musiciens et les spectateurs payent de leur personne. Le primat du corps, c'est la revendication sensorielle, c'est l'invention de rapports humains moins rigides, c'est l'appel à des formes de jouissance sans contraintes. Toute la mise en condition du corps par le machinisme industriel et par les techniques modernes du travail est violemment rejetée. Cette réhabilitation du physique comme dimension constitutive de l'être humain est constante dans le parcours du rock et accompagne tous les mouvements de libération, notamment sexuelle, qui vont se succéder au fil des décennies.

Le rock connaît une très large expansion pendant cette période hédoniste de grande permissivité sexuelle que vit l'occident entre la légalisation de la pilule anticonceptionnelle et l'apparition du sida. L'homosexualité marque une présence de plus en plus affichée sur la scène rock et cela, dès les années soixante. Souvent sous l'angle de la provocation et de l'androgynie, comme avec Mick Jagger, Lou Reed, David Bowie, elle va connaître un véritable terrain de reconnaissance avec le rock décadent qui utilise son sens du décorum et de la fête. Mais, même si l'homosexualité est dépenalisée en Angleterre en 1967 et participe avec certains de ces stéréotypes à une théâtralité rock, la scène rock reste fortement marquée par le culte du héros viril, voire par un certain machisme.

Dans les multiples modalités d'écriture des textes qu'utilisent les différents courants du rock, l'obscénité tient une place stable, témoignant aussi d'une véritable recherche de corporeité

des mots, à l'image de la nudité qui fut un temps incontournable, dans les spectacles du Living Theater par exemple. On se souvient du scandale que provoqua la comédie musicale Hair à sa création en montrant l'ensemble de la troupe nue pendant un tableau. Aujourd'hui, sa reprise n'affecte plus personne sur ce plan, mais donne l'occasion de réentendre certains refrains qui exprimaient un point de vue jugé parfois contestataire à l'époque comme "Let's the sunshine", "Laisse briller le soleil", slogan sur lequel un consensus paraît aujourd'hui possible à trouver.

Au cours des années soixante-dix, l'emprise physique de la musique sur l'auditeur va croître en même temps que l'augmentation de la violence électrique. Le hard-rock, le heavy-metal, le hard-core vont développer un rock plus urbain, très radical dans ses formes sonores comme dans ses expressions scéniques. C'est une musique faite pour s'éclater sur scène et pour canaliser le public dans la puissance de son énergie. Noyé dans une surenchère de décibels, le corps n'a plus le choix de la distance et se laisse submerger par la pulsion binaire. Cette vocation à l'enveloppement total et à l'oubli par la transe se retrouve pleinement actualisée aujourd'hui par les musiques techno et les rave parties.

La quête de la jouissance physique et les réponses que proposent la musique et ses dérivés témoigne du désir d'un bonheur immédiat. Le rock se conjugue au présent. Et la fête, qui se partage collectivement, prend plusieurs visages : parfois celui de la préfiguration d'une société différente, comme au cours d'éphémères journées de festivals, parfois celui de la fuite, réussie ou abrutissante, d'un quotidien que ces parenthèses permettent de supporter, parfois aussi le visage d'une dérive dont on ne revient pas.

1.2 - Fascination de la destruction

A la fin de leurs concerts des années soixante, les Who cassaient tous leurs instruments, batterie et guitares. Cette attitude, qui ne se retrouve ni chez les Beatles, ni chez les Rolling Stones, peut être rattachée à la philosophie de destruction de l'art, alors à son apogée, ou encore aux préceptes de Meher Baba, le gourou de Pete Townshend auquel il répétait : "Ne t'inquiète pas, sois heureux". Mais de manière plus brute, il s'agit sans doute d'une des premières manifestations de ce que l'on pourrait nommer l'"extrême" du rock, qui caractérise une attitude refusant tout interdit. Il y a là sans doute une adhésion à une certaine dimension sacrificielle, mais aussi l'affirmation d'un dérèglement des valeurs, un irrespect sans limites, notamment par rapport aux objets, au cadre matériel et à l'argent.

Le spectacle de cette rage destructrice participe pleinement d'un imaginaire barbare. Le musicien qui massacre sur scène une coûteuse guitare devant un parterre de jeunes gens,

dont une bonne partie en rêve et ne peut pas se l'offrir, les frustrant et les vengent à la fois de cette attache. Cette rage spontanée, très significative du rock des années soixante, avant d'être reproduite sur un mode plus commercial, ouvre clairement la porte au vent de révolte qui entraînera une génération sur les barricades de mai.

Ce qui est en cause dans une telle mise en spectacle, c'est la vision barbare d'une attitude plus générale de contestation des valeurs occidentales d'accumulation et de consommation. Cette attitude se modulera en de multiples formes, dont le mouvement hippie sera une expression. Toute la côte ouest des USA, puis de multiples lieux à travers le monde, connaîtront des années d'expérimentations en tous genres pour échapper à la matérialité du "système", pour inventer des rapports sociaux moins obligatoirement régis par l'argent et pour échapper à des destinées qui donnent l'impression de perdre sa vie.

Mais sans entrer dans le détail de ces expériences, il faut noter comme composante permanente du rock, la séduction de la violence, de l'excès, la fascination de la destruction mise en scène, le plaisir trouble de l'argent qui brûle devant nos yeux.

1.3 - Le théâtre de la provocation

Après les Who, de nombreux groupes vont développer de grands délires sonores et visuels qui ont marqué les concerts pop et rock des années soixante-dix : guitares brisées, décors enflammés, comportements obscènes, etc... La part spectaculaire et proprement théâtrale de certains shows les éloigne de la rage brute que nous venons d'évoquer pour privilégier une mise en scène parfois plus séduisante que la musique proposée. C'est une constante de toute l'histoire du rock que de toujours renouveler ses images scéniques, en intégrant au besoin une provocation contrôlée. Alice Cooper est l'un des premiers à introduire la tradition du music-hall dans la rock-music : maquillé avec outrance, chaussé d'immenses cuissardes, il joue sur scène avec son boa, poignarde des baigneurs, se fait passer une camisole de force et finalement simule sa mort à une potence. Keith Emerson, par ailleurs un immense virtuose du clavier, au sein du groupe Nice, attaque son orgue Hammond avec un poignard et le dépèce partiellement tout en jouant ; et encore tous les groupes fondés sur une forte identité visuelle : Kiss, Iron Maiden, Black Sabbath, etc...

Les Plasmatics, groupe américain de la fin des années soixante-dix, avaient pour devise : "nichons, cul et rock'n'roll". Leurs débordements visuels constituaient leur principale attraction : explosions de voitures, découpage de guitares et de téléviseurs à la tronçonneuse... Leur chanteuse, Wendy O. Williams, vêtue d'une paire de bottes et d'un slip léopard, couverte de mousse à raser, se masturbait pendant le show avec la hampe du

drapeau américain. Après la séparation du groupe en 1983, Wendy O. Williams a continué seule dans des conditions professionnelles de plus en plus dégradantes. Elle s'est suicidé en 1998, à 48 ans.

Le feu comme élément du jeu et du décor fut largement présent sur la scène rock mais, en 1970, l'incendie du dancing *le 5/7*, à Saint-Laurent du Pont, fit 170 victimes. Cette catastrophe eut un retentissement mondial et entraîna de nombreuses réglementations et interdictions.

Le terme "punk" vient de l'argot. Il apparaît dans le rock aux Etats-Unis et en Angleterre au milieu des années soixante-dix. On peut le traduire approximativement par "pourrissement", "ordure", "paumé". A l'origine, dans les années vingt et trente, il désignait un prisonnier dévolu au plaisir sexuel des autres prisonniers. Aux USA, les punks proviennent principalement de l'underground, de la marginalité, alors qu'en Angleterre, il s'agit souvent d'un mixage parfois étrange entre une expression brute du prolétariat et des managers du monde de la mode, également issus de la marginalité. Les liens entre le monde rock et la mode ont toujours existé et la quête des identités successives s'est accompagné constamment de recherches vestimentaires plus ou moins provocatrices. Le rock est aussi un processus de codification des apparences, un marquage des différences et des territoires.

Au plan musical, les punks développent un rock très rudimentaire, brutal, qui redonne à l'amateur approximatif toutes ses chances. mais c'est surtout dans leurs prestations scéniques ou leurs apparitions télévisées que les punks pratiquent le débordement systématique, arrivant le plus souvent totalement saouls et/ou drogués, il n'est pas rare que l'un ou l'autre vomisse sur scène avant la fin du show. Même si Frank Zappa démarquait très nettement rock et punk, la scène rock va prendre à ce moment-là des allures de fins de banquets ou de centres de désintoxication à l'ancienne : il n'y a plus de frein au comportement mais, au contraire, une surenchère des gestes provocateurs qui en assure à la fois l'impact médiatique et le côté éphémère, car la limite franchit, la provocation s'épuise. Assez rapidement, les groupes punks doivent évoluer ou disparaître. Au delà de leur image fortement caricaturale, les punks ont incarné un mode de vie en rupture, recherche sociale que poursuivent successivement les diverses mouvances du rock alternatif.

Au cours des années quatre-vingt dix, le grunge va renouer avec la provocation à fleur de peau. Mais à la différence du mouvement punk de la fin des années soixante-dix, il se développe beaucoup moins dans une dimension ouvertement collective et place la désespérance au coeur de son message. Kurt Cobain, du groupe Nirvana, en est la figure emblématique. Il incarne exactement cette volonté présente dans le rock d'aller jusqu'au bout des choses à la fois au plan musical et au plan comportemental. Son suicide témoigne une nouvelle fois de l'aspect auto-destructeur du rock qui consume ses héros sans retenue.

La dialectique provocation/spectacle est donc la troisième composante barbare de la scène rock : d'une part, toute provocation est une mise en scène, d'autre part, l'impact d'une mise en scène dépend aussi de la justesse de sa pro-vocation, c'est à dire de la résonance de son appel.

2 - Figures de l'extrême

Au plan musical, l'extrémisme recule sans cesse ses limites. A la fin des années quatre-vingt dix, un groupe comme Extreme Noise Terror concentre son énergie dans des morceaux hyper-tendus de 30 à 40 secondes seulement. Le groupe Napalm Death, "la mort au napalm", ravive la morbidité qu'avait développée avant lui Black Sabbath ou même Led Zeppelin. Cette morbidité, qui traverse tout le hard-rock et ses différentes formes, accompagne l'extrême lorsque celui-ci quitte l'exceptionnel pour devenir le quotidien : chanteurs, musiciens et adeptes surdimensionnent le présent, consomment des drogues, vivent de plus en plus vite et adoptent un comportement tribal qui les éloigne de la majorité du public. Il y a un mouvement sinusoïdal entre l'extrême et le public qui supporte la provocation et le délire jusqu'à un certain point, peut en adopter certains comportements ou certaines modes, mais s'en démarque lorsque le mouvement se tribalise, c'est-à-dire s'isole dans une identité de plus en plus close. On passe donc par des phases de bombardement sonore qui alternent avec des phases de recherche sophistiquée ou de chaleurs exotiques.

Soyons clairs : la grande masse des rockers, musiciens ou public, ne sont pas des chantres de l'extrême. Mais ce rattachement à une dimension barbare du rock est constante au plan imaginaire. Trois grandes figures émergent nettement :

2.1 - Incendier

Dans l'histoire du rock, la provocation prend aussi bien les formes de la brutalité primaire des punks ou du hard-rock, grossière dans ses comportements, que les formes de la sophistication la plus raffinée, avec des costumes somptueux, des maquillages très travaillés, un décorum hollywoodien. Ce qui compte dans ces deux cas à l'opposé l'un de l'autre, c'est de marquer le décalage le plus grand avec les conventions en place et de toujours proposer une image choquante, au sens du choc sensoriel et émotionnel qu'elle provoque. Comme les images-choc s'usent vite, la provocation doit sans cesse inventer de nouvelles formes. Par exemple, la période qui suit le mouvement punk, au cours des années quatre-vingt, développe exactement l'inverse, une forme de néo-romantisme d'abord, puis le courant de la cold-wave qui se préoccupe surtout de musique et de technologie.

Avec le mouvement punk, la provocation s'est généralisée : les Sex Pistols profitent du jubilé de la reine pour sortir un "God save the Queen" particulièrement décapant avant de clamer : "Anarchy in the U.K.". Leurs paroles sont hâchées, comme des slogans blasphématoires : "No future" hurlent-ils. Avec ce mouvement, il y a un certain paroxysme du cri de protestation qui germe tout au long des musiques rock. Mais l'aspect politique et l'aspect commercial sont étroitement mêlés dans toute l'histoire du rock. Et dès qu'un mouvement devient trop subversif, il se fait récupéré par l'establishment d'une manière ou d'une autre.

En même temps que sa désespérance, le grunge est aussi vendu comme une mode. Le terme signifie en argot américain "clodo", "mal habillé", "dépenaillé". Mais les vêtements usés et déchirés qui caractérisaient le repérage grunge pouvaient également s'acheter très chers dans des friperies de luxe où étaient vendus des pantalons rapiécés avec art par de talentueux couturiers. Paradoxe permanent du monde rock qui est à la fois un laboratoire de formes et de forces et un amplificateur des courants de consommation dominants.

L'incendie qu'on allume ou le brasier auquel on appelle, affirment la primauté du présent. "Tout, tout de suite" lisait-on sur les murs de mai 68. Le rock vit dans l'instant, sans le souci des conséquences de ses actes. Et, en même temps, ce présent est un présent de l'urgence, comme une course sans but, qui n'a d'autre principe que l'accélération permanente.

Les comportements asociaux, les dégradations des hôtels et des lieux de réception, les outrances de tous ordres, témoignent aussi parfois des caprices de "sales gosses" devenus trop vite riches. Certains incendies ont des allures de feux de luxe et s'éteignent d'ailleurs assez vite. Mais quand on passe d'une banlieue sinistrée où il n'y a que la musique et le football pour échapper au chômage, et que l'on se retrouve brusquement dans une vie de palace où les crédits semblent illimités, c'est parfois grâce à cette attitude de rébellion primaire que l'on a l'impression de ne pas trahir ses racines.

2.2 - Attiser

Il ne suffit pas d'être un provocateur pour être un incendiaire de l'imaginaire. Certains incendiaires n'ont d'ailleurs jamais joué cette carte de la provocation, mais l'ont plutôt subi en regrettant que l'aspect provocatoire masque le message qu'ils voulaient faire passer. Woody Guthrie avait collé sur sa guitare le message suivant : "Cette machine tue les fascistes". A partir de lui et à travers toute la tradition de la protest-song, la rock-music a aussi été une fantastique chambre d'écho aux clameurs révolutionnaires et à la prise de conscience

politique. Par exemple, au cours de l'explosion punk, il n'y avait pas que le slogan nihiliste des Sex Pistols "No Future", les thèmes du groupe Clash étaient beaucoup plus politisés, voire ouvertement marxistes et appelaient directement à la révolte armée.

Ici encore nous ne pouvons détailler les multiples prises de paroles qui émaillent toute l'histoire du rock, différentes selon les époques et selon les pays. Les chansons contestataires de conjoncture, comme au moment de la guerre du Vietnam, ou de dénonciation plus globale des dysfonctionnements du système ajoutent à la puissante énergie musicale du rock des textes d'autant plus efficaces qu'il sont l'oeuvre de véritables poètes.

La figure imaginaire est ici le souffle sur les braises. Le rock appartient au monde artistique et la politique agit en filigrane. La musique ne crée pas la situation conflictuelle mais elle lui offre une expression esthétique qui la vulgarise en lui donnant des armes de communication. Attiser n'est pas toujours synonyme de hurler. Des versions soft de la protestation politique par le rock ont eu autant d'impact en certaines circonstances alors que des vociférations s'avéraient nécessaires pour d'autres combats. Et si l'on élargit le sens du terme politique à tout ce qui concerne la vie collective, alors le rock a souvent mis le feu aux rêves pour décrire des univers utopiques ou des cités fantastiques.

Dans les années soixante-dix, prévalait à tort ou à raison la conscience de faire l'Histoire en même temps que de la vivre. Depuis, la soumission au temps semble devenue la règle. Le décor quotidien s'impose, qui est celui de la ville. Parler de rock urbain confine au pléonasme tant l'histoire du rock est aussi celle des villes et des transformations sociales qu'elles vivent. Il y a un lien direct entre le malaise urbain et les formes les plus hard de la rock-music. Ce sont les villes industrielles les plus dures, les plus agressives, qui ont vu naître et se propager les cris de révolte ou de désespoir les plus farouches. Sans entrer dans une analyse qui nécessiterait un développement autonome, on peut citer les villes de Detroit et le rock-pulsation du moteur de la cité, Seattle, ville des Boeing et de Microsoft, où le grunge de Nirvana apparaît, Londres, la cosmopolite à l'immense banlieue, qui autorise la survie de toutes les modes, San Francisco ou la ville-utopie, là où la drogue s'est voulue recherche esthétisante, New York ou la ville interlope, là où la drogue se vit comme angoisse au jour le jour et encore Berlin, qui a vu un million de personnes rassemblées pour la même rave-party en 1997 et qui n'a pas brûlé pour autant.

Le rap vient renouveler la poésie vivante de la rue. Avec lui, on assiste au mélange de deux univers : d'une part la tradition, relativement ancienne, du talk-blues, du blues parlé, née dans les ghettos noirs américains et également présente à un degré moindre dans les ghettos anglais et, d'autre part, la technologie de l'échantillonnage, qui permet d'isoler un élément sonore assez court provenant de n'importe quel enregistrement existant pour l'intégrer dans

une nouvelle composition. Cette avancée technique ouvre le champ sonore à une fusion sans limite des musiques existantes. Les repères éclatent, se relativisent pour créer un patchwork parfois très inventif, parfois seulement pirate, où disparaissent les frontières historiques et géographiques. Une nouvelle fois, la musique offre son esthétique à l'activation des paroles du présent et à leur transmission.

2.3 - Se consumer

Beaucoup de musiciens rock ont brûlé leur vie jusqu'à la mort. Overdoses et suicides ponctuent l'ensemble de la chronologie rock. Plus que dans le jazz, où les morts jeunes ont été également fréquentes, la rock-music a développé la figure de la consommation comme une forme pleine d'un type d'accomplissement. Tout au long des cinquante dernières années, le monde rock est en deuil permanent. Sans accélération du processus mais avec une régularité sidérante, les morts se succèdent. Victimes expiatoires (et de quoi ?) ou héros tragiques (et de qui ?), ces morts sont allés jusqu'au bout d'un sacrifice qu'on souhaite énigmatique pour ne pas le réduire au dérisoire.

Mettre le feu à sa vie, comme un bonze qui s'immole, pour vivre jusqu'au limite de l'auto-destruction l'imaginaire barbare.

Conclusion

Dans la combinatoire entre esthétique, résonance sociale et échanges marchands, à travers la rock-music, se sont joués les modes d'intégration-clés de plusieurs générations au cours de la seconde moitié du XXe siècle et l'imaginaire barbare a été une composante essentielle de cette quête symbolique.

Musique de révolte ou produit de grande consommation, le rock garde en permanence une certaine rougeur qui n'attend qu'une occasion pour s'attiser.

A travers ces aspects d'une musique populaire à dimension planétaire, sont posés les relations entre imaginaire et corps social : au cours de son histoire, le rock a connu des phases de prise de parole et d'autres d'assoupissement. Pour qu'il y ait embrasement, la seule forme esthétique ne suffit pas. Le feu ne se décrète pas. Il faut que le foyer soit prêt. Mais quand la dynamique sociale s'échauffe, le vent propagé par les artistes attisent les braises avec l'efficacité d'un soufflet de forge.