

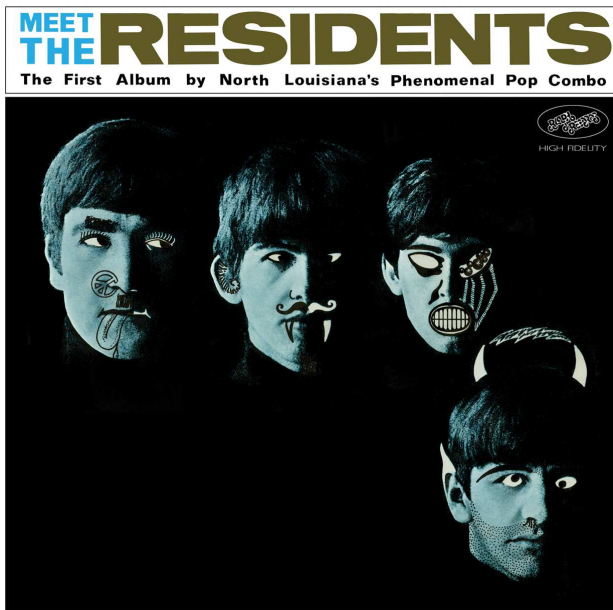
LINKs 3 Musique



Logique de l'Underground!

Christophe Kihm

The Residents est le nom d'un collectif d'artistes originaire de San Francisco, en Californie. Il a signé ses premières réalisations à la fin des années 1960 et son œuvre musicale s'est précisée à travers l'observation de deux principes convergents : le premier est un geste parodique qui, ayant recours aux procédés du détournement et de l'appropriation, est à l'origine de tout un trafic de signes visuels et sonores ; le second, rock ou pop, s'effectue en extension de la reprise, entre cover, transcriptions et réécritures. La mise en puissance de ces deux principes peut qualifier, dans un premier temps, la pratique musicale de ce groupe, à travers des effets de grotesque et de satire qui marquent les expériences conduites pendant une quinzaine d'années. Les choses sont pourtant plus complexes.



Meet The Residents. Ralph Records, 1974 (Pore No Graphics)

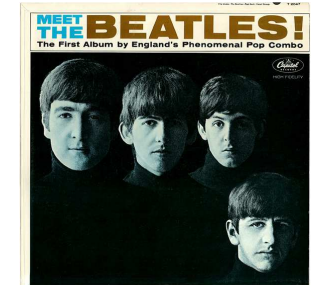
Anonymat et dégradation

Si le premier album LP des Residents applique les principes de la reprise et de la parodie – *Meet The Residents* (1974) reprend et caviarde la pochette de l'album *Meet The Beatles !* (1964)² – il est aussi accompagné d'un court texte validant une hypothèse selon

laquelle les Residents seraient les Beatles, cela après que le groupe de Liverpool a annoncé sa séparation en 1970. Si personne ne porte réellement crédit à ce récit, rien n'empêche de spéculer sur ses auteurs.e.s. Le groupe réunirait-il Don van Vliet et Frank Zappa ? Est-ce le retour, par courrier, d'un premier enre-



Not Available. Ralph Records, 1978 (Pore No Graphics)



Meet the Beatles ! Capitol, 1964 (Ph. R. Freeman)

gistrement sur bande de leurs compositions envoyé à Hal Halverstadt de la compagnie Warner, avec mention « Residents of the X Street », qui leur aurait objectivement attribué un nom ? Est-ce encore un dénommé Hardy Fox qui animerait ce collectif et y inviterait de nombreux musiciens au gré de ses différents projets...³ ? Ces quelques hypothèses, parmi de nombreuses autres, ne sont qu'un effet de l'annexion identitaire première par laquelle se libère un jeu spéculatif sur les origines et les configurations potentielles du groupe.

Mais ce passage des Beatles aux Residents peut aussi se comprendre selon une continuité qui déplace le problème. Pour répondre à la question « pourquoi les Beatles auraient-ils choisi de devenir des Residents ? », il faut alors envisager un nouveau départ du plus populaire des groupes pop avec lequel se creuserait une intéressante piste conceptuelle, au-delà des anecdotes alimentant les spéculations historiographiques. Que met en activité ce supposé recommencement de la pop, selon les principes arrêtés par ce collectif californien ? Quelles images, quels sons, quelles attitudes en retenir ? Cette hypothèse de travail, mise en exergue par ce premier album, implique de reprendre le problème pop et de comprendre, avec les Residents, son renversement logique dans l'Underground.

Si la production musicale des Residents se prête en totalité au jeu d'une spéculation historiographique, elle permet tout autant d'alimenter une enquête conceptuelle. Pour faire suite à *Meet The Residents*, le groupe réalise en 1976 l'album *Third Reich 'n' Roll* : sur la pochette originale, Dick Clark⁴ habillé en nazi tient une carotte à la main. La thèse est simple : le recommencement de la musique pop passe par sa destruction. Ce seront donc des medleys cacophoniques mélangeant « In-a-Gad-da-Vida » d'Iron Butterfly, « Light my Fire » des Doors, « Heroes and Villians » des Beach Boys, « Hey Jude » des Beatles, « Sympathy for the Devil » des Rolling Stones... accompagnés de petits films provocateurs et satiriques où le groupe emprunte l'identité d'un autre collectif – cette fois-ci déguisé en membres d'un Ku Klux Klan de carton pâte. Nettement moins

théâtrale, une seconde proposition complète la précédente, prenant aussi forme à travers un album, *Not Available*, objet d'un tout autre pari : le groupe enregistre ce disque en 1974 et décide de le diffuser publiquement lorsqu'il aura oublié son existence. Il sortira en 1978. Cette indisponibilité du disque et son retardement adressent certainement une grimace à l'industrie musicale. Mais pour participer d'une satire, ils ouvrent aussi une seconde voie à ce désir de recommencement de la musique pop, où la suspension d'un temps se combine à des modes d'apparition et de disparition de la musique elle-même.

Ces deux lignes de la destruction et du recommencement, de la disparition et de l'apparition, sont tenues ensemble par une stratégie : l'anonymat. L'anonymat est ce qui permet aux spéculations identitaires de voir le jour, il est ce lieu dans lequel se rassemblent les qualificatifs hétérogènes que l'on attribue au groupe (dadaïste, futuriste, surréaliste, minimaliste, freak, beatnik...), mais aussi celui depuis lequel le groupe s'empare de tous les collectifs et figures de la cosmologie pop (aussi bien Beatles, Beach Boys, Stones, Elvis Presley, James Brown, George Gershwin...).

De cette stratégie de l'anonymat, qui pose que rien ne vaut d'être anonyme sans mettre au travail les hypothèses originaires et identitaires sur un plan esthétique, un principe peut se déduire, puisqu'il devient impossible de faire de la musique sans s'emparer de toutes les autres. Sous les conditions de ce brigandage et de ce trafic généralisés s'ouvre une première opportunité au renouvellement de la pop. Dans le projet des Residents, l'anonymat est donc une puissance à partir de laquelle s'opèrent de nouveaux départs pour la musique pop, à partir de l'ouverture de récits des origines, avec la prolifération de leurs versions.

Une dernière ligne, qui boucle le projet conduit par les Residents et en livre l'architecture complète, est encore initiée par leur premier album : elle associe anonymat et désir de clandestinité à une hypothèse fictive, sonore et visuelle : *faire comme si* les Beatles et les Residents n'étaient qu'un. Dans sa relation à l'anonymat, la fiction est ici retenue comme moyen

privilegié de relier l'image et le son. Or, si il est vrai que la musique pop, dans son ensemble, compose les relations des images et des sons dans un cadre mythique où personne et personnage, anecdotes et rumeurs se confondent, et si il est aussi vrai que la trajectoire des Beatles s'accompagne d'une conscience toujours plus aigüe des jeux instruits par ces relations, alors, les Residents ne font qu'exposer ces liaisons à un degré supérieur, en les pensant depuis une entrée fictionnelle livrée dans toute sa radicalité.

On comprend mieux, dès lors, comment se relie ce qui, de prime abord, pouvait s'apparenter à une opération mégalomane de substitution entre un groupe et un autre, dans une continuité où la fin des Beatles et l'avènement des Residents porte la musique pop à un degré où peuvent être redéfinies de nouvelles valeurs, où destruction et disparition deviendraient des forces de renouvellement, mais aussi où la fiction, comme moyen de production de musiques et d'images serait l'opérateur privilégié d'identités collectives.

Assez rapidement, cette possibilité de multiplier les personnages et les rôles dans des travestissements et des substitutions se doublera d'un cadre de production fictionnel où les formes de la musique seront prises dans des récits qui racontent des personnages et des vies. On peut retenir l'album *Duck Stab / Buster & Glen* (1978)⁵ comme le premier où ces micro-récits ponctuent la composition d'un disque. Ils se développeront à mesure que l'identité visuelle des Residents se stabilisera à travers un choix qui accordera désormais une forme à leur anonymat. Ce paradoxe d'une visibilité de l'anonyme n'est d'ailleurs qu'apparent, car il est pris, dans le régime pop, par une nécessité spectaculaire qui éclaire la formule par laquelle les Residents se qualifient de « groupe inconnu le plus célèbre du monde ». En amplifiant l'impératif pop selon lequel la musique doit impérativement avoir un visage et un corps, on peut accorder aux membres d'un groupe une seule et même apparence, autant dire une image identique. Les Residents se coifferont ainsi, à partir de 1979, d'un globe oculaire qui, autant qu'il efface le

visage de chacun des individus composant le groupe, révèle symboliquement une vérité collective : leur anonymat, littéralement, nous regarde. Quant aux fracs noirs ou blancs qu'ils revêtent, ils reprennent l'un des symboles générique, impersonnel et historique de l'entertainment, qui accentue le choix de l'uniforme. *Eskimo* (1979), fable sonore retraçant la vie et les rituels d'une peuplade antarctique Inuit documentée depuis le point de vue du groupe en ethnologue⁶, accomplit exemplairement cette manière d'utiliser les paroles et les sons comme supports de narrations et de faire de la musique un moyen privilégié pour créer des mondes fictifs. Sa version disco, *Diskomo* (maxi 45 tours réalisé en 1980), exposera cette musique d'un autre monde à un autre degré, pour la plonger à nouveau dans le monstrueux mash-up de la pop, comme si ce mouvement était, à la fin, inévitable.

Retenons encore ceci : dans la plénitude de son programme, l'anonymat ouvre, chez les Residents, les images et les sons à des formes « tout autres ». Sur un plan esthétique, l'efficacité de ce déplacement réside dans l'ouverture de tous les procédés de la musique pop à leur désorganisation et à leur dégradation, mais propose aussi une nouvelle impulsion à l'esthétique, qui conduit à un devenir alien, à une « aliénation » des sens⁷ dont l'expérience, dans son étendue, pourrait être désignée comme une « Weirddness » (un estrangement) – terme qu'il faudrait entendre en écho saturé à la Wilderness (un ensauvagement) et qui reprendrait le qualificatif « weird », tant utilisé par la Cryptic Corporation⁸ pour caractériser cette musique.

La stratégie de l'anonymat, entendue comme réponse à une situation de la musique pop au début des années 1970, participe avec les Residents de la construction d'un lieu, l'Underground, dont la logique peut être comprise avec ce groupe sur des plans à la fois esthétique, éthique et idéologique. Le fait que l'anonymat des Residents se résolve en hyper-visibilité, avec le camouflage de leurs corps par des uniformes et le recouvrement de leurs visages par des casques/globes oculaires, souligne, de manière aussi ostentatoire qu'exces-

sive, que s'éprouvent dans l'Underground des modes de visibilité et, plus généralement, des modes d'apparaître qui s'articulent, dans leur excès même, à des modes de disparaître dans le monde courant. On peut, par conséquent, considérer l'Underground comme lieu produisant un régime de visibilité singulier des invisibles, où se mettent en tension l'obscurité du monde souterrain et la lumière du monde commun dans des distances creusées par des manières d'être. L'Underground se pense comme un monde des immondes, où l'obscurité est finalement perçue comme une autre intensité de la lumière, où toute réalité est définie par l'écart qu'elle creuse avec une autre, en parallèle, qu'elle porte à un autre degré.

Tout élément pratique doit alors faire l'examen de la question suivante : quel est donc le degré qui le produit et dans quelle mesure change-t-il sa valeur ? Cette question trouve, entre autres, sa réponse dans le mouvement de renversement opéré par l'Underground, qui s'applique à la lumière et à l'obscurité, à la visibilité et à l'invisibilité, au monde et à l'immonde : la dégradation, dans ce monde-ci, permet de monter en grade et, par conséquent, de prendre de la valeur.

Le terme de dégradation désigne par conséquent une force qui s'applique à des éléments considérés comme dominants dans la culture et dans la société : on peut dégrader des musiques, des signes ou des mœurs, l'important est de souligner qu'en dégradant, on renverse la valeur – cette inversion distinguant ce processus de dégradation de la culture d'un autre, qu'on a pu historiquement pointer dans le kitsch⁹.

Avec l'Underground, la dégradation des valeurs produit un écart, sur un plan idéologique, qui vaut comme point de vue et comme jugement critiques s'appliquant à des conventions et des normes, qu'elles soient esthétiques ou sociales, économiques ou morales. Mais la dégradation dispose de ses limites, car elle ne produit rien plus qu'un simple décalage au regard d'un référent déjà existant et, dans l'inversion des valeurs, se limite à l'affirmation de points de vues et de jugements qui ne peuvent s'émanciper pleinement des modèles qu'ils rejettent. Il est toujours difficile à l'Underground

de dépasser cette limite, puisque la dégradation, si elle peut devenir un mode de traitement généralisé des choses, quels que soient leurs domaines d'appartenance, prolifère sans aboutir à une construction politique, sinon celle, mondaine, de la communauté restreinte des grands dégradeurs.

Archéologie de l'Underground

Une source, citée comme modèle pour les Residents par leur label Ralph Records – qui produit et diffusa longtemps leur musique¹⁰ – doit être mentionnée. Le roman de J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (*L'Attrape-cœurs*)¹¹, qui raconte la dérive d'un adolescent, Holden Caulfield, pendant trois jours à New York, et comporte, selon les Residents, une « théorie de l'obscurité ». Cette théorie attribue à l'obscurité les qualités d'un lieu depuis lequel se précise une perception juste du monde. Ce point de vue ouvre aussi les portes d'un monde parallèle que l'on pourra nommer Underground. Cette théorie, dit-on, fut adoptée par le groupe qui aurait essayé d'en appliquer les principes dès sa création. On peut certainement relever, à partir du livre de Salinger, quelques points importants délimitant un cadre à l'Underground, et l'obscurité, dans ses dimensions physiques et symboliques, aux confins de la nuit et des ténèbres, est l'une de ses composantes les plus sûres. Mais un autre roman américain, plus ancien, qui met également en récit la dérive d'un adolescent, en ouvre grand les portes. *Huckleberry Finn* de Mark Twain (1884-1885), est aussi le roman des écarts entre une société et ses invisibles. Il est même troublant de constater comment, par bien des aspects, la figure d'Holden Caulfield et son choix de l'obscur modifiant passablement sa trajectoire existentielle répondent, en écho, quelques soixante ans plus tard, aux aventures de *Huckleberry Finn*. Au-delà des nombreux points communs, stylistiques, formels et thématiques, qui relient les deux récits, ils accordent une large place au monde de la nuit et à ceux qui le peuplent, mais aussi à la dérive comme lieu symbolique où l'on s'affranchit aussi bien de l'enfance que du monde adulte, et où l'on découvre de nouvelles valeurs aux faits.

La trajectoire de Huckleberry Finn est, en tout point, exemplaire d'un mouvement qui conduit vers l'Underground. Après s'être araché aux sortilèges de l'enfance, alors qu'il échappe aux griffes de son père, commence pour lui une nouvelle vie dont il prend en charge le récit. Une double émancipation symbolique pose donc un préalable à la possibilité de son histoire : il doit couper les transmissions familiales, mais aussi quitter les lieux de son enfance et abandonner un sol où lui étaient assignés un héritage et une identité culturels. Tenu pour mort, il est un être neuf dont l'existence est cependant contrainte par la clandestinité et l'invisibilité, mais aussi par le mouvement et la mobilité, jusque dans ses dimensions topographiques : le moyen que Finn se donne pour échapper à la loi est un radeau, et le lieu de son aventure une dérive, sur un fleuve, à la lisière des villes. Entre la terre ferme et la rivière Mississippi, un personnage va l'accompagner dans cette aventure, Jim, un esclave noir également en fuite et qui n'a plus d'autre possibilité pour survivre que de rejoindre un lieu (toujours différé) où il puisse s'affranchir. Les rives du fleuve sont peuplées de nombreux marginaux : *minstrels*, voleurs, bandits, bonimenteurs de toutes sortes qui croisent le trajet des deux personnages étrangers à ce monde interlope. Pour eux, se joue une nouvelle construction identitaire dans le partage de différences, sur un radeau bricolé, dans des trocs et des alliances. Elle se manifeste dans le trafic des croyances, l'échange des parlers, la solidarité des actes, les ruses et les lâchetés, dans un flottement permanent entre le mensonge et la vérité. La liberté offerte par cet espace de jeu situé en bordure d'un fleuve requiert de ses occupants une invention perpétuelle : rien n'y est acquis, tout y est à faire et à refaire. Cette exigence de tous les instants porte un nom : l'expérimentation d'un espace commun et l'invention de manières de vivre.

Relever, dans ce récit, une matrice possible de l'Underground et de sa logique, telle qu'elle est énoncée par les choix esthétiques, éthiques et idéologiques arrêtés par les Residents, n'est pas hasardeux : meurtre symbolique du père,

émancipation d'une tradition et abandon de l'originaire, devenir anonyme, mode d'apparition des corps soumis à leur disparition, trafic de signes, patois, brigandages, dérives, inventions de soi dans un récit engageant de nouvelles définitions du collectif et de nouvelles idées de la communauté... Il ne manque à l'Underground, chez Mark Twain, que la musique, qui sera le vecteur privilégié de ces constructions et de ces échanges.

Politique de l'Underground

Underground désigne à la fois une configuration singulière du sensible, un point de vue sur le monde et un lieu où s'expérimentent des modes de vies. S'y entremêlent donc des pratiques esthétiques, éthiques et idéologiques, dans une construction collective. Ce dernier point est essentiel, car identifier l'Underground comme lieu d'une expérience collective revient à l'inscrire de plein droit au sein d'une réflexion embrassant les formes du collectif telles qu'elles ont pu innover les mouvements artistiques modernes, depuis le romantisme jusqu'à aujourd'hui. On devra cependant se garder de tout rapprochement hâtif ou d'analogies forcées légitimant l'Underground au contact des avant-gardes historiques, comme le fit exemplairement Greil Marcus¹². Une enquête portant sur les conditions au sein desquelles ces constructions deviennent possibles, leurs régimes de fonctionnement singuliers et leurs localisations, aboutirait à de tout autres conclusions.

Une archéologie de l'Underground mènerait au milieu du XIX^{ème} siècle, puisque la naissance de ces expériences est associée à la révolution industrielle, à l'essor des villes modernes, aux modes de vies qui s'y déploient et aux marchandises qui y circulent. Il y aurait bien, auparavant, d'autres mondes du dessous – des brigands et des bandits du Moyen-âge aux sociétés secrètes et guildes en tout genre – mais on ne peut les retenir comme modèles, sinon incomplets. Car si les expériences collectives regroupées sous le terme « Underground » peuvent varier, elles disposent d'une qualité commune : on s'y relie, prioritairement, par la mise en partage d'objets et de pratiques culturels. L'Underground se détache en cela des

bas-fonds ou des lieux interlopes, même si il peut s'y raccorder. L'argument de notre périodisation est donc simple : les industries culturelles fournissent le cadre matériel et institutionnel à partir duquel ces mondes parallèles vont se déployer et préciser leurs coordonnées en relation avec le capitalisme marchand.

À la lumière de ces conditions, on comprend pourquoi ces lieux se sont prioritairement consacrés à l'invention collective de modes de création, de production, de fonctionnement et de circulation d'objets cinématographiques et/ou pop musicaux. Mais il ne faut pas restreindre la définition de l'Underground à des facteurs sociaux ou culturels. Le désir collectif qui le porte est lié à la création et à l'invention d'un lieu, qui implique des configurations spécifiques du sensible. L'Underground, comme lieu, est avant tout défini par sa position, explicitement désignée par le terme qui le nomme, d'où peut se préciser un point de vue. Lieu d'observation du monde commun, l'Underground n'est jamais un monde autre, une utopie, mais un monde parallèle qui se précise dans ses relations au monde commun, en dessous ou à côté, à la fois relié à, et détaché de lui.

Cette situation de l'Underground ne désigne pas tant une réalité économique et sociale qu'elle s'applique à toute proposition ou position manifestant un écart avec des normes, qui vaut également comme point de départ d'une expérience sensible. Il en va ici de postures et de manières de se vêtir, d'attitudes et de parlers, de la circulation d'éléments culturels et de signes, mais aussi de l'usage de drogues dans leur plus grande diversité, soit d'un ensemble d'objets, de comportements et de pratiques faisant vaciller des normes en configurant un monde sensible au sein duquel sont ajustés des modes de vie, des manières de regarder, de toucher ou d'entendre ensemble, par des écarts. L'Underground est donc le lieu d'une expérimentation collective de la dégradation, relative à la création de régimes d'intensité, nécessairement en excès ou en deçà de normes et valeurs instituées sur des plans esthétiques et éthiques, où se creusent des intervalles, à plusieurs.

Concevoir l'Underground comme lieu dynamique d'une circulation d'objets, de signes et d'attitudes, dans l'expérience de seuils d'intensité, ne pas asseoir sa définition sur des enjeux idéologiques relatifs à des prises de position alter ou anti institutionnelles, modifie passablement les perspectives de son archéologie et l'arrache aux récits autorisés de la contre-culture. La thèse massive selon laquelle l'Underground tiendrait une position combative tant qu'il s'inscrit dans une résistance aux institutions – qu'il finirait d'ailleurs toujours par abandonner, pour finalement être happé par le Leviathan – ne nous semble pas fondée. Car rejoindre l'Underground est toujours entrer en conflit avec un ordre, une autorité et un pouvoir – qu'ils soient économique, social, culturel, moral – auquel on demeure cependant relié.

La force de l'Underground repose sur l'exploitation de mobilités, de déplacements et d'excentricités, il s'invente en se déplaçant, dans des manières d'apparaître et de disparaître, de masquer ses activités et sa présence, pour produire des subjectivations clandestines qui n'aspirent pas au renversement d'un pouvoir, mais fuient constamment l'autorité, déjouent des ordres et jouent collectivement avec les lois.

¹ Cet article reprend sa trame à de précédentes publications de l'auteur consacrées aux Residents, mais l'étend à une réflexion plus générale sur les logiques de renversement de l'Underground. Cf. « The Residents ou la puissance de l'anonymat », *Dits # 6*, Le Rock, hiver-printemps 2006, Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu (MAC's) ; « Underground », *Retour d'y voir 6, 7, 8*, Une scène romande, 2013, éditions mamco.

² Le second album américain du groupe de Liverpool, sorti en 1964 sur le label Capitol.

³ Hardy Fox est décédé en 2018. Pourtant, le groupe continue à produire disques et concerts.

⁴ Un présentateur d'émissions de radio et de télévision, célèbre pour son show « American Bandstand », où des groupes se produisaient dans les conditions du live.

⁵ « Birthday Boy », « Skinny », « Lizard Lady »...

⁶ L'album est réalisé en 1979 et sa pochette double abrite un texte faisant office de livret qui situe cette peuplade et présente ses mœurs.

⁷ Il faut comprendre ici cette « aliénéation des sens » comme une expérience amplifiée, poussée à un haut degré d'intensité, de l'hétérogène, du « tout autre ».

⁸ La Cryptic Corporation a été fondée en 1976 par John Kennedy, Jay Clem, Hardy Fox et Homer Flynn. Elle a été

en charge, dans un premier temps, du label Ralph Records (voir note 6, infra).

⁹ Dans la définition que donne Abraham Moles du kitsch, l'aliénation ne désigne pas un devenir « tout autre » des sens, mais un assujettissement et un asservissement, quand l'éthique désigne le contentement d'un bonheur matériel. Ces deux principes du kitsch sont totalement opposés à l'Underground. « Le kitsch (...), un concept universel mais dont la dénomination est mal connue en langue française, en dépit de l'importance des études qui lui ont été consacrées spécialement dans les pays de langue germanique. Le kitsch c'est l'aliénation consentie, c'est l'anti-art, c'est le faux et le néo-quelque chose ; mais c'est en même temps le confort dans les rapports de l'homme avec les objets, c'est une éthique en soi. » A.-A. MOLES, « Objet et communication », *Communications* 13, 1969, 20. Quant à la définition de Hermann Broch, qui affirme que le kitsch est « le mal dans le système des valeurs de l'art » (in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, 329-366), elle souligne aussi combien le kitsch est affaire de dégradation, mais non de renversement : le mal dans le système des valeurs de l'art, pour l'Underground, est le moyen d'une lutte pour le plus grand des biens.

¹⁰ Ralph Records, label indépendant qui participa de l'architecture d'ensemble construite à partir des Residents (qui comporte aussi l'entité Pore No Graphics, responsable de l'aspect visuel de tous les projets), inscrit sur un plan économique le collectif dans un Underground revendiqué : l'enjeu étant alors de créer de nouveaux réseaux de circulation de la musique par le développement d'une économie parallèle et autonome.

¹¹ Le roman de J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, fut publié en 1951.

¹² Cette thèse est exposée dans son livre le plus connu, *Lipstick Traces : Une histoire secrète du 20e siècle* (1989), trad. fr. Guillaume Gaudard, Paris, Éditions Allia, 1998.



The Residents at San Francisco's Golden Gate Bridge, 1979 (Courtesy The Residents)