

(ROBERT JOHNSON, *Hellhound on my Trail*, 1937)

« You sprinkled hot foot powder  
around my door  
All around my door  
You sprinkled your daddy's door  
It keeps me  
With rambling mind rider  
Every old place I go »

R A C I  
N E S  
F O L K

LA DIMENSION INTERNATIONALE, voire universelle, que la culture rock possède aujourd'hui oblitère le fait, pourtant passionnant sur le plan musical comme anthropologique, qu'elle est vernaculaire. Historiquement, ses racines les plus profondes, comme le blues des Noirs du Mississippi ou le hillbilly des Blancs des Appalaches, s'ancrent dans des territoires particuliers dont les musiques populaires, avant de s'adresser à l'ethnomusicologue et au touriste, étaient l'expression des sentiments, des croyances et des aspirations de communautés locales. Cependant, cet aspect vernaculaire, qui s'oppose au style international de la musique pop commerciale, n'exclut nullement que ces musiques traditionnelles (à l'origine du rock) se soient influencées mutuellement, au point que la pureté est un concept qu'il faut bannir définitivement de ce domaine, comme de toute forme d'art d'ailleurs. Toute la richesse de la culture rock tient aux multiples croisements d'une généalogie bâtarde qui foisonne de productions hybrides, comme à l'étrangeté des rythmes, voix, scansion, accents et récits que ses paroles font remonter à nous, grâce aux archives. Comme l'histoire de l'art, la culture rock est peuplée de fantômes curieusement visibles et audibles. Même le folk le plus « authentique » de l'Amérique blanche, celui des fermiers et des mineurs des Appalaches, est hanté par des sonorités étranges, quand de vieux hymnes baptistes émergent d'une chanson de Roscoe Holcomb. En anthropologie culturelle comme en histoire de l'art, les réflexions les plus pertinentes sont donc celles qui soulignent ces ressemblances troublantes et osent les rapprochements poétiques entre genres et styles soi-disant « éloignés », entre art moderne et art nègre, entre avant-gardisme et culture populaire. C'est ce que réalisa au début du xx<sup>e</sup> siècle l'historien d'art allemand Carl Einstein dans son livre *La Sculpture nègre* et dans plusieurs articles de la revue *Documents* ou, suivant une pensée plus radicalement enfouie dans notre inconscient collectif, son contemporain et compatriote Aby Warburg dans son *Atlas Mnémosyne*. C'est, côté rock, ce que Greil Marcus a fait avec *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle* (1989), essai où le critique américain parvient à nous faire entendre dans un concert chaotique des Sex Pistols les voix rebelles de Dada ou des situationnistes.



Allen Ruppersberg, *No Time Left To Start Again/The Birth and Death of Rock'n' Roll*, 2010.

## ARCHIVES

À travers ses racines vernaculaires, la culture rock apparaît d'autant plus complexe que les protagonistes de son histoire, qu'ils soient célèbres, peu connus voire anonymes, sont aussi nombreux que divers et variés. Cette richesse éclectique, qui n'a jamais été aussi bien partagée internationalement qu'avec la culture d'archives propre à Internet, est un trésor pour les amateurs de musiques populaires et une mine pour ceux qui entendent l'exploiter au sein de projets, musicologiques ou artistiques, qui dépassent la stricte « passion privée ». Dans le domaine de l'art contemporain, la démarche la plus aboutie en ce sens est certainement celle de l'artiste conceptuel américain Allen Ruppersberg, qui assemble sur des panneaux d'exposition les documents (partitions, vinyles, photos, affiches, magazines...) qu'il a glanés sur les marchés aux puces ou chez les disquaires de seconde main, et qui témoignent de l'extrême diversité du rock 'n' roll, en même temps que de son caractère éphémère. Car cette culture populaire, dont Allen Ruppersberg situe la naissance au début du xx<sup>e</sup> siècle, et la disparition dans les années 1970 (quand le rock 'n' roll, dit-il, deviendra ce qu'on appelle aujourd'hui le « rock ») ne manque pas d'éveiller en nous, à la vue de ses reliques et à l'écoute de ses 78 tours, une nostalgie d'autant plus puissante que son mémorial rend hommage aux oubliés de l'histoire. Originaire de Cleveland, où Alan Freed, animateur radio dans les années 1950, y popularisa précisément le terme « rock 'n' roll », et où fut créé opportunément en 1995 le Rock and Roll Hall of Fame, Allen Ruppersberg a imprimé d'emblée une dimension autobiographique à ce projet en opposant aux idoles officielles de la religion rock ses repères personnels. Intitulées « No Time Left To Start Again/The Birth and Death of Rock 'n' Roll », ces archives accumulées au fil de ses voyages et de ses rencontres fonctionnent comme une sorte de mémoire affective, significative de l'ancrage personnel de l'artiste dans la culture vernaculaire de son pays. Ce même principe d'archivage subjectif préside d'ailleurs à la création d'autres *works in progress*, comme la bibliothèque qu'il mettra en œuvre en 2001, au moment de quitter New York pour Los Angeles. Intitulée *The New Five Foot Shelf*, en clin d'œil ironique à l'indispensable encyclopédie Collier & Son que tout honnête homme américain se doit de posséder, ce projet se fondait sur l'idée de substituer au savoir normatif sa bibliothèque privée au sein d'un dispositif classique de bibliographie, typique de l'université.

Avec Little Richard dont la trouvaille d'un disque 78 tours pour un dollar déclencha l'interminable collecte d'archives rock 'n' roll, et Bo Diddley dont *Have Guitar, Will Travel* fut sa première écoute d'adolescent, comme avec les milliers de disques de musique noire qui peuplent désormais sa collection de vinyles, Allen Ruppersberg aura écrit aussi l'histoire d'une Amérique où l'on employait encore dans les années 1950 l'expression *race music*. Inventée dans les Années folles, elle désignait avec mépris cette « musique noire pour les Noirs » qui, grâce à Alan Freed et Elvis Presley notamment, était pourtant en train de gagner la jeunesse blanche. Car, comment ignorer, à côté du mélange entre cultures

blanche et noire qui s'est opéré avec le jazz et le rock, ce racisme ordinaire ou exacerbé qui n'a de cesse, aujourd'hui encore, d'empoisonner la société américaine? Comment ne pas entendre non plus la violence et la douleur dont cette musique noire témoigne avec rage et désespoir? Ce paysage sombre et détestable de l'Amérique, Billie Holiday en aura éternisé le goût amer dans « Strange Fruit », une plainte bouleversante qui répond à la recrudescence, dans les années 1930, des lynchages commis dans le Sud sur des milliers d'Afro-Américains par des Blancs.

Explorer l'histoire du rock 'n' roll, en collecter des documents, les organiser en archives pour ensuite les monter en récits et contribuer de manière subjective à l'histoire de cette culture vernaculaire n'est pas une activité dépourvue de sens politique. Le simple fait de considérer les images, les textes ou les musiques de cette industrie du divertissement comme du matériel de seconde main manipulable pour réinventer, en marge des institutions officielles, une histoire recomposée du rock est, en soi, un engagement politique, un acte de résistance susceptible de substituer à une imagerie lisse et convenue des représentations dérangeantes et rebelles. ■



Bo Diddley, *Have Guitar Will Travel*, LP, Checker Records, 1960.

#### Bo DIDDLEY (1928-2008)

On le surnommait « The Originator », tant son rôle dans la transition du blues au rock 'n' roll fut essentielle. Sans lui, le rock n'aurait sans doute jamais été le rock. Tirant probablement son nom du *diddley bow*, instrument rudimentaire sur lequel les premiers bluesmen s'exerçaient, Bo Diddley révolutionne la musique dès 1955 avec son désormais célèbre « Diddley beat », un jungle beat perfectionné. Il se hisse rapide-

ment au Top 40 des charts américains ; ses performances scéniques exceptionnelles suscitent l'admiration du public, mais aussi des plus grands musiciens, Elvis Presley comme les Clash bien plus tard. L'homme à la guitare rectangulaire customisée par ses soins s'est éteint en 2008, mais reste vivant grâce au patrimoine formidable et aux nombreuses innovations techniques qu'il légua à plusieurs générations de musiciens.



Allen Ruppersberg, 20th Century American music #2, 2011.

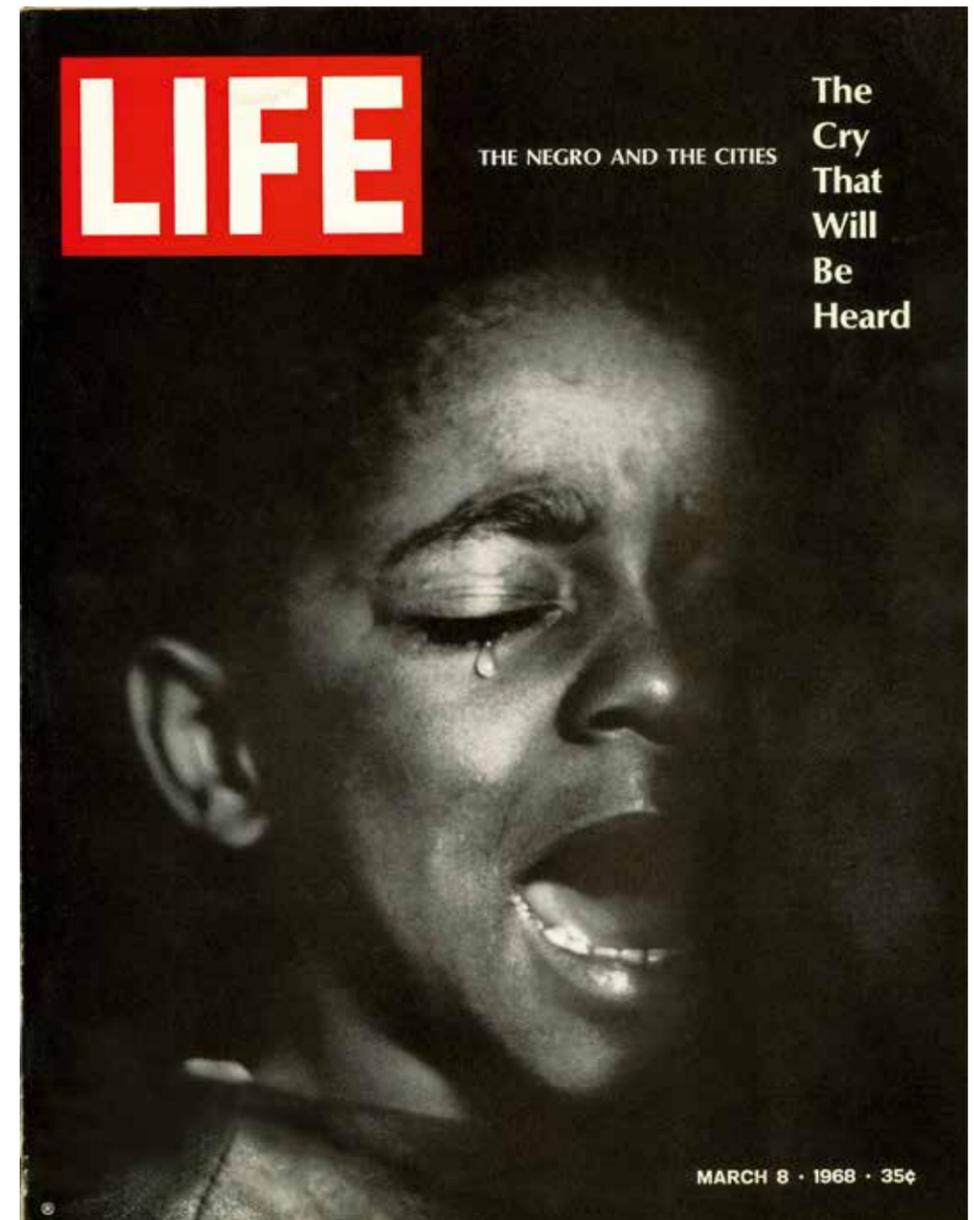
**Gordon PARKS (1912-2006)**

À travers ses séries de photographies documentaires révélées notamment par le magazine *Life*, Gordon Parks réalise le portrait de l'Amérique ségrégationniste des ghettos noirs des années 1940. À partir des années 1970, il se lance dans le cinéma et devient, avec Melvin Van Peebles, l'une des figures emblématiques du genre blaxploitation. Ces films, souvent militants, sont destinés au public afro-américain. Ils revisitent tous les genres populaires (policier, western et comédie) en présentant des figures charismatiques noires assumant le rôle du héros, et non plus celui du simple faire-valoir. Les réalisations de Gordon Parks (la fameuse trilogie des *Shaft*, 1971-1973) s'inscrivent dans une dynamique identitaire culturelle liée au désenchantement des Afro-Américains, qui virent les espoirs des années 1960 s'effondrer et le mouvement militant s'affaiblir.

**Billie HOLIDAY (1915-1959)**

Billie Holiday, de son vrai nom Eleanora Fagan, est l'une des principales représentantes du jazz et du blues vocal. En 1933, la chanteuse noire, que l'on surnommait Lady Day, est découverte par John H. Hammond, producteur chez Columbia Records, dans un club où elle assure un remplacement. Immédiatement convaincu par son talent, il lui ouvre ses studios. Bien que le style intimiste de Billie Holiday s'adapte mal aux grandes salles de concert, la vente de ses disques explose. Elle chante bientôt avec le grand orchestre d'Artie Shaw, uniquement composé de musiciens blancs. La tournée américaine programmée devra cependant être écourtée à cause du profond racisme des États du Sud. Billie Holiday se produit sur scène et enregistre régulièrement pendant le restant de sa vie, en dépit de ses démons : l'alcool et l'héroïne,

ses problèmes juridiques et ses relations destructrices. En 1937, Abel Meeropol, alors jeune professeur écrit, sous le pseudonyme de Lewis Allan, « Bitter Fruit », un poème qui s'insurge contre le racisme persistant aux États-Unis. En 1939, il propose à Billie Holiday de le mettre en musique et de l'interpréter sous le titre « Strange Fruit ». La chanson contestataire déclenche la controverse, mais rencontre un immense succès. Billie Holiday terminera désormais chaque concert par cette triste métaphore du lynchage et de la pendaison des Noirs dans la brise du Sud : « Scène pastorale du vaillant Sud / Les yeux exorbités et la bouche tordue / Parfum du magnolia doux et frais / Puis une soudaine odeur de chair brûlée. »



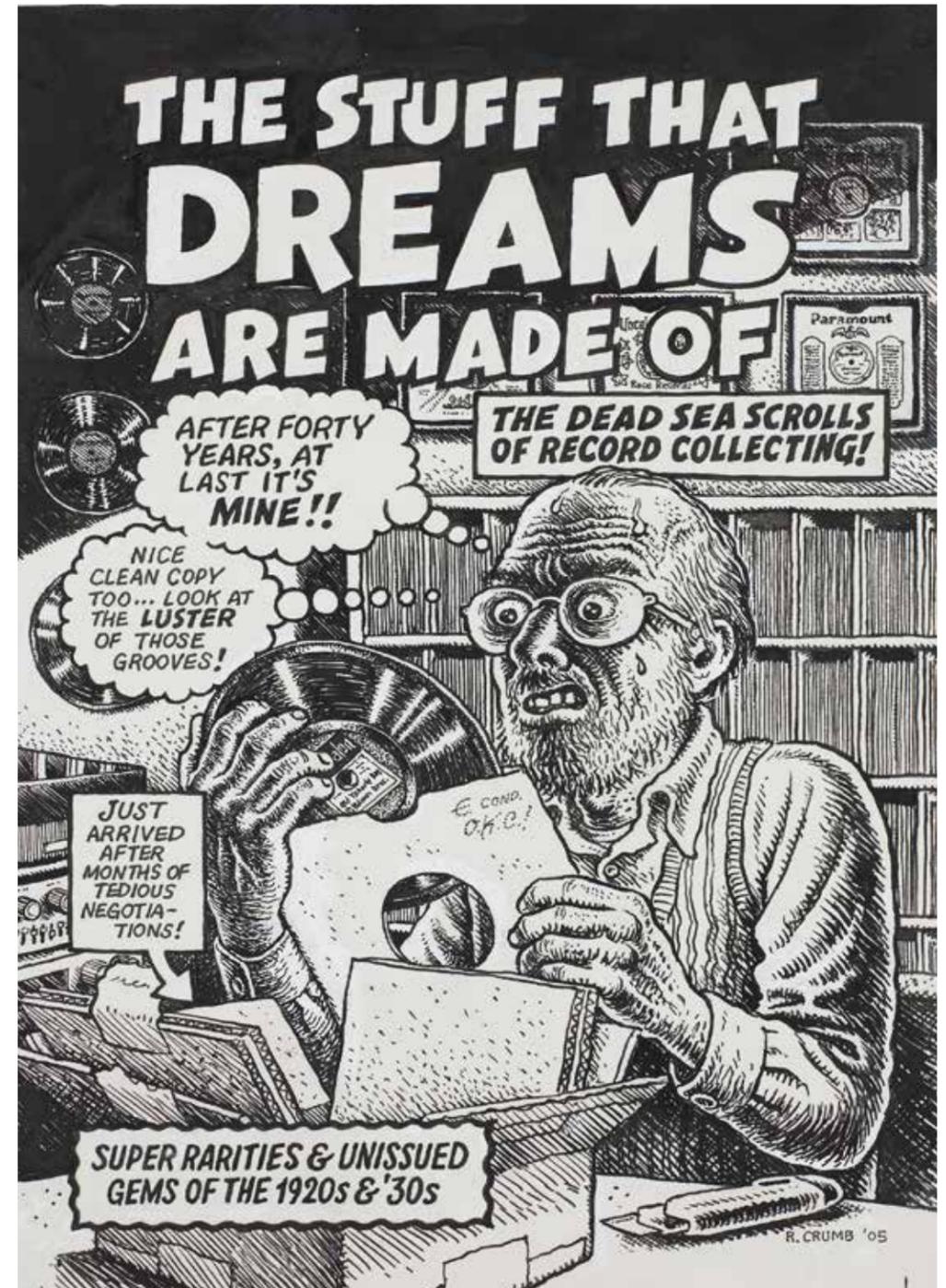
Photographie de Gordon Parks, pour le magazine *Life*, *The Negro and the Cities: The Cry That Will Be Heard*, 8 mars 1968.



Billie Holiday enregistrant son album *Lady In Satin*, studio de Columbia Records, New York, 1957.



Allen Ruppersberg, *El Segundo Record Club, Teen Queens – Rock Everybody (#1 of 16)*, 2016.



Robert Crumb, *The Stuff That Dreams Are Made Of*, 2005.

#### Allen RUPPERSBERG (1944)

À partir de la fin des années 1960, Allen Ruppersberg développe à Los Angeles une pratique originale et poétique de l'art conceptuel, inspirée aussi bien par la culture populaire (graphisme d'affiches, dessin publicitaire...) que par la littérature des grands philosophes et poètes (Voltaire, Henry David Thoreau, Allen Ginsberg...). Dans un style mélangeant subjectivité, humour et naïveté, ses œuvres traversées

de questionnements existentiels proposent des alternatives à la réalité culturelle et médiatique dominante. Archivant (parfois en les modifiant) au sein d'installations parfois immenses quantité d'objets éphémères et de souvenirs imprimés (cartes postales, magazines, vinyles, films et photographies anonymes, BD, calendriers...) qu'il collecte avec frénésie, Allen Ruppersberg renouvelle notre point de vue sur les éléments constitutifs de la mémoire

collective. Historiquement, il appartient à cette génération d'artistes qui, au tournant des années 1960, ont amorcé ce qu'on nommera plus tard, dans les années 1990, l'esthétique relationnelle ; en imaginant les espaces conviviaux du café (*Al's Café*, 1969), de l'hôtel (*Al's Grand Hotel*, 1971) ou récemment du disquaire (*El Segundo Record Club*) comme des œuvres expérimentales d'où puissent surgir de nouvelles relations entre l'art et la vie.

#### Robert CRUMB (1943)

Père de la bande dessinée alternative, Robert Crumb apprend à dessiner en autodidacte au sein de sa fratrie. Passionné de comics et grand admirateur de Harvey Kurtzman, il crée le personnage emblématique de sa production *Fritz the Cat* en 1959. Il devient l'icône de la génération hippie de San Francisco, sur laquelle il portera plus tard un regard satyrique. Il conçoit *Zap Comix*, première revue de bande dessinée issue

de la contre-culture. Ses dessins au trait souple et dense envisagent de manière satirique la culture américaine sous l'angle parfois autobiographique. Collectionneur de 78 tours, féru de blues des années 1930, de jazz, de country et joueur de banjo, il se produit avec des groupes de jazz-blues et enregistre des disques en France avec Les Primitifs du futur. Robert Crumb dessine dès 1968 de nombreux portraits de musiciens et des centaines de pochettes d'albums

dont *Cheap Thrills* (1968), album de Big Brother and the Holding Company, ou encore d'autres pour des disques de hokum, ces chansons humoristiques issues du répertoire blues américain. Il cofonde le groupe Keep-On-Truckin' Orchestra, avec Allan Dodge et Robert Armstrong.



Damien Delepeleire, Cover Versions (Stevie Wonder), 2003–2005.



Damien Delepeleire, Cover Versions (Prince), 2003]2005.

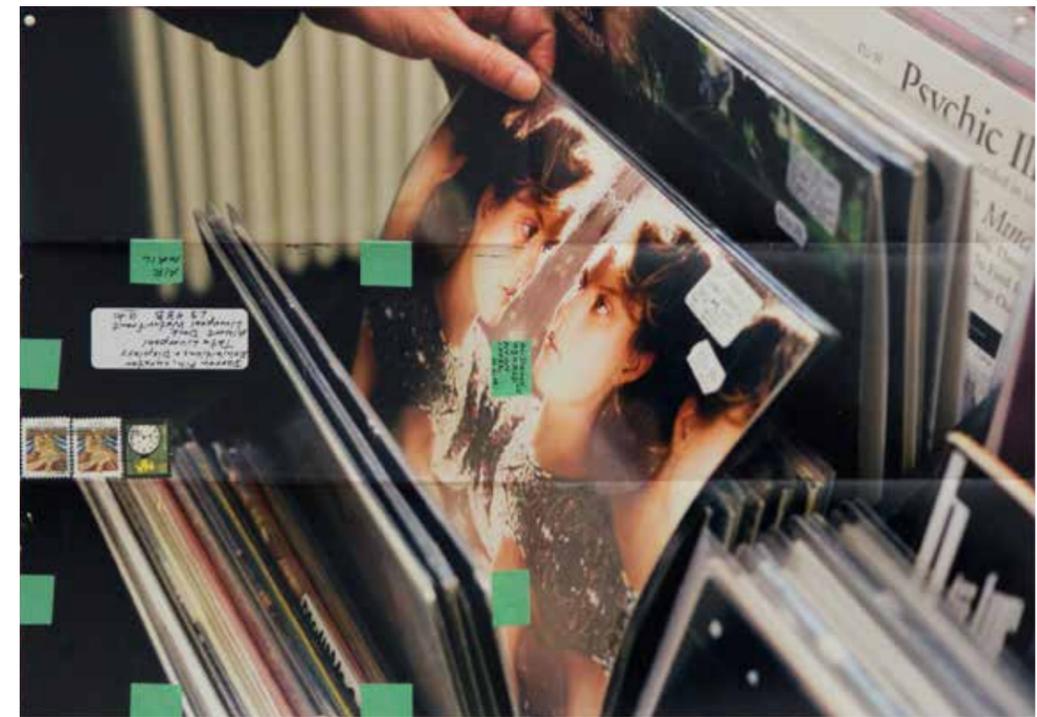


Damien Delepeleire, Cover Versions (Stevie Wonder), 2003–2005.

**Damien DE LEPELEIRE (1965)**

L'artiste belge Damien De Lepeleire interroge le principe de reproduction de l'œuvre d'art. Par la copie, l'artiste se réapproprie une pratique qui a dominé durant plusieurs siècles l'apprentissage dans les académies d'art. De l'impossibilité de réaliser une copie à l'identique naissent des imperfections qui confèrent précisément à l'œuvre une valeur propre et une autonomie nouvelle. Dans ses «Cover Versions» (2003-2005), tentant de reproduire à la gouache des pochettes

de disques célèbres, Damien De Lepeleire en déforme les images d'origine sans pour autant nous empêcher de les reconnaître. La distorsion qu'il opère sur cette imagerie populaire relève du principe même de la reprise en s'écartant de l'«original». Les «Cover Versions» témoignent aussi de l'admiration que porte Damien De Lepeleire à l'ensemble des musiciens choisis ; soulignant leur énergie et leur capacité à s'inventer des personnages comme une source d'inspiration intarissable pour son travail plastique.



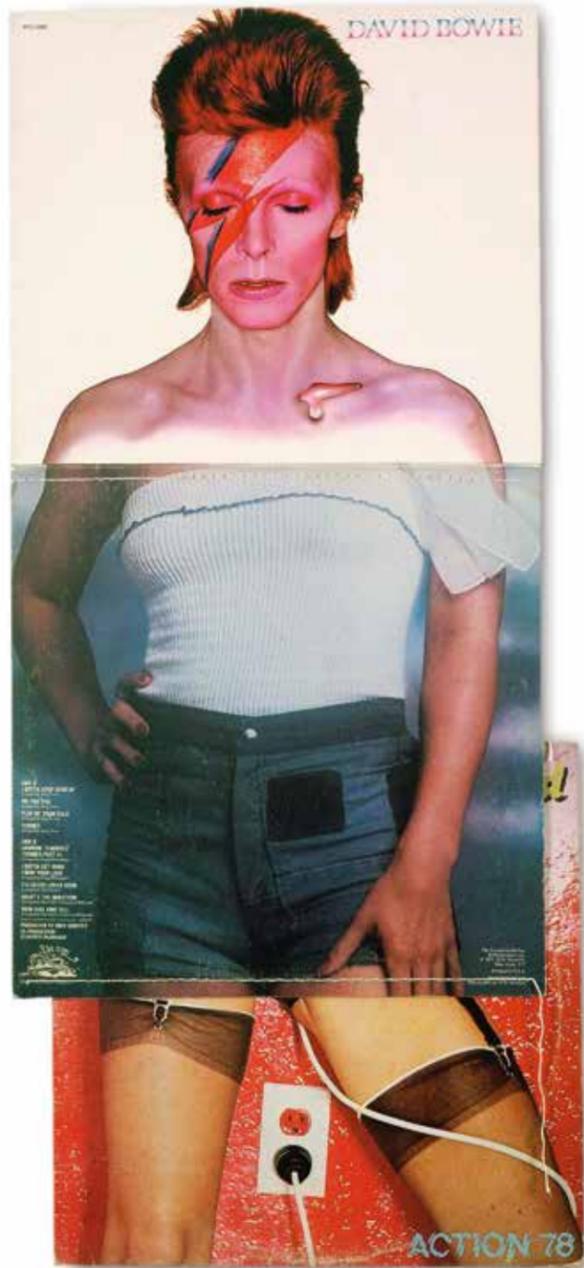
Moyra Davey, Kevin Ayers (détail), 2013.

**Moyra DAVEY (1958)**

A travers son installation consacrée à Kevin Ayers, membre du groupe psychédélique Soft Machine, l'artiste et écrivain canadienne Davey dresse un tableau des gestes de la main des collectionneurs de disques : les doigts faisant défiler les pochettes poussiéreuses, la paume et le haut du doigt tenant le vinyl pour mieux accrocher la lumière et en observer les

défauts. Depuis trois décades, archivant la chronique de sa vie de femme, elle accumule un interminable corpus où se répondent en une spirale infinie captures visuelles, sons et écrits tâchant de retenir le flux du temps qui use. Consciente de cette inexorable entropie, elle s'efforce de rendre compte honnêtement de la volatilité de l'expérience, se méfiant de toute organisation préconçue (plan d'ensemble

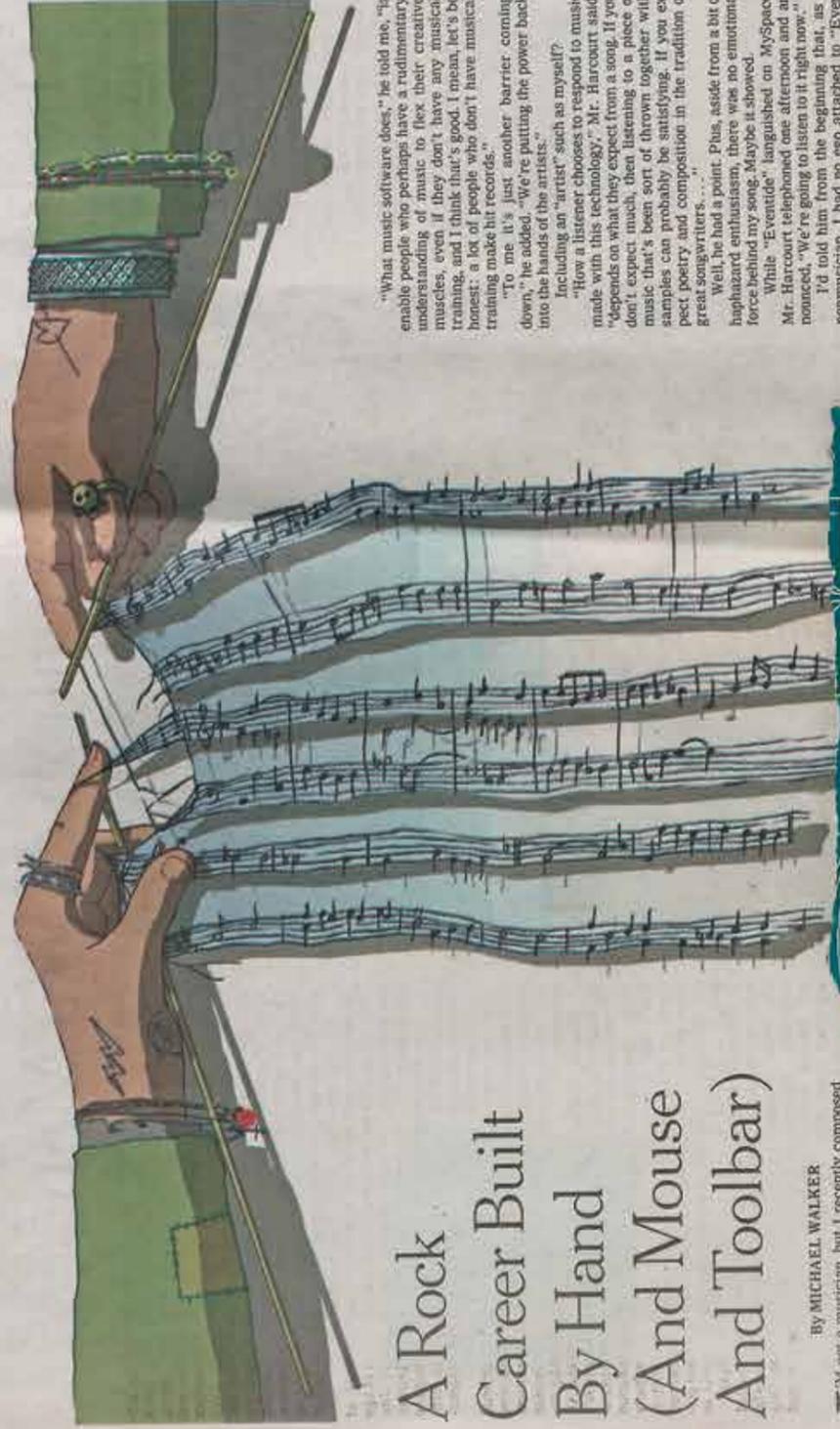
et manipulation digitale) et se laissant saisir par l'irruption aléatoire de menus faits qu'elle collectionne avec une tendre mélancolie espérant que le spectateur démêlant l'écheveau retrouve intacte la saveur de l'infra-mince qu'elle épingle.



Christian Marclay, *David Bowie*, 1991.

Le montage et le collage, invention dadaïste, est le procédé artistique idéal pour aborder la critique de la mythologie rock et en subvertir le pouvoir des icônes. Christian Marclay, collagiste qui applique aux pochettes d'album rock comme aux disques vinyles même le principe surréaliste du cadavre exquis, maltraite, en iconoclaste pop, tous les objets fétichisés par la religion du rock. En 1988, avec *More Encores*, un vinyle publié par le label indépendant No Man's Land, il s'en prend musicalement à un panel syncrétique de grands musiciens (Henri Chopin, Jimi Hendrix, Martin Denny, Louis Armstrong...) en mixant plusieurs de leurs compositions de manière à obtenir pour chacun d'eux un échantillonnage tout aussi éclectique de leur œuvre. Si le contenu musical de ce disque expérimental, considéré comme une origine du *turntablism* (en français, « platinisme »), a été produit en jouant les morceaux originaux sur plusieurs tourne-disques, la plage dédiée à John Cage résulta de l'assemblage physique de plusieurs de ses morceaux obtenu en recollant divers bouts de vinyles brisés ; manière pour Marclay de bricoler avec cet étrange « vinyl-patchwork » son hommage personnel à la musique aléatoire de Cage. Quand on connaît l'aspect contestataire et anarchique que revêt Fluxus, mouvement artistique transdisciplinaire fortement inspiré par John Cage, la maltraitance esthétique infligée au disque – objet *ready-made* de l'industrie culturelle – rend la démarche de Marclay plus subversive et politique qu'elle n'y paraît. Pour preuve encore, *Guitar Drag*, une performance filmée en 1999 alors qu'il est en résidence au Texas : une Fender Stratocaster branchée par ses soins sur un ampli puissant est traînée sur l'asphalte d'une route par une camionnette et crache une longue plainte électrique ; évocation des destructions d'instruments lors des festivals Fluxus (Nam June Paik, Al Hansen, Raphael Montañez Ortiz...) comme des « smashing guitars » durant les concerts rock (Jeff Beck, Pete Townsend, Kurt Cobain...), mais référence surtout à l'affaire James Byrd Jr., du nom de l'Afro-Américain que des suprémacistes blancs traînèrent à l'arrière de leur pick-up jusqu'à la mort : obsédant refrain de « Strange Fruit » qui revient, saturé de distorsions rock, hanter notre conscience collective. ■

MUSIC



A Rock Career Built By Hand (And Mouse) (And Toolbar)

By MICHAEL WALKER

I'M not a musician, but I recently composed and recorded a song. More than that, in a Paul McCartneyesque fit of post-Beatles hubris, I played all the instruments and produced and engineered the entire thing, even though I have no experience producing and engineering anything more complicated than a Bay

bay chairlift. The title is "Eventide," meant to evoke not some ye olde troubadour's serenade but the trademark I glimpsed on a fearsome-looking piece of sound reinforcement equipment backstage at a Ted Nugent concert. "Eventide" is four blistering minutes and 31 seconds long; it features three electric guitars, electric bass, grand piano, electric piano, two string sections, synthesizer, drums, congas, bongos, tambourine and shaker. I think it's smashing, frankly — the old "Avengers" theme annulled with the dark atmosphere of Sigur Rós.

There's just one thing: I didn't compose "Eventide" any more than Ashlee Simpson sang "Pieces of Me" on "Saturday Night Live." The song sprang from computer-sampled snippets of

"What music software does," he told me, "is enable people who perhaps have a rudimentary understanding of music to flex their creative muscles, even if they don't have any musical training, and I think that's good. I mean, let's be honest: a lot of people who don't have musical training make hit records."

"To me it's just another barrier: coming down," he added. "We're putting the power back into the hands of the artists." Including an "artist" such as myself? "How a listener chooses to respond to music depends on what they expect from a song. If you don't expect much, then listening to a piece of music that's been sort of thrown together with samples can probably be satisfying. If you expect poetry and composition in the tradition of great songwriters..."

Well, he had a point. Plus, aside from a bit of haphazard enthusiasm, there was no emotional force behind my song. Maybe it showed.

While "Eventide" languished on MySpace, Mr. Harcourt telephoned one afternoon and announced, "We're going to listen to it right now."

I'd told him, from the beginning that, as a nonmusician, I had no ego attached to "Eventide." I'd told myself the same thing, even as I listened to it over and over, liking it more and more with each playing. But now, I was appalled to realize, I really cared what he thought.

Then, through the phone, I heard my song trickling out of Mr. Harcourt's laptop speakers. Now that it was playing outside the Carnegie Hall of my mind, the song suddenly sounded not cool at all but, in fact, ridiculous. I could picture Mr. Harcourt's lip curling in disgust. Thirty seconds passed. He asked, "Is there a vocal on it?"

I heard myself bleat, "No, but hang in there — we're coming up to the bridge."

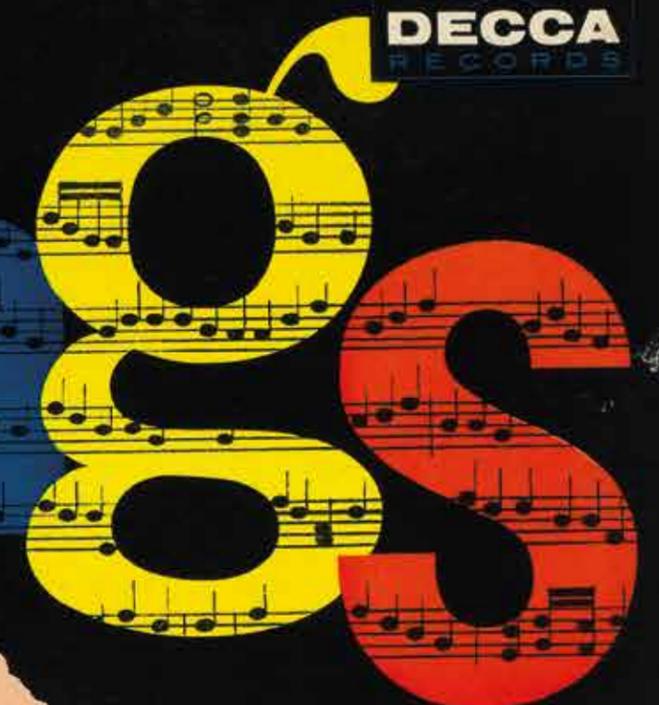
"Eventide" clunked away a few seconds more. Then I heard the middle section's keyboard and strings swoosh in. It sounded marginally less awful.

Mr. Harcourt could be on a "It sounds like you're

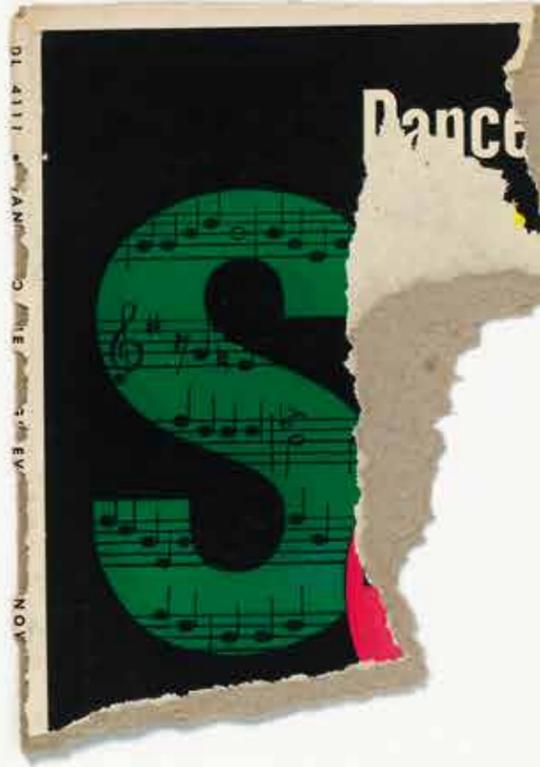
BUBBLE, BUBBLE, BUBBLE • WUND MANDOLINO, MANDOLINO • INTERMEZZO



...to the



HI-FI DECCA RECORDS



GÜBELIN  
Juwelen · Uhren

Bahnhofstrasse 36, Zürich, 01 / 221 38 88  
Luzern · Gené · Lugano · Bern · St. Moritz · Basel