

Introduction Vincent Pécoil

Rock My Religion, le recueil précédemment publié en 1993 par Les presses du réel, ne contenait qu'une partie des textes de Dan Graham sur la musique. Si la présente édition ne prétend pas non plus à l'exhaustivité en ce domaine, plusieurs textes inédits y figurent – soit totalement, comme dans le cas de « L'artiste comme producteur » et de l'interview figurant à la fin du volume, soit partiellement, comme dans le cas de « Live Kinks » et de « Country Trip », qui n'avaient jamais été traduits auparavant.

Parmi la diversité des thèmes abordés par Dan Graham dans ses écrits, la musique en général et le rock en particulier tiennent une place très importante. La critique musicale, dans ce corpus, occupe une position déterminante, et non accessoire, et ce dès le début. Graham a toujours été un grand amateur de musique ; outre son activité de critique, nombre de ses pièces ont pour sujet ou matériau la musique : c'est le cas de la vidéo *Rock My Religion* (1982), ou de sa collaboration avec Glenn Branca lors de son exposition à la Kunsthalle de Bern en 1983 (une installation de Dan Graham servit de « décor » ou de « mise en scène » à trois concerts de Glenn Branca). Plus récemment, il a été l'organisateur, en février 1994 à la Frankfurter Städelschule, d'un « Symposium sur la musique rock et l'architecture » accompagné d'un programme de films musicaux, témoignant de son intérêt persistant dans le domaine, même s'il a cessé d'écrire à ce sujet depuis une dizaine d'années.

Avant de prendre une dimension proprement « artistique », l'intérêt de Dan Graham pour la critique rock a relevé, selon ses propres affirmations, du « hobby » : « Certaines personnes se sont adonnées à la tauromachie, moi ça a été écrire sur le rock et les groupes¹. » L'un des intérêts majeurs que trouvait Dan Graham dans ce travail, en véritable fan, était l'accès aux concerts et aux musiciens. En 1967, Dan Graham écrivait des compte-rendus de concerts rock pour la *New York Review of Sex*. En 1968, Joseph Kosuth, qui étudiait alors à la New York School of Visual Arts et éditait une revue dont le titre était *Straight*, demanda à Dan Graham s'il voulait bien écrire quelque chose sur le rock ; avec la carte de presse, ce dernier obtint des entrées pour un des premiers concerts des Byrds, pour les Seeds et Vanilla Fudge, sur qui il écrivit dans le fanzine de Kosuth. C'est encore par ce biais qu'il a accédé à son idole d'alors, Ray Davies, des Kinks, et écrit son deuxième article sur les Kinks, intitulé « Live Kinks » – article paru par la suite dans *Fusion*, un magazine de Boston qui avait précédemment publié son article sur Dean Martin². L'article est le compte-rendu d'un concert donné à New York par le groupe à l'automne de la même année. Comme « Country Trip » (portant cette fois sur le mouvement country rock alors en train d'émerger, avec le premier album de Neil Young, les Byrds et Bob Dylan), également proposé à la rédaction de *Fusion* en 1969, mais refusé et publié un an plus tard dans un autre magazine, *Assembling*, « Live Kinks » témoigne de la passion qu'éprouvait alors Graham pour la dimension littéraire d'une certaine critique ayant cours aux États-Unis, et ses premiers textes dans ce domaine sont marqués par l'influence des grands critiques rock de l'époque – Crawdaddy et Richard Meltzer, Sandy Pearlman, Lester Bangs, Greil Marcus...

La frontière, dans les articles de Dan Graham, entre les différents genres ou thèmes abordés est incertaine : on retrouve souvent des fragments identiques d'un texte à l'autre, textes portant pourtant sur des sujets *a priori* très variés ; on peut y déceler le signe d'une volonté de ne pas penser les choses indépendamment d'un contexte culturel

élargi, d'une véritable *épistémè*. On peut par exemple repérer de nombreux passages similaires dans « The Artist as Producer » (« L'artiste comme producteur », inédit, repris dans le présent volume) et « Théâtre/Cinéma/Pouvoir³ », dans « The End of Liberalism » et « Punk : Political Pop » ou encore entre « Homes for America⁴ » et « Live Kinks », où la nomenclature de styles musicaux appliquée à des maisons est celle figurant dans « Homes for America », paru quelques années plus tôt. « Live Kinks » comme « Country Trip » reprennent cet intérêt de Dan Graham pour l'urbanisme pavillonnaire moderne ; intérêt sensible tant dans ses analyses des paroles des chansons des Kinks que dans la mise en page de « Country Trip », destinée à évoquer l'agencement géométrique des parcelles dans les lotissements. Les deux articles, au-delà de leur sens premier, abordent ainsi le phénomène contemporain de l'idéalisation de la nature dans un certain courant du rock et, inversement, sa domestication dans le nouveau tissu urbain. On pourrait encore trouver bien d'autres exemples de ré-emploi, dans ses articles sur la musique, de fragments de commentaires sur l'architecture, le cinéma ou le Pop Art figurant dans des articles antérieurs. L'approche de Dan Graham est globale et, en cela, témoigne de la situation de *crossover* propre aux années 60 & 70 ; il existait d'une part une véritable culture des magazines rock, où étaient publiés d'excellents textes aux dires de Dan Graham⁵, et d'autre part les magasins et les espaces alternatifs où les artistes faisaient des expositions et des performances étaient aussi ceux où l'on pouvait entendre de la musique rock. Lorsqu'il écrivit « New Wave Rock and the Feminine » dans les années 80, c'était pour le magazine *Screen* (qui a finalement refusé l'article), qui était une petite publication qui traitait à la fois de ce qu'on appelle aujourd'hui les *cultural studies*, du féminisme et de la « Théorie » (comprendre, au sens universitaire américain, l'ensemble trans-disciplinaire des théories post-structuralistes).

Mais si ces textes relèvent bien de cet état d'esprit de vases communicants entre art, musique, sociologie, philosophie, etc., c'est

encore en un autre sens, plus large et significatif de la conception générale que se fait Dan Graham de son art, comme une activité fondamentalement hétéronome. Dan Graham replace la musique pop dans un contexte de société beaucoup plus large. Le rock devient un prétexte pour développer d'autres sujets ou centres d'intérêts, comme la sexualité, la politique, l'industrie du spectacle, les comportements empreints de religiosité, la condition féminine, etc. Les analyses anthropologiques de Graham portent sur des ensembles de termes culturels (Krauss), non sur des médiums... Son intérêt se porte sur le public, le sujet, la forme, la production, la ville ou l'architecture en tant que tels. Non pas que le contenu soit tenu pour indifférent, mais la réunion des écrits de Dan Graham témoigne d'une non-reconnaissance, d'un deuil de la pertinence des classifications admises entre art populaire et Beaux-Arts, entre disciplines, ou encore entre médiums et genres artistiques... Les préoccupations sociales, économiques et politiques se croisent dans son discours, qui peut varier de registre d'un article à l'autre (et à l'intérieur d'un même article) : littéraire dans « Live Kinks » ou « Country Trip », anthropologique dans « Rock My Religion »... Textes dont la réception elle-même est susceptible de varier considérablement selon son « exposition ». Lorsqu'il écrivait dans les magazines rock, le public visé par Dan Graham était celui des autres écrivains en ce domaine, et ceux parus dans les magazines d'art s'adressaient bien sûr en priorité aux artistes, critiques et amateurs d'art.

Ses textes ont beaucoup contribué à la réception de son travail. Faut-il pour autant en déduire que ces articles le justifient – ou, inversement, que son travail n'en est qu'une illustration ? Répondre positivement serait faire abstraction de leur reformulation incessante, de leurs multiples reprises et recontextualisations. Les écrits de Dan Graham peuvent être considérés comme un matériau (par exemple « Rock My Religion », initialement texte d'une conférence avant de devenir le script d'une vidéo) au même titre que les

idées, les faits, les phénomènes culturels... Les travaux de Dan Graham ne sont jamais la matérialisation d'une idée. Il existe une véritable indécision quant au statut à conférer à chacun des textes, en raison, pour partie, de l'impossibilité de les publier à laquelle Graham se trouva parfois confronté, faisant dès lors passer des textes refusés par des magazines en œuvres d'art, comme certains des textes de *End Moments*. D'autres furent envisagés initialement comme des œuvres d'art, au moment de leur publication, comme ses premiers inserts dans des magazines ou, plus récemment, son article sur Gordon Matta-Clark, qui constitua sa première contribution à l'exposition « À Pierre et Marie »⁶. Art, critique, histoire, anthropologie, sociologie et critique musicale forment dans ses essais un nœud de discours hétéronomes, expression de la conviction ferme que l'art ne doit pas être considéré comme une activité coupée de l'histoire et du réel social et politique. Refusant d'envisager l'art comme une activité autonome, séparée du monde et de la diversité de ses représentations, Dan Graham a toujours, parmi la diversité des sujets abordés dans ses articles, écarté la vision propre aux philosophes de l'École de Francfort effectuant une équation systématique entre culture de masse et asservissement, entre culture populaire et facticité. Au fil de ses écrits, Dan Graham fait droit d'une spécificité authentique aux formes de la culture populaire – y compris dans le domaine de l'architecture, avec ses expressions vernaculaires. Dan Graham, comme l'a résumé de Duve, « a toujours été très attentif à repérer dans la culture de masse ce mouvement auto-référentiel par lequel un médium se révèle en fait hétéronome. Qui plus est, il a su lire sa signification politique en dépit, parfois, de son idéologie manifeste⁷. », voyant explicitement dans le comportement de Dean Martin, de Malcolm McLaren, de Devo ou des Ramones, parmi d'autres, un équivalent de la technique brechtienne de la distanciation⁸, ou d'« étrangement », soit ce processus par lequel un artiste s'approprie une forme culturelle préexistante en vue d'en donner une représentation seconde. Dan Graham ne part jamais du postulat que « les masses » soient dupes du spectacle qui leur est offert, et

cherche au contraire en permanence les indices de la duplicité et de l'« étrangement » opérant au sein des formes (shows télévisés, concerts rock, paroles de chansons...) qu'il analyse. En ce sens, il reste beaucoup plus proche de Walter Benjamin – une référence particulièrement insistante au fil de ses textes – que d'Horkheimer et Adorno. « L'artiste comme producteur », reproduit dans le présent recueil, renvoie même très directement à un essai de Benjamin de 1934 intitulé « L'auteur comme producteur⁹ ». « L'auteur comme producteur » redéfinit la tâche de l'écrivain, en lui enjoignant non pas le fait d'approvisionner, mais de transformer l'« appareil de production », tandis que le public est appelé à adopter vis-à-vis de la société réelle l'attitude distanciée et critique que les acteurs et le dramaturge, dans le théâtre de Brecht, adoptent vis-à-vis du drame. « L'artiste comme producteur » fait écho à l'essai de Benjamin, en attribuant cette intention à quelques grands producteurs de rock et de films (dont Warhol), ainsi qu'à leur public. Cet article inédit a été écrit peu de temps après que Dan Graham avait interviewé McLaren à l'occasion d'une exposition consacrée au travail de ce dernier, organisée par Paul Taylor au New Museum of Contemporary Art à New York en 1988.

Un autre facteur, outre, ce procédé d'étrangement décrit à l'instant, concourt à avancer, comme l'a fait Dan Graham lui-même, que le rock a pris la relève des avant-gardes, ou du moins de la visée transcendante auparavant spécifique aux arts visuels : « Aujourd'hui, tandis que l'art est de plus en plus calculé et toujours plus cynique, nous comprenons qu'il ne reste plus de forme qui rende possible de continuer à travailler sur le transcendantal avec des images. En d'autres mots : le Moderne est déjà presque mort. La musique – le rock – assume à présent de cette fonction de l'art pictural¹⁰. » Cette thèse est le thème central de « Rock My Religion » (la vidéo), qui commence par une comparaison entre la danse extatique rituelle des shakers avec un pogo punk¹¹... L'article (repris en commentaire dans le film) développe ce parallèle entre comportements mystiques

et phénomène communautaire lié au rock : « Les groupes de rock sont plutôt des communautés autonomes. (*The rock groups are more like self-sufficient communes.*) La guitare et le piano utilisés dans les assemblées baptistes et les agitations rituelles de la Danse en Cercle des Shakers fusionnent dans une nouvelle musique religieuse¹². » Thierry de Duve a remarqué, à propos de cet emploi du terme de *commune*, que « (...) Dan Graham n'a pas abordé l'École de Francfort par Adorno ou Horkheimer, mais par Marcuse, et par un Marcuse fortement teinté par sa réception américaine dans la culture des hippies et de Woodstock. Aussi bien son insistance sur la "conscience de groupe" est-elle beaucoup moins prise à l'horizon marxiste de la "conscience de classe" qu'à celui du rêve américain : la *commune* comme incarnation du "je transcendantal" de Walt Whitman, la musique Pop comme support à de grands rassemblements rituels, le "tribalisme" des médias comme réponse à la crise du familialisme. Comme Vito Acconci et Bruce Nauman, Dan Graham appartient à une génération d'artistes américains qui ont un pied dans cette culture et un pied dehors, et pour qui l'art conceptuel a été le terrain d'une analyse critique de leur propre utopie¹³. » Dan Graham met l'accent, dans l'article, sur les relations entre les spectateurs et le performer. Les relations entre les artistes et son public ont toujours intéressé Dan Graham et dans cette optique les rapports entre le chanteur ou les groupes rock et leur audience n'est qu'un exemple parmi d'autres. « Subject Matter » (la version présente dans ce recueil est une version écourtée de l'article original, qui abordait également la sculpture dite « minimale ») prend pour sujet une performance de Steve Reich et Bruce Nauman pour y repérer un glissement de l'objectivité en art (minimal) vers la perception du champ phénoménologique par le corps du spectateur, assimilé au corps de l'art – à son « sujet » ; *matter* (le titre de l'article est difficilement traduisible du fait de la polysémie de *matter*, désignant non seulement la « matière » mais encore le « sujet », au sens de « contenu ») renvoyant aux processus de modification physique de l'objet perçu et changeant formellement dans le temps¹⁴. La relation sujet/objet,

rendue matériellement (corporellement) perceptible, est le « thème » de beaucoup de ses performances, films et installations.

Au-delà des analyses de la figure de la « rock-star » comme symbole mythique et sexuel, « Rock My Religion » porte plus, disions-nous, sur des phénomènes de groupes « communautaires » (performers et public) que sur des figures individuelles. Dan Graham entendait également « Rock My Religion » comme une parabole du monde artistique new-yorkais et de sa réception¹⁵ – analogie avec le milieu artistique sensible également dans « Punk : Political Pop ». Sans doute le fait qu’il n’ait plus écrit, par la suite, sur le rock, témoigne de la disparition d’une situation où, comme il l’a expliqué à Markus Müller, dès 1980, le contexte « communautaire » auquel il est fait allusion dans « Rock My Religion » appartenait déjà au passé¹⁶. « C’était vraiment un regard rétrospectif sur l’histoire récente, dans laquelle la scène de l’art et la scène rock s’étaient fondues dans une situation de petits clubs. Plus tard dans les années 80, le rock, et aussi l’art, allaient devenir une grosse affaire. Et l’idée prééminente était le business, faire de l’argent : de grands stades pour le rock, et de grands tableaux et de grandes sculptures pour de grands musées d’art. Un des problèmes inhérents à la scène artistique comme à celle du rock dans les années 80 était précisément le même que dans ces communautés et concernait cette nouvelle structure familiale, qui était toute entière et exclusivement orientée vers les affaires. “Rock My Religion” est un travail anthropologique. (...) New York était dans les années 70 une ville mourante. Le règne de Nixon n’était préoccupé que par le sentiment de la majorité (...) D’où la nécessité d’espaces alternatifs et d’un nouvel art anarchiste. (...) Mon intérêt a toujours été : “*Do it yourself*”¹⁷. » L’art comme le rock relevaient selon Dan Graham de cet état d’esprit.

Après cela, donc, Dan Graham n’a plus réécrit sur le rock, à l’exception de « Wild in the Streets », publié en 1988 sous forme de libretto, et auquel il est fait allusion à la fin de son interview avec Eric de Bruyn, qui clôt ce livre. À la vérité, il n’est jamais devenu un opéra,

comme Dan Graham le souhaitait initialement ; l’artiste aimerait aujourd’hui refaire « Wild in the Streets » en théâtre de marionnettes, en collaboration avec Tony Oursler et Glenn Branca... Le sujet en est la fin de l’époque hippie. « Ne faites confiance à personne de plus de 30 ans » était un des slogans de la culture hippie, et Dan Graham pensait qu’il serait intéressant de provoquer une situation où des hippies, maintenant devenus des yuppies, emmèneraient leurs enfants voir ce spectacle¹⁸. Dans l’interview avec Markus Müller cité précédemment, Dan Graham remarquait aussi que beaucoup de formes des années 90, en art, ont à voir avec l’enfance, avec le narcissisme infantin. « On vit à l’époque du Grand Capital bienveillant et orienté vers les enfants. Et une grande partie de l’argent dans le monde des musées, comme en Hollande et dans d’autres pays, provient des programmes éducatifs. Je joue volontiers avec ça. (...) Mais je pense que ce qui est intéressant avec la musique, c’est que c’est vraiment une façon de comprendre ce qui s’est passé dans les années 70 et qui est révolu aujourd’hui. » « Wild in the Streets », comme ses articles sur le rock, rejoignent ainsi la prédilection plus générale de Dan Graham, qu’il a exprimé de nombreuses fois, pour une certaine forme de monumentalité liée au passé récent. « Ma stratégie a évolué de l’idée propre aux années 60 d’un art entendu comme une phénoménologie du temps présent/de la présence des choses alliée au structuralisme, de la déconstruction à, pendant ces cinq dernières années [soit depuis 1981-1982, NdE], un rejet de la déconstruction au profit d’un intérêt pour la mémoire historique. Ceci est illustré par mes sculptures et pavillons “minimals”, par exemple, dans la vidéo “Rock My Religion” et dans divers articles (...). Je crois à présent que la tâche de l’artiste consiste en partie à ressusciter le passé immédiat – cette période que la culture de la société de consommation voue à l’amnésie – ainsi qu’à lui appliquer ce passé comme un “anti-aphrodisiaque”, pour reprendre l’expression de Walter Benjamin¹⁹. »

1. Dan Graham, in Markus Müller & Ulrike Groos, « Interview mit Dan Graham, Mai 1998 », in id., eds., *Jahresring* n° 45 ; « *Make it Funky* », Oktagon, Cologne, 1998, p. 140.
2. *Id.*, « Dean Martin, Entertainment as Theater », 1969, repris in *Rock My Religion*, Les presses du réel/Le Nouveau Musée, 1993.
3. Repris dans *Rock My Religion*, *op. cit.*
4. *Id.*, « Homes for America », in *Arts Magazine*, décembre 1966 – janvier 1967. Repris dans *Rock My Religion*, *op. cit.* À ce sujet, on pourra se référer aux articles intitulés « Ma Position » et « My Works for Magazine Pages – “A History of Conceptual Art” », in Dan Graham, *Ma Position ; Écrits sur mes œuvres*, Les presses du réel/Le Nouveau Musée, 1992.
5. *Id.*, in *op. cit.*, note 1.
6. « À Pierre & Marie », organisée par Michel Claura, Sarkis, Daniel Buren, Jean-Hubert Martin et Selman Selvi, Paris, 1982-1984. Cf. le dossier sur cette exposition paru dans *Documents sur l'art*, n° 8, printemps 1996.
7. Thierry de Duve, « Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique », in cat. expo. *Dan Graham*, Kunsthalle de Berne, 1983, p. 54.
8. À propos de Dean Martin, cf. *op. cit.* note 2, p. 188 ; à propos des autres, abandonner la lecture de cette introduction rébarbative et se reporter, toute affaire cessante, à l'ensemble des articles de Dan Graham composant ce livre...
9. Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », 1934, in *Essais sur Bertolt Brecht*, ed. Maspero, 1969.
10. Chris Dercon citant Dan Graham, propos rapportés par Justin Hoffmann in « Dan Graham ; “Die Musik hat die Avantgardefunktion der Kunst übernommen” », in *Kunstforum* n° 135, octobre 1996 –janvier. 1997, p. 167.
11. La vidéo montre des extraits de concerts de Sonic Youth, Glenn Branca, Patti Smith...
12. Dan Graham, in « *Rock My Religion* ».
13. Thierry de Duve, *op. cit.*, pp. 48-49.
14. Anne Langlais, in *Rock My Religion*, *op. cit.*, p. 263.
15. Cf. interview de Chris Dercon in *L'époque, la mode, la morale, la passion*, cat. expo., MNAM, Paris, 1987.
16. L'une des premières versions de « Punk : Polical Pop » (également appelé « Punk as Propaganda ») était précédée de cet avertissement : « All the material in this article makes reference happened in 1976 and 1977. Punk is now past history » (« Tout ce à quoi cet article fait référence est arrivé en 1976 et 1977. Le Punk est maintenant de l'histoire passée. »).
17. *Op. cit.*, note 1, p. 141.
18. *Ibid.*, p. 144.
19. Dan Graham, « Legacies of Critical Practice in the 1980's », 3/3/87, in *Discussions in Contemporary Culture*, n° 1, ed. Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1987.

Live Kinks 1969

... La composition des Kinks, *The Last of the Steam-Engine Trains* (« Le Dernier des Trains à Vapeur »), dans laquelle Davies chante d'une voix chevrotante, « excentrique », était interminable la première fois. C'est à propos de (Ray) : « Vous savez à propos de quoi c'est », dit-il au public, son visage lunaire ravagé affichant un sourire plein, total, aussi large que le soleil, caricatural (le visage de son « frère et rival », Dave, réfléchissant l'autre côté de l'univers, arborant plus une grimace qu'un sourire lorsqu'il s'élance pour prendre le solo en se glissant en avant en douceur, tandis que le duo chantait à l'unisson devant leurs micros respectifs. « OK, je suis prêt... »

Là les deux frères, en haletant, ensemble, prennent leur respiration quand ils attaquent la chanson, lançant la machine ; ça roule toujours. Le point culminant est atteint dans un dernier *rave-up* perversement rallongé : une série continue de contrepoints sonores discontinus achevant de se dissoudre en un ultime *feedback* poussé à l'extrême ; l'effet, à la fin, est un son plat, électronique, statique, monocorde et dénué d'intérêt (ou de rythme) à un moment, et qui au moment suivant devient un espace de rythmiques entrelacées de manière complexe et/ou se présente simplement comme un bruit de surface discordant (texture).

Au début de leur carrière, la musique du groupe gravitait entre un

roulement nauséeux donnant le mal de mer (par emardées) et une pulvérisation mécanique d'une dureté minérale. Chaque phrase mécanique discrète de strate lyrique formait comme un creux de la vague sonore, une résonance caverneuse ensevelie sous le calme de la surface. Où que l'émotion soit indiquée, à la place il n'y avait qu'une anticipation inexorable et fatiguée :

« Si fatigué
Fatigué d'attendre
Fatigué de t'attendre. »

Ray Davies avait un pas d'avance sur le phrasé incroyable de Little Richard – sa propension à étirer un point jusqu'à la ligne en halestant et à nous asphyxier ; en quoi le problème mécanique du souffle (inspiration) et de l'articulation (expiration) aide à déterminer la forme. On peut prendre comme exemples *You Really Got Me Goin'* et *All Of The Day And All Of The Night* (les premiers « trains à vapeur » de Ray). Ici le mécanisme de la chanson est mis en mouvement avec les mots réduits à des créations redondantes de staccatos non-progressifs, isolés et plats, à des éruptions déclaratives n'indiquant aucun mouvement – une émotion en suspens. Ici tout est comme précipité, arrêté et repris, puis une respiration, monotone et fragile – susceptible de se casser et de se décomposer à tout moment. Puis vient *Who'll Be The Next In Line*, avec son halètement asthmatique, hâché, et son emploi outré de la chambre d'échos produisant un « creux » à la surface (vide) enveloppant, sans profondeur, et dont la signification littérale (« à qui le tour, à qui le tour... pour toi ») est arrêtée, stoppée et « emportée » dans le processus. Tout est emporté en suivant les mêmes rails – parce qu'il n'y a pas de mouvement au cours de la pseudo-culmination construite du *Last Of The Steam-Engine Trains*. Ils disent : « Je vis dans un musée, mais ça me plaît bien. » Emballés, superficiels, à la recherche d'une bouffée d'oxygène condensée en agoraphobie.

L'émotion agoraphobique atteint le vide parfait dans un vortex sans fond d'émotion perdue, nostalgique et douce, dans l'absence d'apogée insipide, circulaire, inexorable, tour à tour non modulée ou sur-modulée, sans précipitation, sans fond, voire entièrement de surface, de l'expression tonale harmonieuse (belle) et maladive de Ray dans *See My Friends*.

Avec leur album *Kinda : Kinks*, un recueil de chansons country calmes, d'où émane une atmosphère mélancolique, les lignes sont trop longues, sans air (il y a maintenant même une difficulté réelle à respirer), facilement essoufflées – plates, même – dégonflées, presque des rengaines, non soutenues comme dans :

« J'ai les pieds sur terre
Et je me tiens debout tout seul
Je n'ai besoin de personne. »

Les mots (et les images) sont recouverts par une deuxième piste à l'enregistrement, pas exactement synchronisée et surajoutée¹ avec des effets de chambre d'échos, mixés d'une manière approximative, des vieux clichés rock éreintés, des moments vides, des arrêts pendant l'introduction comme dans *Something Better Beginning*, où la sérénité de la modulation vocale du phrasé est mise en doute, suspendue, devient presque hystérique dans l'étirement des mots.

Ray est habillé avec un polo rayé multicolore. La deuxième partie du concert commence et Ray a oublié qu'il avait joué pendant la première partie (environ une heure et demie plus tôt) *The Last Of The Steam-Engine Trains*, sa confession autobiographique : « J'aime cette chanson. Beaucoup de gens en aiment le son, mais moi j'aime la composition. » Cette fois, en plein milieu, il intercale un chant ou un poème (les mots étaient prononcés trop faiblement), une élégie émouvante ou peut-être une douce plainte mortelle, à propos de quelque chose d'intime et révolu. Sa bouche est complètement

ouverte, comme pour un sourire, pas vraiment une parodie (comme le ferait un chanteur noir), une expression qui pourrait également être lue comme un sourire authentique (car est-ce qu'un chat a réellement l'intention d'être sardonique lorsqu'il nous apparaît de cette manière ?).

À la fin de la chanson, les Kinks étaient un verger – des corps colorés parés de rouges éclatants, de roses allant du rose pâle au flamant, des jaunes pâles légers, des verts tirant sur le jaune et s'estompant, jetant des ombres oranges leur conférant une sorte de joliesse gênante – le narcissisme sirupeux, affecté d'un *Dandy* « fin de siècle² ».

Après *Dandy*, Ray se plia à la demande du public qui voulait qu'ils jouent *Fancy* qui, exécutée sur un mode orientalisant, ne va en apparence nulle part :

« Chimère, si tu pouvais croire en
Ce que je crois
Alors nous serions pareils

Mon amour est comme un rubis
Que personne ne peut voir
Sinon ma chimère
Toujours

Personne ne peut lire en moi
Ils ne voient que ce qu'il y a à l'intérieur de leur
Propre chimère
À jamais. »

En observant l'expression « poétique » sur le visage de Ray, nous voyons une image se dissoudre en deux puis en une multitude d'images se réfléchissant et qui, quand elles apparaissent, comme dans *Two Sisters* (une autre tragi-comédie à la surface éthérée),

s'annulent réciproquement. *Two Sisters* s'annule elle-même : l'image-miroir s'est fixée et il n'y a plus de reflet – ou du moins la « fin » lors de laquelle l'image s'estompe est en fait (en raison du point de vue ou dispositif prédominant de l'auteur) le centre exact de la longueur totale de la chanson – si bien que durant le reste de la chanson la narration se déroule rétrospectivement.

Victoria (Ray sous d'autres traits ?) – l'expression d'un vif désir d'innocence – sa chanson de tapette manquée. « Elle » évoque la magie et la sorcellerie (voir *Wicked Annabella* sur l'album *Village Green*) de la campagne anglaise sous les traits d'un épouvantail (trop rembourré et par là même creux), gonflé, légèrement éméché et à la fierté blessée (humilié, insulté mais défendable).

Et à travers lui la voix de Ray exprime tout : de l'introduction obscène à la Little Richard (du tragi-comique, plat et récitatif de *Well-Respected Man*) à la résignation désabusée, lasse, de *Where Have All The Good Times Gone* jusqu'au côté pompeusement entraînant de *Sunny Afternoon* et à la complaisance sirupeuse à la Sinatra – « J'ai vu la vie et je l'ai vu s'écouler mais je ne suis plus abattu, maintenant je me contente d'y trouver mon compte. »

« En fait, j'ai vécu ma vie et n'ai jamais cessé de m'inquiéter
à propos d'une chose
En fait, chaque fois qu'on faisait une virée toujours
je ressentais la même chose
Le temps travaillait pour moi et j'avais tout
à gagner
Pourvu que ce soit comme hier
Pourvu que je passe des jours heureux. »

– *Where Have All The Good Times Gone*

Mr. Pleasant vit en banlieue, où il n'y a rien qu'on ne puisse pas aimer. Tout est agréable, et creux (un rien béat) : une « Maison à la Campagne³ » à deux étages d'un modernisme facile, du plastique

imitation cuir, du formica sur le bois, les mignons motifs « modernes » imitation granit poli et les réfrigérateurs.

Un plan d'urbanisme pavillonnaire en Floride, qui, par exemple, comporte huit « styles » musicaux possibles :

- A La Sonate
- B Le Concerto
- C Le Ballet
- D L'Ouverture
- E Le Prélude
- F La Sérénade
- G Le Nocturne
- H La Rhapsodie

Brian Wilson (*Surfin USA*), Paul McCartney (*Yesterday*), Bob Dylan (*Too Much of Nothing*), tous ont en commun le même signe astrologique solaire : Gémeaux. Mais Davies est né un 21 juin – ascendant Cancer – si bien qu'il est plus « lunaire » (poétique) est impliqué dans les affaires domestiques.

Traduction : Hervé Gremaux et Vincent Pécoil.

Parution originale in *Fusion*, 1969.

1. *Over-dubbed*.

2. En français dans le texte.

3. *House In The Country*, titre de l'une de leurs chansons. (NdT)

Country Trip 1969/1970

« Les situations changent en fonction du temps qu'il fait¹. »

Pendant ce temps les astronautes de Houston mangent de la nourriture en « plastique » éliminée et immédiatement recyclée dans le système écologique d'eaux usées et d'eau potable de leur vaisseau en route pour la lune.

Au niveau de la terre toutes les choses sont pareilles :
« *plaire* » c'est être
« *branché* » c'est être
« *défoncé* »²

(« haut » « synthétique »)
(« bas » « naturel »)
(« bas » « synthétique »)
(« haut » « naturel ») « *racine* »³
l'« *herbe* » (« haut » « synthétique »)
(« bas » « naturel »)
(« bas » « synthétique »)
(« haut » « naturel »)

« Tandis que les gens projettent des voyages vers les étoiles, d'autres manifestent pour réclamer un petit chemin de campagne calme. C'est dément⁴ ! »

John Wesley Hardin et Nashville Skyline de Bob Dylan représente(nt) un retour ambivalent à la *terre*
– incarnée par le personnage d'une *femme* –, femme (terre) qui est idéalisée avec ironie, tout comme l'apparente complaisance de Dylan pour la terre, le passé n'est pas ironique *cette fois-ci*.

Sans « distance » ironique, ce qui demeure sont les catégories superposées de l'ironie et de la colère : une idéalisation fautive de la terre comme « nature des choses » / un pastoral bidon.

« aller à la campagne ; promener le chien ; regarder le ciel sans smog. Voir les fermiers nourrir des porcs ; manger des hot-dogs⁵. »

« Quel dommage que les citadins ne puissent pas connaître le rythme plus apaisé de la campagne⁶. »

Ainsi les « distances », quelles qu'elles soient, sont déplacées en des lieux et à des époques distant(e)s (temps mythiques, figures) (et dans le même temps paradoxalement) devenant toutes plus proches de fait à travers les moyens de transport modernes (les avions historiques devenant des avions modernes, métaphores pour la drogue).

Byrds :

La texture surpuissante et subtilement harmonique de la guitare et du feedback de guitare se sont amenuisés en faveur d'une fragilité technicienne : une synthèse technique de l'âge du cheval et de la cariole, et de l'âge du *jet*, impliquant à la fois « l'électronique et les concepts propres à cette ère... la différence réside dans les sons mécaniques de l'époque (du temps)... maintenant on a le krrrrrrriiiiiiiisssssshhhhhhh des *jets* et les gosses le chantent. Ce sont les sons technologiques de cette ère : les sons sont différents, et conséquemment, la musique aussi⁸. »

(de même ils sont maintenant un lieu commun et un plaisir commun.

Traduction : Hervé Gremaux et Vincent Pécoil.
Parution originale in *Assembling*, 1970.

1. Lou Reed.

2. NdT : Jeux de mots difficilement traduisibles jouant sur l'ambivalence des vocabulaires argotiques du sexe et de la drogue : *to dig* : enfoncer, plaire. *Turned on* : branché. (Les trois commandements de Timothy Leary étaient : *Turn on ! Tune in ! Drop out !*). *High* : être « haut » – c'est-à-dire défoncé, s'envoyer en l'air.

3. NdT : Pareillement (cf. supra, note 2), le « haut » et le « bas » désignent ici l'état consécutif à la prise de drogue – ou non. « Racine » traduit *root*, qui désigne en argot le pénis.

4. Neil Young.

5. NdT : Jeu de mot et allitération intraduisibles : *take the dog ; look at the sky without the smog. See the farmers feeding hogs ; eat hot dogs.*

6. Neil Young.

7. Par exemple, *Jefferson Airplane* (*Jefferson Airplane* désignait dans l'argot de l'époque une herbe particulièrement bonne. NdT).

8. Roger Mc Guin.