



HAL
open science

Entre reliance et syncrétisme : le cas de l'imaginaire psychédélique

Xavier Guicherd Delannaz

► **To cite this version:**

Xavier Guicherd Delannaz. Entre reliance et syncrétisme : le cas de l'imaginaire psychédélique. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2016. Français. NNT : 2016GREAL011 . tel-01690101

HAL Id: tel-01690101

<https://theses.hal.science/tel-01690101>

Submitted on 22 Jan 2018

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.

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Lettres et Arts du spectacle, recherche sur l'imaginaire**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Xavier GUICHERD-DELANNAZ

Thèse dirigée par **Claude Fintz**,

préparée au sein du **Centre de Recherche sur l'Imaginaire**
dans l'**École Doctorale LLSH** de l'**Université Grenoble Alpes**

Entre reliance et syncrétisme, *Le cas de l'imaginaire psychédélique.*

Thèse soutenue publiquement le **9 Mai 2016**,

devant le jury composé de :

Monsieur Jean-Louis BISCHOFF

Maitre de conférences HDR, Université d'Artois, Rapporteur

Monsieur Claude FINTZ

Professeur, Université Grenoble Alpes, Directeur de Thèse

Monsieur Michel MAFFESOLI

Professeur émérite, Paris V La Sorbonne, Membre

Madame Catherine PESSIN DUTHEIL

Professeur émérite, Université Pierre Mendès France Grenoble, présidente du jury

Monsieur Frédéric ROBERT

Maitre de conférences HDR, Université Jean Moulin Lyon 3, Rapporteur





Entre reliance et syncrétisme, le cas *de l'imaginaire* du
rock psychédélique



Remerciements

Trois ans de recherche, c'est aussi trois ans de rencontres, de soutien, de compassion et de conseils. A chaque personne qui m'a accompagné dans ce long cheminement, je vous suis redevable. Je tiens tout particulièrement à remercier, Mme Laure Ferrand et mon directeur, M. Claude Fintz, qui ont permis d'enrichir mes connaissances, d'interroger mes doutes, de les faire avancer. Merci de cette collaboration.

Je remercie aussi l'ensemble de l'équipe du Centre de Recherche sur l'Imaginaire qui permet à la recherche de questionner des formes nouvelles. Au sein de cette équipe, je tiens à remercier mes collègues doctorants qui ont porté le projet des séminaires sur l'imaginaire dans les séries télévisuelles. Merci aussi au docteur Fabio Armand qui, par ses questions et ses apports sur la culture religieuse d'Inde et du Népal a enrichi mon travail.

Savoirs, émancipation, Vie Etudiante, l'association en délégation de service public, gestionnaire du bâtiment EVE, a fait partie intégrante de ma vie de jeune chercheur. Elle m'a financé, elle m'a formé dans d'autres domaines, elle a ouvert mon esprit à d'autres modes d'être au monde. Mes collègues, mes amis, mes rencontres, merci pour la confiance et l'amour que vous m'avez apporté pendant ces trois ans. Merci aux réseaux culturels et associatifs de notre campus.

Je remercie également toutes les personnes qui m'ont aidé dans mes recherches, par des conseils, des temps forts, ou des traductions : Emmanuelle Debacq, Lucas Montvignier, Christopher Morgan, Pierre Salanon, Etienne Bacca, Mathieu Vulliet aux communautés et tribus qui ont traversé ma vie.

Trois ans de recherche est un parcours long et sinueux qui n'aurait jamais pu aboutir sans la compassion de ma compagne Valérie Debacq et sans le soutien, sans faille, de mes parents Anne-Marie Guicherd-Delannaz et Michel Guicherd-Delannaz. Vous avez effectué avec moi ce chemin, partagés mes erreurs, mes doutes, mes joies et peines. Pour cela je vous suis infiniment reconnaissant. Merci à ma famille, aux disparus et à ceux à venir.

Sommaire

Remerciements.....	5
Sommaire.....	8
Introduction.....	11
Prélude aux portes de la perception, pour comprendre la constellation de l’imaginaire psychédélique.....	23
Partie I – De la Beat Generation américaine au mouvement psychédélique européen, histoire de la contre-culture	45
Chapitre 1 : Pour une approche contextualisée de la contre-culture, du beatnik aux hippies	47
1.1.1 Les prémices du mouvement hippie : les beatniks.....	48
1.1.2 Du beatnik aux hippies, la naissance du psychédélimisme	60
1.1.3 L’intrusion d’une religiosité : de la mystique hippie au syncrétisme des événements	77
Chapitre 2 : Quand le rock arrive en Europe	89
1.2.1 De la diffusion britannique à l’implantation allemande : création d’un esprit rock européen.	90
1.2.2 Le rock britannique	103
1.2.3 Allemagne, le krautrock, et scène underground dynamique	114
Chapitre 3 : Le psychédélimisme à la française	127
1.3.1 Contre-culture et avant-garde	127
1.3.2 Révolution sociale, culturelle, politique et création d’une mythologie musicale	139
1.3.3 Rock psychédélimique français	150
Partie II – Méthodes et théories plurielles pour penser le rock.....	165
Chapitre 1 : Qu’est-ce que le rock psychédélimique ?	167
2.1.1 Le rock psychédélimique, du contexte aux sciences sociales	168
2.1.2 Au-delà des sociologies sur le rock, une question d’images en mouvement.....	181

2.1.3 L’imaginaire religieux du rock : le concept de l’entre-deux	217
Chapitre 2 : Esquisses des concepts élémentaires pour une sociologie de l’imaginaire du rock psychédélique	230
2.2.1 La temporalité du rock	231
2.2.2 Autour d’une spatialisation	242
2.2.3 Le rock psychédélique : une question de corporalité.....	252
Partie III — L’imaginaire du rock psychédélique : Musiciens, light-shows et mise en scène d’hier à aujourd’hui	265
Chapitre 1 : Pour comprendre le mythe du rock psychédélique	267
3.1.1 Un nouveau médium de la contre-culture, l’imaginaire de la reliance	268
3.1.2 Les cadres de l’expérience religieuse dans un concert de musique psychédélique.....	280
3.1.3 Light-shows concerts en surimpression et modernité	292
Chapitre 2 : Enquête sur les scènes psychédéliqués et leurs dérives électroniques	302
3.2.1 Pouvoir de scénarisation, théâtralité, d’une participation collective à des modes d’altération de la conscience	303
3.2.2 Du vocable religieux aux temples psychédéliqués d’hier et d’aujourd’hui	316
3.2.3 Religiosité psychédélique	331
Chapitre 3 : Le néosyncrétisme psychédélique, ouverture vers les musiques électroniques et les méandres du mouvement hippie	341
3.3.1 This is the End, la fin des sixties	342
3.3.2 Les musiques électroniques, un imaginaire néo-psychédélique	354
3.3.3 Le néosyncrétisme psychédélique, ouverture vers les musiques électroniques	364
Conclusion	379
Table des matières	389
Table des illustrations	395
Bibliographie	397

Introduction

Si la musique trouble, fascine, émeut, c'est qu'elle est une partie intégrante de notre vie, elle nous guide et nous éveille depuis la naissance. Elle est un langage, dont chaque être humain est détenteur, elle traduit notre propre vision du monde. Il existe, en elle, un pouvoir supérieur, quelque chose qui dépasse la simple condition de l'homme. Le documentaire *L'instinct de la musique*, réunit d'éminents scientifiques à la recherche de l'Esprit de la musique.

« Oui, les sixties sont mortes et enterrées et l'esprit de ces années-là a disparu ! Mais ces idéaux vivent encore ! [Il ramasse un bouquet de pâquerettes et en met une dans chaque canon des fusils] Liberté... amour... et paix ! »¹

Si l'œuvre de Matt Groening ne peut être considérée comme un ouvrage sérieux sur l'univers psychédélique, elle permet par la voix d'Homer Simpson de faire surgir l'imagerie d'Épinal qui est sous-jacente au mouvement hippie. Matt Groening parle de cette notion d'Esprit pour décrire des années nostalgiques de sa propre jeunesse. L'esprit évoqué est-il celui du mouvement psychédélique ou plus largement d'une utopie non réalisée ? Ce terme est au cœur de notre quête entreprise, il y a de cela six ans.

« L'« observation participante » est une très mauvaise formule étant donné que le premier terme annule le second. Je préfère parler d'engagement ou d'attachement parce que l'on ne peut pas parler des objets qui sont problématiques, qui sont des résultats incertains, des surgissements possibles que l'on travaille ensemble, sans que notre propre degré d'engagement, d'attachement à ces choses et notre sensibilité à ce qui se passe ne soient eux-mêmes en jeu. »²

Notre rencontre avec le rock psychédélique fut avant toute chose une histoire de passions, d'abord par une écoute approfondie puis par des heures de pratiques. Cependant, il nous fallait comprendre ce qui nous donnait un sentiment d'émancipation, ce qui faisait chavirer nos émotions. Cette recherche fut la première de notre parcours universitaire. Accompagnés par Yves Citton, nous convoquons l'Esprit du rock par une approche des composantes para-musicales. Autrement-dit, notre cheminement débuta par une approche des dispositifs, rien ne nous laissait présager de la présence d'un imaginaire religieux. Il fallait comprendre cet imaginaire pour analyser cet Esprit, c'est par ce chemin que l'on entra en sociologie. Fort d'un stage au festival Brel et de notre pratique de la musique, est apparue la volonté d'explorer les comportements des amateurs, comprendre les différents états modifiés de conscience par la notion de

¹ Matt Groening, Les simpsons, hippie hip hourra, Novembre 1998, 20 min.

² Pierre Floux, Olivier Schinz « Engager son propre goût », entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion, Numéro 3 - avril 2003.

dispositifs et d'imaginaire. Peut-on réfléchir à la présence d'un imaginaire religieux au sein des musiques amplifiées, d'où proviennent ces traces ?

A cette question, ce sont des mines surprises, étonnées, voire troublées, qui ont fait office de réponses aux enquêtes menées durant notre cheminement. La réflexion à l'œuvre dans cette thèse a pour objectif de comprendre l'imaginaire de la reliance et la religiosité qui peuplent le monde du rock psychédélique et ses méandres actuels. Analyser les musiques psychédéliques et néo-psychédéliques est un moyen d'explorer en profondeur la naissance d'un star-system, et au-delà une alternative sociétale de la reliance. Il s'agit de passer, voire dépasser le seuil de nos perceptions. Ce terme perception est au centre même de notre thèse. Pourquoi cette référence majeure à l'ouvrage d'Aldous Huxley ? La démarche d'Huxley dans l'œuvre *Les portes de la perception* fait « voir ainsi les rapports de notre perception ordinaire du monde et de celle que nous pouvons avoir parfois, et que la mystique possède continûment, de la réalité ultime et du divin. »³. Cette thèse poursuit un but similaire à la démarche de Saint Aldous, comme s'amuse à le nommer Michel Lancelot. Autrement-dit, elle s'intéresse à la dimension mystique des sixties, saisir l'entre-deux mondes du psychédélisme, entre la reliance et le syncrétisme. Auteur mystique, Aldous Huxley narre ses expériences sous substances hallucinogènes dans *Les portes de la perception* référence à l'ouvrage de William Blake *Le mariage du Ciel et de l'Enfer*.

« Si les portes de la perception étaient nettoyées, toute chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est, infinie. »⁴

Cette œuvre est une enquête introspective sous mescaline. Réalisée sous surveillance, Huxley cherche par cette voie à éclairer notre rapport au divin, à la transcendance, alors qu'il condamne l'usage de toute forme de drogue. Il va sans dire que cette expérience, inspirée des rites shamaniques du peyotl, est une recherche sur ce qui procure un état modifié de conscience. Notre thèse, un peu à la manière de l'enquête d'Huxley, part à la rencontre de ces visions colorées et ces expériences fascinantes vécues au cœur des tribus. Au-delà de ces mondes bigarrés, ce titre relève des mêmes questionnements qu'Aldous Huxley. Si nous n'essayons pas de répondre à la question « comment les sains d'esprit peuvent-ils parvenir à savoir ce que l'on ressent effectivement quand on est fou ? »⁵, mais bien comment ne pourrions-nous jamais visiter

³ Huxley Aldous, *Les portes de la perception*, Paris, ed. du rocher, 1954, p. 9.

⁴ Blake William, *Œuvres*, tome.III, Aubier, Paris, 1980, p. 171-172.

⁵ Ibid, p. 16.

les mondes qui, pour les Doors⁶, le Jefferson Airplane, ou le Jimmy Hendrix Experience, étaient leur foyer ? Pourquoi traiter dans cette thèse des imaginaires du rock psychédélique, plutôt que d'un imaginaire ? Il réside dans les mondes des artistes autant de créations que de foisonnement d'imaginaires. Autrement dit, chaque œuvre est la genèse d'un nouveau monde. Ces derniers sont les reflets des révoltes et inspirations de chaque créateur. Ainsi, les imaginaires du psychédéisme relèvent d'une triple articulation anthropologique, sociologique, religieuse. La manifestation des imaginaires est observable au sein de la poésie psychédélique qui se réfère à des éléments concrets comme les révoltes étudiantes, la lutte pour les droits civiques, la drogue, la guerre au Vietnam, etc... Mais ces quelques éléments sociaux, moteurs de la révolution contre-culturelle, devraient avoir influencé complètement la création psychédélique, ce qui n'est pas le cas. Effectivement, il existe des différences notoires entre la musique d'Ouest et de l'Est américain. Comme Gilbert Durand l'a abordé, la territorialité semble influencer les imaginaires. Le rock psychédélique entre la côte Ouest et la côte Est est musicalement différent ce qui s'explique par un environnement plus solaire en Californie, laissant la place à des modes de vie communautaires.

La spécificité de notre thèse est d'étudier, sur quatre territoires, l'émergence d'imaginaires du psychédéisme. Si elles varient en surface, les traces d'un soubassement doivent structurer l'imaginaire du psychédéisme. Nous proposons donc d'étudier l'imaginaire structurant ce mouvement et les différences qui semblent émerger sur les territoires français, anglais, américain et allemand. Il s'agit par cette approche de comprendre la résurrection de la religiosité et de la reliance des concerts de masses, semblables aux « cérémonies évangéliques », couplées aux explorations sous acides et autres dérivés psychotropiques. Cette révolution psychédélique s'accompagne d'une alternance entre monde contemplatif et purement réel, entre le visible et l'invisible. Huxley, en fin prophète, met en garde, les potentielles « victimes », qui, par la croyance : « ensorcelle son sens de la réalité, si bien qu'il n'est que trop disposé à prendre ses concepts pour des données, ses mots pour des choses effectives »⁷.

“One pill makes you larger
And one pill makes you small
And the ones that mother gives you
Don't do anything at all
Go ask Alice

⁶ Afin de faciliter la lecture de cette thèse, nous faisons le choix de ne pas mettre les noms des artistes en italique.

⁷ Ibid, p. 24.

When she's ten feet tall
When logic and proportion
Have fallen sloppy dead
And the White Knight is talking backwards
And the Red Queen's 'off with her head!'
Remember what the dormouse said;
Feed your head »⁸

L'histoire commence dans une Amérique d'après-guerre ou plutôt en pleine guerre froide, où l'on observe une tension idéologique entre capitalisme et communisme. Héros victorieux, grande puissance de ce Nouveau Monde, les États-Unis se relèvent pour imposer au monde son modèle, économique, social et idéologique, par l'American Way of Life, pour dynamiser une nouvelle ère de progrès. Ainsi est né le rêve américain. Le pouvoir du rêve permet l'émergence de la société de consommation, consommer pour atteindre une forme de liberté, comme l'explique très bien Eléonore Willot : « on marchande l'espoir, à travers ces bribes d'illusions chosifiées. »⁹. Avec l'avènement d'une société marchande, la démographie augmente et forme une nouvelle classe que l'on nomme les baby-boomers. Cette vague de naissance dans les années 50 deviendra, en partie, la génération hippie. Alors que chaque foyer se voit investi par les médias (popularisation de la radio et de la télévision) et les outils de confort quotidien d'une vie genrée (voiture, outils pour les hommes, et robots ménagers, lave-linge, pour les femmes), l'Amérique met en place une société répressive :

« Cependant, derrière l'innocence de l'image de cette nouvelle société clinquante, se cache un fléau pour les libertés humaines : une sorte de terreur et de répression dissimulée derrière le masque du rêve américain. »¹⁰

Les États-Unis se lancent dans une grande chasse aux sorcières des communistes et activistes politiques (mouvement des droits civiques) dans l'ensemble de son territoire et en tant que puissance impériale, l'Amérique traque le communisme hors de ses frontières comme en Corée et au Vietnam. Pour répondre au rêve américain endeillé et au malaise social, les baby-boomers construisent dans l'ombre une révolution : la contre-culture psychédélique. Cette révolte, qui émerge sur la côte californienne, est un mélange entre rock et acides. Ces deux composantes vont devenir génératrices de rêverie et d'imaginaire. Faut-il voir dans les marques de la révolution psychédélique, les traces d'une reliance ? Et si tel est le cas, comment se manifeste-t-

⁸ Jefferson Airplane, White Rabbit, Surrealistic Pillow, 1967.

⁹ Willot Eléonore, Light-shows psychédéliques de San Francisco, L.S.D. *art & rock'n'roll*, Paris, L'Harmattan, Juillet 2013, p. 21.

¹⁰ Ibid, p. 22.

elle ? Bien au-delà, la révolution psychédélique est-elle le substrat d'une religiosité contemporaine, dans les pratiques de certaines musiques amplifiées ?

« Dès le milieu des années soixante, de jeunes anglais, que la barrière de la couleur n'effraie pas s'emparent du blues et du monde électrisant l'un et l'autre. Le rock porte alors les espérances de toute la jeunesse : pacifisme, anticapitalisme, liberté des peuples, élévation spirituelle.... Le rock comme le blues s'abreuve de ces énergies de révoltes et du besoin de changement. »¹¹

En s'opposant ainsi aux concepts véhiculés dans l'American Way of Life et en impulsant une force de changement, on peut se demander si le mouvement psychédélique s'inscrit dans une rupture concrète du rêve américain ou s'il s'agit d'une légère dérivation de ce dernier. Continuation ou rupture, il est temps d'émettre l'hypothèse que le rock psychédélique semble faire partie de l'imaginaire américain. Mais comment définir ce genre ?

Tout commença par un croisement de style entre le Blues et la Country, entre une rythmique afro américaine et des mélodies « blanches ». Dès sa naissance, en juillet 1955, le rock devient pour certains une musique envoûtante, qui contrôle les esprits et les corps de la jeunesse américaine. Ce genre se popularise grâce à la notoriété de Elvis Aaron Presley. En 1958, le rock'n'roll décline à cause de facteurs multiples comme l'engagement d'Elvis à l'armée ou la mort de Bill Haley. Mais il a eu des répercussions outre-Atlantique. En France, on commence à entrevoir la naissance des idoles de la jeunesse avec l'avènement de Salut les Copains. En Allemagne, le rock'n'roll ne se popularise que très peu, seul le groupe the monks acquiert de la notoriété. En Angleterre émergent des sonorités plus modernes qui formeront le socle de la british Invasion. Le rock psychédélique est un prolongement de la musique rock, apparu en 1966, dans le mariage savant du son de la british invasion et du San Francisco sound. Les lignes caractéristiques de l'univers psychédélique pourraient être définies de la sorte :

- * rythmique simple et répétitive.
- * la mélodie est pénétrante, envoûtante, voire hypnotique.
- * modulations du son
- * goût pour de l'improvisation et une longueur du format.

Si le rock psychédélique porte des valeurs politiques fortes comme le refus de l'American Way of life ou la guerre au Vietnam, l'époque de sa création s'accompagne d'une perte des valeurs structurelles de la religion chrétienne, déclenchant ainsi un

¹¹ Jezo-Vannier Steven, Le sacre du rock, Paris, éditions le mot et le reste, 2012, p. 8.

renouveau du cadre religieux. La contre-culture est plus qu'une simple critique de la société, elle est une forme qui propose une alternative, un mode de vie différent.

Si le changement ne s'est pas produit, peut-on réellement concevoir le rock psychédélique comme un éveil, une puissance émancipatrice dans une société occidentale en mal de valeurs ? Comment la société contemporaine a-t-elle réintroduit les codes du psychédélisme ? Il faut donc s'intéresser à l'histoire et au contexte de l'émergence de ce mouvement pour enfin comprendre la reliance des tribus néo-psychédéliques contemporaines, et la naissance du mythe rock. Au début du XXI^e siècle, le mythe tend à se confondre avec la fiction ou d'autres types de récit comme le storytelling.

Porteur de l'héritage du blues et de la country, le rock détient un certain pouvoir dans les classes populaires dont il est originaire. Il est très vite devenu une musique envoûtante, aux forces parfois célestes ou diaboliques, qui contrôle les esprits et les corps. « Au centre des bouleversements culturels de la fin des années soixante, il a même prétendu engager la révolution psychédélique et s'est emparé de la thématique spirituelle »¹². Aujourd'hui, le rock et plus spécifiquement le rock psychédélique est un chapitre essentiel de la construction de l'histoire des musiques contemporaines. C'est par cette méthode que le rock s'est entouré d'une aura religieuse, soutenue par une machine à fabriquer des divinités en plein essor : le star-system. Cette fabrique des dieux modernes permet d'entrer de plain-pied dans la dimension théorique de cette thèse. Si l'imaginaire du rock est auréolé de religiosité et de spiritualité¹³, il paraît, en substance, comme une forme syncrétique bricolée. Cette notion, que l'on doit à Claude Lévi-Strauss, est essentielle pour comprendre ce qui va unifier et relier nombre de communautés :

« le bricoleur [est] celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme d'art. Or, le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations qu'on observe entre les deux. »¹⁴

De manière générale, le bricolage est au centre de cette étude de l'imaginaire, elle témoigne de notre quotidien de recherche. Il s'agit donc d'assembler les pièces, de faire

¹² Ibid.

¹³ Ces deux notions prennent un sens sous le concept de la reliance, dont nous verrons les caractéristiques prochainement.

¹⁴ Lévi-Strauss Claude, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, p. 3.

sens. Autrement dit, de comprendre ce qui relie les amateurs dans ce que nous supposons être une forme syncrétique de pensée, entre culture et spiritualité. Peut-on entrevoir dans la musique psychédélique un signe de reliance ? Cette reliance émerge-t-elle de la musique ? En quoi est-elle à l'origine des syncrétismes psychédéliques ? Pourquoi ?

Pour répondre à cette problématique, il est important de mettre en place des analyses claires qui permettent d'identifier les signes d'une reliance (cosmique, communautaire ou d'autres formes). De facto, ce travail sur les musiques psychédéliques questionne une pluralité d'acteurs, d'objets, de mondes qui prennent forme dans des corpus très éclatés, il est donc important d'analyser les paysages éclatés et les pratiques disparates qui œuvrent dans l'imaginaire social. Notre regard doit être discret pour ne pas être perçu comme une intrusion dans l'action du phénomène observé, nous rejoignons, ici la pensée de Georges Devereux développée dans *De l'angoisse à la méthode*. Comprendre les comportements et les mondes du psychédélique oblige le chercheur à approcher le sensible, modelé par les expériences de chacun des acteurs. Afin de saisir la pensée complexe du psychédélicisme — pour reprendre le terme d'Edgar Morin — il faut essayer d'aller au-delà des figures emblématiques du rock psychédélique. Le piège serait aisé de tomber dans un récit d'histoire des grands hommes. Nonobstant, les petits hommes de nos tribus ont une place dans l'expérience du psychédélicisme. Par conséquent, les imaginaires sont étudiés sous l'angle de la socio-anthropologie. Pour comprendre le monde social qui nous entoure, il faut mettre en place un protocole d'étude à mi-chemin entre notre pratique et celles des acteurs. De ce fait, cette thèse oscille entre réflexion personnelle et retour d'entretiens. Ces deux modes ont pour objectif d'analyser le syncrétisme qui émane dans les sixties, au travers des rites, d'interactions, et de la reliance psychédélique.

Si des sociologues comme Edgar Morin ou des journalistes tels Michel Lancelot, se sont saisi des sujets comme l'émergence d'une culture adolescente, ou encore de la révolution rock, ce n'est qu'à partir de l'étude de Simon Frith qu'une réelle théorie sur les cultures populaires contemporaine s'est développée. Effectivement, *The sociology of the rock* (1978) ou encore *Performing rites : on the value of popular music* (1998) furent les leviers des études scientifiques sur ce sujet, en histoire, en sociologie, ou encore en psychologie, mais aucunement dans notre domaine de l'imaginaire. C'est pourquoi nous souhaitons étudier les systèmes de l'imaginaire comme des dispositifs de

croyances. Pour comprendre et voyager, sereinement, et franchir les portes de la perception, il faut être accompagné de nombreux spécialistes de notre domaine. Ainsi, Eléonore Willot, docteure et spécialiste du Light-show nous a permis de comprendre l'émergence de la scène psychédélique et de l'esthétique à l'œuvre dans le rock psychédélique de San Francisco dans son œuvre *Light-shows psychédéliques de San Francisco, L.S.D., art & rock'n'roll*. Pour saisir le contexte du rock psychédélique et la force de la religiosité dans le rock, l'ouvrage *Le sacre du rock* de Steven Jezo Vannier, donne à voir l'évolution de l'histoire et son impact sur le monde social. Dans une dimension plus sociologique, l'œuvre d'Antoine Hennion et Patrick Mignon, *Le rock de l'histoire au mythe*, est essentielle pour la compréhension des triples forces de l'imaginaire qui s'articulent dans notre thèse à savoir l'imaginaire anthropologique, religieux et sociologique. Fabien Hein, sociologue du rock français, premier à approcher le rock du point de vue de la religion sera l'un de nos principaux guides sur le rapport étroit qui existe entre ces deux pratiques.

Ouvrir les portes de l'imaginaire et des sciences humaines et s'intéresser à ce qui nous relie suscite un intérêt intarissable, car la reliance est une composante essentielle et fondatrice dans notre culture. C'est donc du côté de Bachelard, de Jung, d'Éliade et de Durand que nos perceptions de ce monde seront mises à rude épreuve. Mais s'il nous faut déchiffrer les concepts d'une socio-anthropologie des mondes du psychédélisme, nous invoquons les pensées d'auteurs majeurs comme Edgar Morin, acteur des sixties qui laisse une trace importante dans la sociologie de la reliance, mais aussi Michel Maffesoli, éminent sociologue des tribus. Malgré leurs différences foncières, les deux approches pourraient s'éclairer mutuellement en ce qui concerne les modalités des œuvres psychédéliques. Il nous semble que la reliance pourrait constituer une approche pertinente pour penser autrement le psychédélisme et les tribus musicales. La fonction même de la poésie de ce rock et ses dérivés contemporains structure les communautés et semble laisser entrevoir des imaginaires syncrétiques. En nous questionnant sur la religiosité de l'expérience de chaque acteur, il s'agit d'éclairer ce qui fédère le groupe social autour de représentations et de valeurs collectives.

« En effet, puisque la poésie littéraire, par la simplicité complexe de son expression, peut mieux que la prose scientifique rendre compte des paradoxes, de la complexité de toutes choses, pourquoi ne pas nous engager sur une autre piste, celle de la méditation à partir des symboles et de la mythologie. »¹⁵

¹⁵ Bolle De Bal Marcel, « Éthique de reliance, éthique de la reliance : une vision duelle illustrée par Edgar

Le terrain d'étude ciblé est l'espace du concert de musique, il fut souvent perçu comme lieu de détente par un grand nombre de mes contemporains. Cependant, le devoir de rigueur d'une enquête scientifique pousse notre réflexion à l'observation de l'œuvre dans des recoins inexplorés. Au-delà des entretiens, exécutés sur les sites des expériences des concerts avec des publics souvent dans des états modifiés de conscience, il fallait rendre compte de notre propre expérience. Ainsi, chaque expérience de concerts fut retranscrite dans des livrets d'étude, à la façon du Journal de Californie d'Edgar Morin, qui mêle réflexion scientifique, personnelle et intime. L'idée directrice est d'expliquer ce que produit l'expérience sur notre propre corporalité, être un peu à la manière d'Hofmann qui testa les effets du L.S.D. sur lui. La science n'empêche pas l'attachement à l'objet, elle nécessite juste de prendre du recul lors de la phase d'écriture. Le recul s'est opéré par les entretiens exploratoires qui ont permis de confronter expérience personnelle et collective avec les membres des communautés que nous avons approchées.

Le choix de notre sujet et des concepts abordés est lié à une histoire de pratique de la musique de passion ou, (devrions-nous dire), de l'attachement à l'objet rock que les questionnements principaux de notre thèse ont mis en avant. Notre attachement à la période psychédélique pourrait être un frein à l'objectivité de cette recherche. Si nos croyances peuvent se manifester, il est important d'invoquer une pensée que l'on attribue à Bouddha : «Doutez de tout et surtout de ce que je vais vous dire ». Si la recherche peut paraître comme un îlot de certitude dans un océan d'incertitude, c'est bien le doute comme compagnon de route qui nous a saisis à chaque page de cette thèse, à la recherche de la perception. La sociologie et l'imaginaire ont éclairé d'une lumière nouvelle le terrain ce que l'on croyait connaître, mais qui s'est avéré être une terre inconnue. Prenons place dans cette cosmogonie sous acids, ouvrons et entrons dans le monde des perceptions entre le visible et invisible :

« Made the scene
Week to week
Day to day
Hour to hour
The gate is straight
Deep and wide
Break on through to the other side
Break on through to the other side »¹⁶

Morin et Michel Maffesoli. », Nouvelle revue de psychosociologie2/2009 (n° 8) , p. 187-198.

¹⁶ The Doors, Break on through, The Doors, 1967.

**Prélude aux portes de la perception, pour comprendre
la constellation de l'imaginaire psychédélique**

Nous voici aux portes d'une constellation psychédélique, au cœur d'un système qui mérite une approche théorique pour comprendre la triple articulation de l'imaginaire qui s'opère dans notre sujet d'étude, à savoir l'imaginaire religieux, anthropologique et sociologique. Le choix de commencer cette œuvre par un cadrage théorique a pour but de ne pas égarer le lecteur dans un big bang de notions volatiles et de nous recentrer sur ce système pour comprendre comment les imaginaires interagissent entre eux. Comment entendre rupture avec les religions et naissance d'une religion rock dans un même temps ? Le rock psychédélique et ses résurgences sont liés à un système marqué par la religiosité et fait appel à un dispositif de croyances. Voici finalement le centre de l'hypothèse de notre thèse, qui voit en l'imaginaire psychédélique une forme de syncrétisme et de reliance. Comment allons-nous approcher l'imaginaire psychédélique ?

L'objectif de cette enquête sur l'imaginaire psychédélique est de comprendre l'impact de la musique sur la reliance et la naissance de formes syncrétiques au sein de cet univers. Il semble que l'époque, où a émergé ce genre musical, est le centre d'une nouvelle conception de l'imaginaire. Ces travaux sur le mouvement psychédélique abordent une pluralité d'acteurs et d'objets qui prennent forme dans une méthodologie spécifique¹⁷. La tribalité, qui se joue durant les sixties, apparaît comme le point de départ de notre façon d'être au monde actuel. Il faut donc retourner à ce point de départ pour essayer d'analyser les modes de reliance de notre propre société. L'expérience psychédélique, par le concert et l'aspect communautaire qu'il génère, laisse apparaître un imaginaire sociologique. Autrement-dit, ce qui se joue lors d'un concert est un acte de reliance, la musique crée une émulation communautaire par la danse et l'absorption d'un sacrement le L.S.D. qui donne la sensation de faire partie d'un tout. La fosse, où les amateurs se réunissent pour participer au concert, construit une proximité entre les individus et favorise le lien. Cette proximité et le partage des valeurs communes dans cet espace est source de nouveaux comportements sociaux. Le contexte des sixties produit une réalité qui module en profondeur le système social précédent. En effet, l'apparition de la classe adolescente, l'augmentation d'un pouvoir d'achat permet à l'industrie culturelle de se développer et donc de proposer un système iconographique puissant. Le flux créatif des artistes rock va se saisir de ce changement pour créer la révolution psychédélique qui bouscule certaines frontières comme celles des droits

¹⁷ Que nous développerons en détail dans notre partie II.

civiques, l'impérialisme et le colonialisme américain. La révolte, qui se fonde sur des notions comme la paix et l'amour, va se structurer autour d'une idéologie pacifiste (qui s'inspire des textes religieux) et d'un mouvement culturel populaire. C'est au croisement de ces deux éléments que se développent les syncrétismes psychédéliques et nous amène sur les terres d'un imaginaire religieux.

Si Steven Jezo-Vannier observe un refus de la religion, au cours des sixties, pourquoi l'imaginaire psychédélique révèle-t-il dans son vocabulaire la présence de termes religieux ? On note les traces de cette pensée dans les appellations des artistes. Ainsi, Patti Smith arbore le titre de madone du rock, Mick Jagger, celui de sorcier occulte. L'usage de ces mots n'est pas anodin dans cette période qui montre le développement d'une pensée spirituelle¹⁸ forte au travers des œuvres, des costumes et des gestes artistiques. En effet, les codes et les comportements des acteurs dénotent d'une psychologie religieuse¹⁹. Autrement dit, le Human Be-in ou encore les événements comme le Monterey Pop festival et Woodstock²⁰ sont marqués par des temps de pratiques comme la récitation de mantras ou l'allocution de personnalité comme le Maharashi Mahesh Yogi. Comment le star-system a-t-il introduit cette pensée religieuse et comment ce dernier a développé une manufacture des dieux ? Est-ce que l'adolescent qui placarde dans sa chambre les posters de son artiste favori est-il dénué d'un comportement spirituel ? Ces représentations, travaillées par les managers et les artistes, se manifestent, par le biais d'images, qui vont témoigner d'une structuration d'un imaginaire religieux, que Fabien Hein décrit dans *Rock et religion, dieux et la musique du diable*. Il semble que le star-system, par la force de son industrie, construit des personnes au caractère divin. Si l'industrie de la musique se développe pour porter aux nues les artistes, le temps du concert devient alors une expérience de communion. Les individus cherchent donc à se rassembler pour partager un temps intense avec leur idole. Dans ces manifestations, il apparaît clairement que la contre-culture psychédélique interagit avec le domaine religieux²¹. La confluence de la culture orientale avec celle de l'occident fonde une singularité syncrétique dans le champ contre-culturel. Ces espaces sont caractéristiques d'un glissement du sacré dans des

¹⁸ Le terme spirituel renvoie à ce qui concerne l'esprit, l'âme, les relations avec le divin.

¹⁹ Nous entendons ce terme dans le sens de Mircea Eliade.

²⁰ Nous le verrons dans notre partie suivante.

²¹ Nous traiterons de ce point dans les lignes suivantes.

zones profanes, la parole de Dieu devient la parole de la star qui développe un pouvoir sur son public et reproduit les traits communs à chaque religion.

Les images organisent de façon dynamique les conditions humaines et les cadres sociaux. Ainsi Gilbert Durand propose, par le biais du trajet anthropologique, de comprendre le fonctionnement des images. Il pense ce concept comme un trajet entre le pôle biologique et un pôle incarné dans une culture. Or, la musique psychédélique, cherchant à toucher la psyché humaine, s'attaque aux perceptions physiques et psychiques²² influent directement sur les structures mentales et sur la culture. Notre thèse est une exploration des données anthropologiques du psychédélisme. L'anthropologie est l'étude des comportements de l'homo-sapiens dans sa vie en communauté. Le psychédélisme et le mouvement hippie ne sont-ils pas le temps des grandes communautés du XX^e siècle ? Si Paul et Percival Goodman abordent cette notion dans leur œuvre *Communitas*, cet essai sur la vie communautaire cherche à poser les bases et les structures de la vie en communauté.

« Ma thèse est que cette communauté, comme la plupart des associations de ce type ayant fleuri dans l'après 68, constitue le symptôme d'une réaction contre l'un des traits essentiels de la société contemporaine, société de "déliance" marquée par la désagrégation des groupes sociaux de base, par des carences de reliance (dans la nature des liens sociaux). Au sein d'un tel système social naissent et se développent des désirs de reliance : les individus isolés souhaitent être reliés, c'est-à-dire liés à nouveau et liés autrement. Ils caressent un rêve communautaire et élaborent un projet de reliance (ou plus exactement un projet de contre-reliance) ; ils décident de créer une famille communautaire, concrétisation de leur aspiration à la reliance sociale (stricto sensu : quête utopique d'un monde solitaire, idyllique, signifiant, convivial). La contre-culture, ici, peut être analysée comme une structure de reliance symbolique pour des contestataires en rupture de ban sociétaire. Les manifestations extérieures qu'elle inspire et qui l'expriment — les vêtements "hippies", les cheveux longs, la drogue, la musique, le voyage — témoignent des liens qui "relient" ses adeptes. Mais lorsque le projet prend corps, que l'expérimentation communautaire de nouveaux liens sociaux est lancée, ce procès de reliance met l'utopie à rude épreuve. »²³

Les concerts de rock psychédélique font parties des espaces communautaires qui soulèvent l'importance d'une approche anthropologique. Car cette discipline ne s'arrête pas à la simple observation de la vie communautaire, elle est un champ disciplinaire qui permet d'analyser la relation entre expérience du quotidien, comportement psychique et monde social. Il faut donc construire un cheminement, « un trajet anthropologique »²⁴, qui met en lien les pulsions de l'individu et les inductions des structures sociales.

²² Nous le verrons dans notre deuxième partie sur la corporalité du rock psychédélique.

²³ Echange avec le professeur Marcel Bolle De Bal.

²⁴ Pour reprendre le terme de Gilbert Durand.

Ainsi, ce travail propose de comprendre le fonctionnement des aires contre-culturelles, de reconnaître les singularités et les articulations des imaginaires (socio-anthropologique et religieux). Concevoir comment se met en action le pouvoir de l'imaginaire nécessite d'appréhender l'image, porteuse de sens et d'une réalité à l'œuvre. L'imaginaire est en mouvement, il faudra saisir le jaillissement de ces représentations et comprendre le sens de ce qui s'offre à nos yeux. Ainsi, Gilbert Durand propose de se « placer délibérément dans ce que nous appellerons le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social... »²⁵. Le bassin sémantique de Gilbert Durand est un outil parfait pour effectuer ce voyage anthropologique, il permet d'approcher des éléments si éclatés.

Cet outil permet d'observer la convergence des images au sein de notre constellation psychédélique. Il reste dans ce champ d'études beaucoup d'endroits encore inexplorés. Martine Xiberras et Frédéric Monneyron l'emploient par exemple pour montrer les structures de l'imaginaire du monde hippie. Or l'emploi de ce terme dans cette étude s'axe sur la révolution psychédélique et néo-psychédélique, focale légèrement différente, mais qui ouvre une voie d'accès à une meilleure compréhension de comportements de musiques. Le bassin sémantique permet aussi une approche du mythe. Cependant, si le rock semble être un mythe, chez des auteurs comme Antoine Hennion et Patrick Mignon, il fait, avant tout, partie d'une mythologie. La différence, qui réside entre ces termes, est profonde. Un mythe est un récit fabuleux de la culture populaire, qui fonctionne sur des éléments irrationnels et duquel découle un système de croyances :

« Ce récit met en œuvre une logique qui échappe aux principes classiques de la logique de l'identité. Par là le mythe se manifeste bien comme "métalangage" (Cl. Lévi-Strauss), langage "pré-sémiotique" où la gestuelle du rite, de la magie vient relayer la grammaire et le lexique des langues naturelles. Le mythe apparaît donc comme discours ultime (dernier ou premier, peu importe) où se constitue — loin du Principe du tiers exclu — la tension antagoniste fondamentale à tout "développement" du sens (...) [Par exemple] "le mythe qui fonde la pensée civilisationnelle de la Grèce, c'est le récit de l'antagonisme entre les forces apolliniennes et les forces dionysiaques." »²⁶

²⁵ Ibid, p. 31

²⁶ Gilbert DURAND, "À propos du vocabulaire de l'imaginaire. Mythe, Mythanalyse, Mythocritique" in Recherches et Travaux, *L'Imaginaire*, bulletin n° 15, 1977.

Si le mythe est une toile de fond de la civilisation, la mythologie est une série d'histoire qui permet de comprendre le monde qui nous entoure. La mythologie est, pour Roland Barthes, un système de communication autour duquel se construisent des histoires qui renvoient à des significations suscitant à l'individu des idées. La mythologie intègre donc une notion propre au structuraliste puisque les histoires racontées induisent des conduites et des comportements. Le mythe est une représentation non incarnée ; la mythologie, quant à elle, incarne. La mythologie intègre la nature des objets dans la dynamique culturelle pour donner corps au réel.

« Il s'agit de considérer la culture au sens large, anthropologique, de basculer d'une réflexion centrée sur le lien culture-nation à une approche de la culture des groupes sociaux. Si elle demeure fixée sur une dimension politique, la question centrale est alors de comprendre en quoi la culture d'un groupe, et d'abord celle des classes populaires, fonctionne comme contestation de l'ordre social ou à l'inverse comme mode d'adhésion aux rapports de pouvoir. »²⁷

Cette thèse s'ancre dans ce que l'on peut nommer les cultural studies, elle est donc proche de « la pensée 68 », qui est celle de la déconstruction et d'auteurs comme Bourdieu, Foucault, Barthes et Dérída. Les cultural studies permettent d'approcher nos deux champs disciplinaires et sont issus de la french theory. Ce courant anglophone possède un aspect transdisciplinaire et cherche à analyser les courants populaires. Comme nous l'évoquions, notre thèse mobilise la socio-anthropologie et l'imaginaire. Les cultural studies intègrent des notions pluridisciplinaires, aspect essentiel dans notre façon de concevoir l'approche des sixties. Car les cultural studies adoptent une relation étroite à la pensée structuraliste française. Cette science contemporaine met l'accent sur le foisonnement dense de la culture underground, d'approcher les modèles imposés par notre société sur les classes populaires. Comprendre comment un milieu social affecte une culture est le centre de cette recherche. Avant même de développer la contextualisation de l'imaginaire psychédélique, il faut articuler les systèmes de l'imaginaire et identifier chaque terme mobilisé dans cette thèse. Comment comprendre cette articulation ? Afin d'éclairer au mieux le système dans lequel évolue la musique psychédélique, nous proposons une forme schématique du croisement des imaginaires :

²⁷ Mattelart Armand, Neveu Érik, « Introduction », Introduction aux Cultural Studies, Paris, La Découverte, 'Repères', 2008, 128 pages.

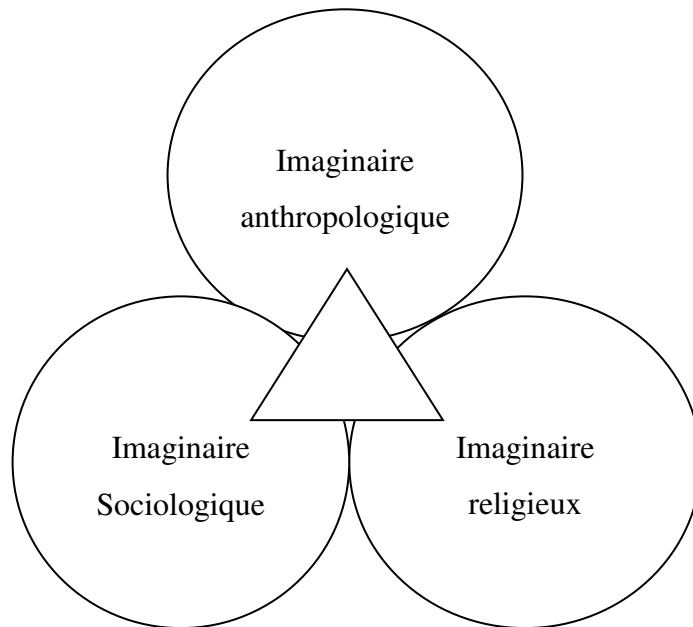


Figure 1 : Système de l'imaginaire psychédélique

Au centre de ce système sommaire évolue l'imaginaire psychédélique. Ces imaginaires entretiennent des relations dans ces entre-deux. Ces croisements mobilisent un ensemble de notions : mythe, croyance, religion, culture, économie, etc... Ces trois imaginaires sont stratifiés, ils laissent apparaître des couches qui vont alimenter l'imaginaire psychédélique comme des rassemblements, des vêtements, des discours, des drogues, etc.

L'exploration de la constellation psychédélique comprend bien des aspects, il est essentiel d'éclairer les mots à l'œuvre dans les imaginaires de cette contre-culture : religion, religiosité, divinité, sainteté, révélation, extase, dévotion, transcendance, catharsis, fusion, mystique, croyance. Si cette thèse traite de syncrétisme et de reliance, c'est que l'élément central de cette constellation, notre soleil, repose sur un dispositif de croyances. Comprendre ce qui relie les Hommes et permet d'adhérer au star-system psychédélique repose sur la notion de croyance qui est un pont entre les trois imaginaires. Ce processus mental est universel, il touche chaque individu.

Étymologiquement, la croyance, du latin *credo*, croire, fonde les conduites et les comportements humains. La croyance permet d'adhérer à des données qui prennent la place d'acte de vérité. La croyance dépasse la rationalité des faits²⁸. La croyance touche à la fois l'imaginaire anthropologique, l'imaginaire sociologique et l'imaginaire religieux.

Du point de vue de l'anthropologie, elle est inhérente à l'homme et relève d'une double articulation ; elle est un fait constant du quotidien (on croit en l'amour, en la vie), mais elle intègre aussi le discours des hommes, nous le verrons au cours de notre approche du storytelling. Ces mêmes discours vont être à l'origine de la mythologie rock. Car sans être un mythe, le rock possède un caractère structurant qui s'articule autour d'un ensemble de récits et de discours. Ainsi, le rock peut être perçu comme une mythologie contemporaine. Si le rock agit comme une trame d'histoire, il touche donc au monde social. En effet, le storytelling à l'œuvre dans ce milieu va structurer des comportements et des pratiques spécifiques, qui vont alimenter le star-system comme la notion de croyance.

En sociologie, la croyance est liée au concept d'habitus, elle est l'un des filtres de la réalité.

Le concept d'habitus est à entendre dans la définition de Pierre Bourdieu. Autrement dit comme un ensemble de disposition qui permet la compréhension des pratiques sociales. L'habitus est un système de catégorie de perception de pensée, d'action et d'appréciation qui permet la construction d'une réalité. L'habitus est un produit de l'incorporation des structures sociales. En effet, par la socialisation, l'individu se construit et agit en fonction des codes qu'il a assimilés. Ce concept permet aussi de comprendre la fonction de mutation de l'individu qui au contact d'un corps collectif ou personnel peut évoluer et générer une nouvelle pratique. Pierre Bourdieu le définit comme des : « structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes »²⁹. Il est important de replacer la croyance dans ce cadre. En effet, l'expérience vécue donne au croyant la sensation profonde de vivre une connexion avec un plan autre, qui se rattache au divin. La croyance nourrit la foi de l'individu et permet

²⁸ Par exemple, bien que la science est prouvée le fait que la terre était en rotation sur son axe et autour du soleil, le prédicateur, Bandar Al-Kharibi, affirme que la terre est stable et stationnaire. Ces données irrationnelles sont néanmoins rationnelles du point de vue du prédicateur, cette théorie lui permet de régler les paradoxes qu'il semble rencontrer.

²⁹ Bourdieu Pierre, *Le Sens pratique*, Minuit, 1980, p. 88.

l'activation de certaines composantes psychanalytiques comme le fétichisme. De plus, elle exerce un rôle d'apaisement des paradoxes dans la vie quotidienne. Croire permet à l'individu de se libérer ou du moins de s'accommoder de la situation.

La croyance, dans l'imaginaire religieux, est un système de représentations du monde que l'on tient pour vrai. Dans une religion, croyances et dogmes sont intimement liés, puisqu'ils permettent de générer l'adhésion du croyant et de fait alimentent la foi. La croyance religieuse permet à l'homme de relativiser sa conception du monde. Dans le sens religieux, la croyance renvoie à d'autres éléments évoqués, comme le mysticisme et à la religion. La croyance est à la source de la pensée mythique. Les mythes et les religions permettent à l'individu de se soulager d'un inconfort du quotidien, inconfort qui se résout dans la pensée en des forces supérieures à notre condition.

Après avoir abordé la notion de croyance, il faut mettre en lien le système religieux, synchrétique et de reliance. Le terme religion est utilisé dans notre thèse, principalement, dans l'articulation des imaginaires sociologiques, anthropologiques, religieux. D'un point de vue sociologique, l'emploi du mot religion évoque une relation avec l'idéologie capitaliste du star-system, machine à fabriquer des dieux. Cette dynamique renvoie à la dimension économique d'un système qui construit des images marchandes fortes et sacralisées. À défaut de Bernard Friot, qui voit dans le capitalisme une religion, nous emploierons ce concept pour décrire le rapport qui s'exerce entre l'objet et le sujet. Une religion marchande³⁰ est à l'œuvre dans le star-system, en achetant des produits manufacturés, l'individu croit communier avec l'artiste et donc partager un peu de son intimité et se relie aussi à une communauté sociale. Sous l'aspect de l'imaginaire religieux, le terme religion évoque les multiples formes de structures qui régissent les comportements et dogmes de croyants.

Ainsi, le syncrétisme est un mélange des formes, cette focale laisse apparaître un nouveau modèle spirituel dans les sixties. C'est-à-dire, d'entendre la notion de religion psychédélique, comme un système de l'entre-deux qui établit une connexion entre différentes religions au cœur d'une œuvre. On approche par le syncrétisme l'imaginaire anthropologique. Il semble exister un croisement, dans la culture des sixties, entre des éléments tels le shamanisme, le spiritisme, l'hindouisme, le satanisme, la méditation

³⁰ Bien que cet élément explique bien des comportements, nous décidons de ne pas l'appréhender de façon frontale dans cette thèse. Cependant, il est probable que ce sujet face l'objet d'un article futur.

transcendantale, le zen et bien d'autres formes de conceptions en rapport au divin et aux mystères comme l'occultisme³¹ ou l'ésotérisme³². Les œuvres musicales et les représentations psychédéliques témoignent de ce croisement³³. Comment le psychédélisme allie-t-il musique et syncrétisme ?

Abordons la notion de syncrétisme. Le syncrétisme est un croisement, une convergence de courants culturels dans une formation unique. L'approche des sixties révèle cette forme. Comment concevoir cette notion ? Il faudra l'observer au cœur de son histoire même. Il existe dans les mondes du psychédélisme un ensemble de formes qui permet la construction du syncrétisme. Le syncrétisme est un croisement, une convergence de pensées religieuses dans une formation unique. L'approche des sixties révèle des syncrétismes mi-culturels, mi-culturels. La constitution des tribus donne à voir une forme embryonnaire de religion, qui forme un système de l'entre-deux dont l'œuvre devient la forme de représentation de cet imaginaire. Cette recherche s'intéresse donc à l'apparition des pensées comme le bouddhisme et l'hindouisme dans une culture judéo-chrétienne. Ces modes sont des façons d'être au monde qui peuplent l'imaginaire du rock psychédélique. Cette structure hippie est une des constituantes du modèle spirituel mêlant approche individuelle et éclectique de courants religieux et du divin social. Le New Age est assimilé à un mouvement d'harmonie et de bonheur pour l'ensemble de l'humanité, un nouvel âge d'or. L'ère du Verseau est considérée comme un temps de mort des vieilles traditions religieuses pour laisser place à un courant syncrétique, à un éveil cosmique d'une conscience planétaire³⁴. Cependant, une ontogenèse semble émerger dans le courant psychédélique avec un ancrage dans la société post-moderne de pratiques comme le yoga, la méditation, le développement personnel, etc. Les acteurs des sixties ont la volonté de modeler des lignes nouvelles, de dresser une nouvelle façon d'être au monde, d'éclairer l'homme d'un nouveau jour.

³¹ « L'occultisme est un ensemble des théories qui font de l'Univers un organisme unique dont tous les éléments sont liés par des rapports intentionnels ». Au-delà de cette définition de l'encyclopédie Axis, l'occultisme peut être défini comme l'étude d'une connaissance cachée ou secrète. Dans cette thèse ce terme renvoie fréquemment à un aspect magique et secret qui alimente la musique psychédélique, comme la technique du backmasking ou des énergies distillées par des dispositifs.

³² L'ésotérisme est réservé à un petit nombre d'initiés en parlant de certaines doctrines philosophiques. L'ésotérisme doctrine selon laquelle certaines connaissances ne peuvent être communiquées qu'à des initiés. L'ésotérisme est à rapproché, dans cet ouvrage, à la symbolique des images du rock. En effet, il se cacherait des symboles sur des pochettes d'album, les textes ou les concerts des signes d'une reliance de communautés secrètes.

³³ La partie de contextualisation montrera cette relation entre les différents éléments du syncrétisme psychédélique.

³⁴ Nous reviendrons dans notre développement sur cette notion de New Age.

« Nous avons besoin, pour poursuivre l'humanisation et civiliser la terre, d'une force communicante et communiant. Il faut un élan, religieux dans ce sens, pour opérer dans les esprits, la reliance entre les humains, qui elle-même stimulera la volonté de relier les problèmes les uns aux autres »³⁵.

Le concept de reliance, élément central de notre démonstration, est à comprendre dans la continuité de la pensée Moriniste. Elle ira aussi se frotter à celle de Michel Maffesoli et de Marcel Bolle de Bal. Tous trois voient au sein d'un système social l'établissement d'interactions qui naissent, se développent, et permettent de relier les individus à une communauté, voilà ce qui se nomme reliance. La reliance est en quelque sorte un outil de recréation de liens touchant à l'ensemble des imaginaires que nous étudions. « La définition de la reliance peut donc être affinée et être formulée dans les termes suivants : « la production de rapports sociaux médiatisés, c'est-à-dire de rapports sociaux complémentaires ». Ou en d'autres termes : « la médiatisation de liens sociaux »³⁶. Elle joue sur le terrain du social par le tissage des relations et interaction entre les individus et soi-même. La puissance de la reliance psychédélique réside dans la force à l'œuvre, elle permet à l'homme de se relier au monde, au cosmos et à son devenir. Elle doit être aussi rapprochée du concept d'effervescence qui peut s'expliquer par une forme de bouillonnement, d'agitation sociale et culturelle. En effet, lorsque la tribu se réunit, elle construit, par des manifestations symboliques ou non, un idéal commun, ou un projet de reliance. Par exemple la société psychédélique se réunit autour de cadres et de structures qui permettent l'élaboration d'un projet de reliance, par le partage de valeurs autour de la musique, de la drogue, des cheveux longs qui sont devenus les signes de cette communion. C'est au travers de l'effervescence de la post-modernité que la pensée de la reliance maffesolienne prend sens. Elle permet le constat du retour du tribalisme et du vivre-ensemble, d'une forme profane de religion :

« S'inscrivant dans la mouvance des idées développées par Gilbert Durand et Edgar Morin, il détecte dans la post-modernité et son effervescence la fin de la séparation entre nature et culture, l'émergence du "divin social", l'épanouissement de la reliance comme forme profane de religion, d'une sorte de transcendance immanente. »³⁷

De plus, ce concept de reliance ne se limite pas, comme le fait remarquer Marcel Bol de Balle, à une dimension sociale, mais appelle à des cadres psychologiques, culturels, anthropologiques et philosophiques. C'est dans cette dynamique, que le terme reliance est entendue dans cette thèse. Ainsi, grâce au concept de Marcel Bolle de Bal et

³⁵ Morin Edgar, In Marcel Bolle de Bal Complexite, identite, fraternite, citoyennete : le quadrige de la reliance, Ariannesud.fr, 1998.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid.

de Michel Maffesoli, les termes religieux peuvent cohabiter avec des notions quasi-païennes comme déification, culte orgiaque, transe et possession. Pourquoi la reliance éclaire des notions comme celles-ci ? Comment établir un lien entre l'univers religieux et païen ?

Dans la société libérale des sixties se développe une structure commerciale qui instaure une relation au sacré, ce que Marcel Bolle de Bal nomme « Divin social ». Une citation de Michel Maffesoli me semble éclairer cette notion : « tout comme les dieux Lares, cause et effet du rassemblement familial, le divin dont nous parlons permet dans les inhumaines métropoles, de recréer des cénacles où l'on se tient chaud, des espaces de sociabilité »³⁸. La constitution de ces structures invisibles amène à des conduites comme la déification. Les effets du pouvoir de l'industrie musicale participent à un processus de gouvernementalité dans un sens Foucauldien. Le processus de déification est un signe de domination symbolique, la constitution de la classe artistique des sixties, bien que populaire, montre un système qui mène l'homme au statut d'homme divinisé. Il existe donc une mise en place d'une structure qui transforme l'homme en un homme supérieur.

Le concert est à considérer comme une soupape de décompression de la vie sociale, où se manifeste une forme de vie orgiaque. Le culte orgiaque est une célébration du dieu Dionysos qui mêle exaltation et orgie. De ce culte se dégage une forme d'ivresse, d'animalité qui donne à voir des comportements comme la transe et l'extase. Il faut approcher cette notion de celle de soupape, d'un régulateur qui permet d'évacuer les tensions imposées par les structures sociales. Cette expérience prend alors l'aspect d'un culte purificateur. Ce mode de festivité orgiaque est à rapprocher de la mystique hippie, forme de célébration de la nature et de l'amour dans une ivresse musicale psychédélique.

« Le dionysiaque est comparable à l'ivresse qui dissout l'individuel dans les instincts et les contenus collectifs, à un démemberement du moi différencié du monde [...], chacun se sent "un" avec son prochain (et pas seulement réuni, réconcilié et confondu). Son individualité doit donc être totalement abolie [...]. La dynamique créatrice, la libido sous sa forme d'instinct, s'empare de l'individu comme d'un objet et l'utilise comme un instrument ou moyen d'expression »³⁹

³⁸ Laulan Anne-Marie. Michel Maffesoli Le temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse . In: Communication et langages, n°76, 2ème trimestre 1988. pp. 120-121.

³⁹ Carl Gustav Jung, Seminar on Nietzsche's Zarathustra, ed. J.L. Jarret, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1998, p. 11.

C'est dans cette définition que nous devons considérer le jaillissement d'ivresse psychédélique, entre reliance et communion des individus dans un dieu-artiste. Cette ivresse se manifeste dans plus d'animalité de l'humain, une animalité pacifiée qui s'exprime par un retour à la nature et à une nudité primaire et évoque les premiers hommes. Si ce retour et cette évolution des comportements peuvent être étudiés et justifiés, il ne faut pas oublier qu'ils sont avant tout transgressifs et subversifs, car ils rompent avec des codes sociaux d'une société encore très archaïque.

Cette intégration d'un peu plus de sacré dans le quotidien, d'un sentiment émotionnel qui unit chaque individu de l'expérience de la communauté, du fait de se « tenir chaud », porte dans cette thèse le nom de religiosité. Il ne s'agit pas d'une analyse d'éléments relatifs à une religion mais de comprendre une forme de glissement de ces éléments dans un milieu profane. Au cœur de ces métropoles inhumaines, s'opère ce glissement de religion à religiosité. Cette religiosité est alimentée par différents courants de spiritualité, c'est-à-dire par des modes de pensée qui concernent l'esprit, l'âme, les relations avec le divin. Ce phénomène, fortement présent dans la post-modernité se nomme syncrétisme. Pour comprendre cette notion il est important de définir le concept de post-modernité qui renvoie à une façon de voir le monde comme une mosaïque de références où chacun s'abreuve comme il le souhaite pour construire son identité voire ses identités. Les temps de changement de l'histoire humaine où sont vécus les bouleversements sociaux, les dérèglements économiques, les tremblements culturels sont des périodes propices à l'émergence de tels conditionnements religieux. Autrement dit, en période de doute, l'être humain se retourne vers des structures capables d'exprimer et d'expliquer ces incertitudes ; « Vivre, c'est naviguer dans un océan d'incertitudes, à travers des archipels de certitudes »⁴⁰. L'apparition de la religiosité psychédélique peut être conçue comme un archipel de certitudes, un temps où la société cherche à se recentrer, à trouver un sens au monde. Le mouvement psychédélique est l'expression d'une volonté de révolte sociale, d'utopie, d'une construction alternative du réel.

« Derrière ces significations contradictoires se cache la complexité de deux concepts qui l'un et l'autre entretiennent des rapports subtils avec le réel, selon des modalités différentes, mais avec un point de départ assez proche. Par leur étymologie, tous deux se révèlent être de l'ordre de la négation. La création artificielle et relativement récente du mot "utopie", avec Thomas More en 1515, est fondée sur le grec ancien : l'association du préfixe u, qui marque la négation (ou en grec signifie "non"), et du substantif topos (= "lieu") font de l'utopie un "non-lieu". Quant au mot mythe, il vient

⁴⁰ Conférence d'Edgar Morin à Doha le 29 octobre 2013.

d'un mot grec existant déjà dans l'Antiquité, *mûthos*, qui signifie aussi bien "parole" ou "conversation" que "récit" ou "fable", et dans ce cas, histoire ne prétendant pas traduire des faits réels, mais des faits qui peuvent être "fabuleux". Ainsi l'utopie est un lieu qui n'existe pas, et le mythe est le récit d'événements n'ayant pas existé. En conséquence, l'utopie comme le mythe invitent, paradoxalement, à s'intéresser au réel. L'utopie décrit un monde au moins logiquement possible, qui stimule l'imagination et peut inviter à l'action. Le mythe offre des récits qui permettent de comprendre le monde tel qu'il est, sous la forme d'histoires explicatives. »⁴¹

L'utopie est une vision d'un autre mode, elle peut prendre des formes diverses comme le récit, mais elle peut émerger du réel. C'est par exemple cas dans l'œuvre de Thomas More, *L'utopie*, ou alors dans l'observation des expériences alternative du quartier de la Croix Rousse de Alain Pessin. Il faudra prendre ce terme dans l'optique que les systèmes que proposent la révolution psychédélique et les auteurs qui l'entourent tendent à montrer le point de fuite d'une alternative possible. Le monde-autre que propose la contre-culture psychédélique est tiraillé entre les idées-forces du monde capitaliste et ceux d'une « insurrection de l'imaginaire » comme le décrit Frédéric Monneyron et Martine Xiberras dans *Le monde hippie de l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*. Cette insurrection, qui se manifeste dans les œuvres des artistes des sixties, montre un point de fuite qui se retrouve au sein de notre société post-moderne, ce que nous chercherons à défendre tout au long de notre exposé.

« Frédéric Monneyron et Martine Xiberras analysent avec finesse cet élan psychédélique, qui se manifeste comme une véritable insurrection de l'imaginaire. Ils en retrouvent les racines, en exposent les thèmes, en présentent les personnalités emblématiques, et surtout en décèlent les multiples prolongements jusqu'à nos jours. Car, des décennies plus tard, c'est encore ce rêve de quelques années incandescentes que l'on retrouve — certes transformé, élaboré, voire parfois déformé — à la base des évolutions, des métamorphoses, des nostalgies et des aspirations de nos sociétés. »⁴²

Si l'imaginaire psychédélique est un moyen d'insurrection, il faut explorer les notions qui animent cette discipline comme les schèmes, les archétypes, le régime nocturne auxquels nous serons confrontés. Afin de mieux les observer dans la contextualisation qui suit, il faut éclairer les outils et notions qui ont permis l'analyse de ce sujet. Ainsi, la notion d'archétype est à entendre dans la dynamique durandienne et Carl Gustav Jung, comme un modèle premier, un processus matriciel de la psyché. L'archétype est une forme vide, mais structurante d'une réalité sensible, « une

⁴¹ Drouin-Hans Anne-Marie, "Mythes et utopies.", *Le Télémaque* 2/2011 (n°40), p. 43-54.

URL : www.cairn.info/revue-le-telemaque-2011-2-page-43.htm.

DOI : 10.3917/tele.040.0043.

⁴² Monneyron Frédéric, Xiberras Martine, *Le monde Hippie de l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Paris, Imago, 2008, quatrième de couverture.

empreinte spécifique »⁴³. Par exemple, le glaive est un élément dont le sens est vide, cependant il symbolise dans une pensée commune la force et l'agressivité et peut se rattacher de la notion de puissance. « L'archétype représente essentiellement un contenu inconscient modifié en devenant conscient et perçu, et cela dans le sens de la conscience individuelle où il émerge »⁴⁴. Ces archétypes doivent se structurer dans un mouvement dynamique. Identifions les archétypes qui participent à structurer l'imaginaire psychédélique. La guitare peut être perçue comme l'archétype du glaive, en effet, la puissance de l'électricité couplée au jeu des guitaristes, révèle une symbolique guerrière. Par exemple, la reprise de l'hymne américain et la façon de tenir sa guitare à la manière d'une mitraillette donne à Jimmy Hendrix l'image de l'artiste conquérant.

Si les archétypes sont des éléments inconscients et relèvent d'une idée globale, les symboles sont eux des éléments précis, ciblés. Gilbert Durand donne l'exemple du symbole de la beauté en Grèce comme étant relative à Doryphore de Polycète. Le symbole est une représentation qui permet à un groupe d'évoluer autour d'images partagées. Par exemple chez les Chrétiens, la croix représente le Christ, la croix est un élément partagé par la communauté pour parler du Christ. Ainsi, le symbole est porteur de sens et témoigne d'une réalité spécifique d'un groupe. La symbolique psychédélique réside dans un slogan « Peace and love » qui se rattache à l'image d'un trident inversé dans un cercle. Ce signe évoque le refus de l'arme nucléaire et de la guerre au Vietnam.

Le schème, lui, « fait la jonction... entre les gestes inconscients de la sensorimotricité, entre les dominantes réflexes et les représentations »⁴⁵. Autrement dit, le schème est à entendre dans notre thèse comme un processus secondaire structurant l'imaginaire, il peut se définir comme un mouvement des images. Gilbert Durand identifie trois types de gestes : postural, cyclique et digestif. Il est important d'établir le lien avec la biologie du corps humain, le postural évoque la levée de l'homme, le digestif est un outil de la reliance, à ce que l'homme partage de commun. Quant au cyclique, il intègre le rythme de la vie. Chacun de ces gestes renvoie à des schèmes : position, avalage et rythmique. Le rock psychédélique reproduit les schèmes durandien. La physicalité de la danse ou simplement le corps de l'artiste dévoile une forme de reliance. Quant au schème de l'avalage, il pourrait faire allusion à la prise de

⁴³ Carl Gustav JUNG, *Von den Wurzeln des Bewußtseins* (1954) ; traduit de l'allemand par Yves Le Lay : *Les Racines de la conscience. Étude sur l'archétype*, Genève, Buchet/Chastel, 1971, p. 16.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, p. 61.

substance conduisant à un niveau de conscience modifiée, centre de la mystique hippie⁴⁶. La recherche des rythmes hypnotiques et des sonorités psychédéliques témoigne d'une réflexion musicale sur le cycle. Or, si cette brève approche montre la présence des schèmes, c'est que l'imaginaire psychédélique peut être réfléchi sous le regard de Gilbert Durand. Les schèmes sont donc fixes et stables. Ils évoluent dans deux grands régimes de l'imaginaire : le nocturne et le diurne.

Les régimes de l'imaginaire sont ce qui structure l'imaginaire. « La structure implique par contre un certain dynamisme transformateur. (...) une forme transformable, jouant le rôle de protocole motivateur pour tout un groupement d'images, et susceptible elle-même de groupement en une structure plus générale que nous nommerons Régime »⁴⁷. Au sein de ces régimes, il existe trois structures qui appartiennent aux deux régimes. Ainsi, la structure schizomorphe est liée au diurne, tandis que les structures synthétique et mystique relèvent du régime nocturne. Les transformations que ces structures tentent d'induire dans l'espace social en mouvement devront faire l'objet de notre étude. Avant d'avancer sur la notion d'interaction, de ce qui nous relie, il faut étudier les cadres qui le permettent, que nous nommons « système » ou « dispositif » dans notre thèse. Un système est ce qui permet d'évoluer dans le monde. Les dispositifs sont donc des moyens d'articuler notre vie avec celle du monde qui nous entoure. Ils permettent de sortir de l'idée que l'objet d'étude est un vase clos, mais au contraire un objet en mouvement perpétuel soumis à des forces et des éléments extérieurs. Le système est un moyen d'établir une médiation entre des éléments agencés dans les cadres. Tout système induit la notion d'unité et de multiplicité. Par exemple, une cellule est un organisme unique qui fait partie dans la dimension plus grande d'un tout. Le système est à concevoir comme un concept qui permet de rendre compte de la complexité du monde.

Comprendre ce qui permet le vivre-ensemble dans la contre-culture passe par le fait d'appréhender les rites d'interaction. La notion de rite d'interaction est à entendre dans le sens goffmanien du terme. Autrement dit, les rites d'interaction sont des temps où l'individu établit des liens avec un objet ou le monde social. Le rite est un « procédé puissant qui permet d'ordonner les événements de façon accommodative »⁴⁸, il se

⁴⁶ La partie II dévoile les principaux traits de cette mystique.

⁴⁷ Gilbert Durand, *Op. Cit.*, p.65

⁴⁸ Goffman Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, traduit de l'anglais par Kihm (Alain). Paris : Éd. de Minuit, p. 161

détache de la notion religieuse sans pour autant refuser la sacralité. Le rite d'interaction consiste donc à comprendre comment la représentation implique une dimension symbolique des actes et des valeurs produites. Il est avant tout un acte dont les codes sont conventionnés entre les participants. La notion d'interaction se définit comme une action ou une force qu'un objet peut établir sur un autre dans un souci de réciprocité. Cette notion renvoie ainsi à la notion de structure et de système puisque ces derniers sont les cadres qui permettent à l'interaction de se développer.

« Pourtant, au-delà de ces caractéristiques sémantiques de la contre-culture, il y a des formes plus complexes d'interaction sociale, de communication et de mise en réseau trans-locales qui commencent tout juste à faire sens, d'un point de vue sociologique, à l'aune des théories issues du tournant culturel. À partir de cette perspective, le concept de contre-culture est perçu comme incluant un arsenal hautement complexe et étendu de modes de vie, de sensibilités et de croyances qui, bien qu'ils se rejoignent nettement à un certain niveau, prennent des chemins et des trajectoires biographiques variés, chacun ayant ses propres connexions à d'autres milieux et mondes culturels spécifiques. En tant que telle, à un niveau théorique, la contre-culture, comme la subculture, ne peut pas fonctionner effectivement comme catégorie culturelle permettant de définir des groupes sociaux distincts les uns des autres, selon une grille binaire contre/dominant. »⁴⁹

Les cultural studies, d'influence marxiste, analysent les effets des changements sociaux. Ces questionnements sont réinvestis par la nouvelle Gauche américaine. Ce nouveau monde laisse apparaître une forme de résistance qui émane des classes populaires et peut se rapprocher de la philosophie marxiste de la lutte des classes. La contre-culture s'ancre dans un mode de résistance par une approche des marges. Le basculement entre culture légitime et contre-culture entre clairement dans un nouveau paradigme et permet une approche des changements qui s'opèrent au cours des sixties. Ainsi, la restitution du cadre social et temporel qui suit ce prélude a pour but de comprendre l'émergence d'une forme de pensée entre engagement et production de nouvelles connaissances. Observer la métamorphose de la culture du XX^e siècle, questionner les structures permet de comprendre le basculement de la vision du monde que prône la révolution psychédélique. Les quatre territoires présents dans cette thèse rejoignent l'analyse propre aux cultural studies, puisqu'il faut approcher chaque forme culturelle et mode d'existence du psychédélisme, mais aussi des mobilités propres au mouvement. Examiner la marge et la contre-culture est donc un moyen de sortir de la simple condition de consommateur pour réfléchir aux systèmes de valeurs que produisent ces nouveaux acteurs, les cultural studies donnent la possibilité de placer

⁴⁹ Andy Bennett, 'Pour une réévaluation du concept de contre-culture', Volume ! [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 08 février 2016. URL : <http://volume.revues.org/2941> ; DOI : 10.4000/volume.2941

notre réflexion dans un modèle de l'entre-deux. On touche à l'un des axes de notre centre de recherche qui mobilise une nouvelle conceptualisation de ce phénomène. Qu'est-ce que l'entre-deux ? Comment le concevoir dans notre thèse ?

L'entre-deux est un espace de réflexion qui permet une approche multiple des notions comme, le temps, le corps, la culture, la territorialité et l'homme. Ce concept ouvre une voie qui permet de se situer aux limites du système, au carrefour de multiples théories. L'entre-deux est un outil exploratoire qui permet cette analyse des marges, du rapport entre culture et contre-culture. Il montre cette tension qui réside dans le milieu de la création. Le hors-temps⁵⁰, par exemple, est ce temps entre le sacré et le profane à percevoir comme un espace de transformation de la temporalité. L'entre-deux prend un sens particulier dans la notion d'interaction car penser l'entre-deux, c'est observer et comprendre ce qui se joue dans les relations entre les acteurs. Au-delà cette notion offre la possibilité d'une construction autour du monde visible et invisible, entre un monde réel et un monde autre.

« Le métissage y est pensé comme (im) pulsion, tension, pli de la pensée, selon le concept forgé par Gilles Deleuze : des "concepts nomades" paraissent seuls capables d'appréhender une véritable "circulation des savoirs" et des hommes. Ces concepts seuls nous paraissent utiles pour penser de façon dynamique l'imaginaire. »⁵¹

Si nous revendiquons une approche des cultural studies, c'est bien que la réflexion de cette thèse se situe dans cet espace de l'entre-deux. Notre terrain est la preuve qu'il se joue une forme de tension révélatrice d'une nouvelle conceptualisation du monde.

Au-delà de notre terrain, il faut expliciter plus en détails notre corpus d'étude à mi-chemin entre la philosophie, la psychologie des profondeurs, l'anthropologie de l'imaginaire et l'étude d'une sociologie de la postmodernité. Effectivement dans cette étude se mêle des auteurs comme Michel Maffesoli, Gilbert Durand, Carl Gustav Jung, Michel Foucault et bien d'autres. Il est donc important de mettre en perspective ces théories pour comprendre le parcours de cette recherche. Précisons d'emblée que l'imaginaire, cette science sociale qui permet de comprendre l'ensemble des représentations indirectes de la réalité dont dispose la conscience, est un moyen de lire un monde peuplé d'images. Ces images organisent de façon dynamique les conditions humaines et les cadres sociaux. Ainsi, il semble nécessaire de comprendre le système de

⁵⁰ Nous développerons cette notion lors de notre approche méthodologique.

⁵¹ Fintz Claude, présentation du séminaire sur l'Entre-deux 2014-2015, Centre de Recherche sur l'Imaginaire.

l'imaginaire en faisant appel à des théoriciens qui éclairent les dispositifs de la vie sociale.

Pour chercher les images – si nous pouvons emprunter l'expression de Bachelard – il faut comprendre les rouages qui se jouent dans le monde social. Ainsi nous voulons mettre en évidence la réalité du rock psychédélique, comme musique de la postmodernité, avec des notions comme celles de dispositifs, de physicalité, du rapport conscience / inconscience qui alimente la religiosité de cet art. Dans *Iconologies*, Michel Maffesoli a constaté que les stars contemporaines participent à cristalliser la vibration des masses et devient une figure archétypale ce qui rejoint la théorie de Carl Gustav Jung. La postmodernité à l'œuvre dans l'art des sixties montre clairement le positionnement du sociologue qui entrevoit dans cette forme sociétale l'apparition du sensible, autrement-dit, qui intègre le corps et le plaisir. Comment le rock psychédélique intègre-t-il cette part du sensible dans son œuvre ?

Notre étude contient donc une réflexion sur l'intégration du sensible dans le psychédélimisme. Ce dernier est mis en place par un ensemble de dispositifs qui participent à repenser les cadres d'un concert. L'artiste de cette forme artistique place l'auditeur dans un milieu où son corps et son esprit est sollicité par la lumière, la voix et des éléments multiples qui permettent à l'individu de s'animer. Afin d'analyser ce qui animent les acteurs d'un concert, il faut saisir ce qui alimente le sensible, c'est-à-dire les dispositifs. Les dispositifs sont un ensemble hétérogène de dits et de non-dits qui ont une visée stratégique et participent donc à influencer des comportements. Les dispositifs façonnent en partie l'expérience des concerts et participent à la reliance des individus tout en alimentant le jeu de l'imaginaire psychédélimique.

Comprendre ce jeu de l'imaginaire ne peut se réaliser sans un grand voyage sur les terres de Gilbert Durand, Martine Xiberras et Frédéric Monneyron. Nous postulons qu'il existe un mouvement de l'imaginaire au sein du rock psychédélimique qui imprègne la musique et son évolution dans la société post moderne. Ainsi, les outils, comme le bassin sémantique, devraient révéler l'action dynamique de l'imaginaire psychédélimique des sixties. Le concert et l'image de l'artiste permet de revitaliser la notion de l'image par le geste et la physicalité de la scène. De plus, le show psychédélimique, par l'influence des dispositifs du light-show, fabrique du sensible et participe la construction d'une expérience, d'un projet de reliance qui marque profondément les représentations et par conséquent les conduites sociales et les esthétiques du psychédélimisme. Cet engagement

corporel de l'artiste, ce geste créateur de la scène, de la musique ou de l'art graphique qui accompagne l'oeuvre, touche le public et permet la reliance de la tribu⁵² psychédélique. La tribu est un corps collectif qui, par la dynamique sensorielle et l'expérience singulière de l'oeuvre, partage des émotions en commun.

Cette approche théorique est donc transdisciplinaire, elle appelle donc à des disciplines comme l'ethnologie, la socio-anthropologie, la psychologie, et l'imaginaire pour tenter d'élucider l'hypothèse suivante : le rock psychédélique au travers du projet de reliance et de la religiosité semble opérer une bascule entre la modernité et la postmodernité. Ainsi, les conditions humaines et les cadres sociaux du psychédéisme donnent à voir une forme embryonnaire de la vie tribale entre « la synergie de l'archaïsme et le développement technologique »⁵³. Après avoir expliqué certaines notions essentielles à la compréhension de notre sujet, partons à la rencontre de cette tribalité postmoderne et découvrons comment le psychédéisme a révolutionné le monde et les pratiques contemporaines.

⁵² Ce terme est à entendre dans la dimension de Michel Maffesoli.

⁵³ Maffesoli Michel, *Imaginaire et postmodernité: synergie de l'archaïsme et du développement technologique*, Editions Manucius, Paris, 2013, p. 41.

**Partie I – De la Beat Generation américaine au
mouvement psychédélique européen, histoire de la
contre-culture**

Chapitre 1 : Pour une approche contextualisée de la contre-culture, du beatnik aux hippies

Si un syncrétisme du psychédélisme n'est apparu qu'en 1966 sur la côte californienne, le rock et son système révèlent une forme de pensée ontologique et spirituelle dès ses débuts, comme peut le décrire Roger Pouivet, dans son œuvre : *L'Ontologie du rock*. Ce questionnement sur l'être, les croyances et les artefacts rock, oblige, avant d'entrer plus en détail dans notre étude de l'imaginaire psychédélique, à réfléchir sur la naissance d'un courant musical au croisement de plusieurs cultures. Contextualiser le rock psychédélique européen impose un retour sur des mouvements historiques qui ont marqué la pensée américaine comme la Beat Generation, la ségrégation raciale et le rock'n'roll. En quoi ces éléments sont-ils constitutifs d'un imaginaire religieux ?

1.1.1 Les prémices du mouvement hippie : les beatniks

C'est au travers d'une figure majeure que se conceptualise la pensée psychédélique : le beatnik. La Beat Generation, mouvement littéraire et intellectuel, se revendique comme une génération égarée et de vagabonds, héritiers des écrivains du XVII^e XVIII^e, XIX^e siècle : Rousseau, Rimbaud, Blake et Shakespeare, et des auteurs plus contemporains comme Michaux, Genet et Eluard. Mais qu'est-ce qu'un Beat ? Comprendre la notion de Beat, c'est avant tout apprendre sur le mouvement qui précède et influence le mouvement psychédélique et qui, par conséquent, impacte l'imaginaire religieux à l'œuvre dans les sixties.

1.1.1.1 Qu'est-ce qu'un beat ?

«Le sens du mot beat est incertain : il peut signifier “battu”, “vaincu” ou “battement” (par allusion au jazz), ou encore exprimer la “béatitude”. On retrouve cette racine dans beatnik (nik, gars) ; beat peut s'employer seul comme adjectif. Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, jeunes écrivains groupés à San Francisco en 1950, se baptisèrent eux-mêmes la Beat Generation, la génération vaincue, la génération du tempo. »⁵⁴

Le terme beat, comme indiqué dans cette citation, rassemble une multitude de définitions. On découvre au travers de celle-ci trois notions complémentaires.

Premièrement, le terme beat renvoie directement à la musique par la notion de rythme, une façon de traverser la musique par un battement. Mais, il évoque dans l'argot américain, une personne abattue, écrasée par les aléas de la vie. La source de ce mot viendrait, selon Jack Kerouac, d'une expression employée par des noirs américains faisant référence à leur exclusion de la société du sud des États-Unis, et leur façon de vagabonder. Cependant, le mot beat peut aussi se rapprocher d'un mot d'origine latine « Beatus » qui évoque un état intense de bien-être, une forme de paix profonde. Ce terme s'inscrit dans une dimension religieuse chrétienne avec les huit béatitudes du Christ, qu'il prononça lors de son sermon sur la montagne. Ces béatitudes peuvent être appliquées dans la philosophie beat qui est marquée notamment par l'esprit d'amour, d'humilité et de compassion. On retrouve dans la tri-définition du mot beat l'essence même de la pensée de cette génération. C'est autour de cette figure que le mouvement hippie, bâtisseur du psychédélisme, construit les structures de l'imaginaire religieux.

⁵⁴ Larousse : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Beat_generation/107994 consulté le 15/02/14 15 h 22.

Pourquoi et comment la Beat Generation va distiller les prémices d'une pensée religieuse ?

Ce mouvement émerge à New York, à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, avec le trio : Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs, lesquels vivent à la marge en 1943. Ils font l'expérience des bas-fonds de la ville en errant dans les quartiers où se mêlent la drogue, la prostitution et la violence, milieu présent dans l'ensemble des religions. Cette exploration sociale des milieux déviants est constitutive de la pensée des beatniks qui refusent d'adhérer au mode de vie américain. Dans les années 1950, le groupe de cette bohème du XX^e siècle s'agrandit avec la présence de : Gregory Corso, Kenneth Rexroth, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Michael McClure, Philip Whalen, Joan Vollmer, Edie Parker et Lew Welch. La première personne à populariser, en 1952, cette expression, est l'écrivain John Clellon Holmes, proche de la Beat Generation, à travers son roman *GO*. Le mot beatnik, quant à lui, serait apparu dans le journal *San Francisco Chronicle*, pour désigner une personne à la marge de la société. Bien que ces mots soient apparus dans les années 1950, l'essence du mouvement arriva plus tardivement avec deux livres et un poème : *Howl* (1956), *Sur la route* (1957), *Le festin nu* (1959). Il est intéressant de relier l'imaginaire de la Beat Generation à celui de Saint-François-d'Assise. Ce saint est, comme la revue *psychologie*, l'indique un doux rêveur, un révolutionnaire de l'Église chrétienne. Au même titre que les beatniks, il prône la liberté de l'esprit, l'importance de l'écologie, l'obligation de gaîté et la pauvreté. Après avoir abordé la Beat Generation, il paraît important de traiter de la notion de beatnik. Ce terme provient d'un article du *San Francisco Oracle* publié en 1958. Il est employé pour décrire une personne marginale aux allures de poète et qui refuse le conformisme de l'*American Way Of Life*. Ce mot serait une contraction du mot *Beat Generation* et du satellite *Sputnik*. Fortement utilisé dans les mass médias pour décrire des comportements de la jeunesse, le terme beatnik est décrié par la Beat Generation.

Ginsberg et Kerouac ont permis de diffuser l'hindouisme et le bouddhisme dans la contre-culture américaine. Les trois œuvres ci-dessus eurent un fort retentissement sur les hippies, jeunes blancs issus des classes moyennes, qui, en quête d'une nouvelle forme de vie, aspire au mysticisme développé par les auteurs beat dans *On the road*, *The Dharma Bums*, et *Howl*⁵⁵. Les clochards célestes s'inscrit comme une quête personnelle

⁵⁵ *Sur la route*, *Les clochards célestes* de Jack Kerouac, *Hurle* d'Allen Ginsberg.

de l'âme de Kerouac qui se manifeste déjà dans *Sur la route* par son désir de fuite. Il raconte sa découverte du bouddhisme sans renier sa jeunesse catholique. *Sur la route*, roman phare de la culture hippie, est l'exemple même d'un voyage, initiatique et spirituel, sur les chemins américains. La route, comme une quête religieuse, n'est pas essentiellement littéraire, puisque la notion de pèlerinage et de voyage initiatique se retrouve dans les marches contemplatives de Saint-Jacques-de-Compostelle, de la Mecque, etc. Ce roman mêle visites des milieux déviants, drogues et politique de l'extase, qui est la base même des expériences mystiques du mouvement psychédélique. L'ensemble de ces modes de vie s'inscrit comme une recherche de paradis perdus, la prise de drogue dans le but d'atteindre une pensée libre, une dimension extatique de l'être, qui rappelle les écrits de nombreux poètes de cette période, comme notamment *Les Paradis artificiels* de Baudelaire. À la différence des romantiques, les hippies revendiquent la prise de drogues comme un acte d'expérience mystique que nous pouvons retrouver aussi dans l'hygiène alimentaire qui rappelle les philosophies orientales, au travers d'une pratique spirituelle visant l'éveil.

Leur expérience de voyages et d'initiation aux drogues hallucinogènes ont ouvert leur conscience à un nouveau champ mystique et religieux que décrit Timothy Leary :

« Une expérience psychédélique est un voyage dans de nouveaux champs de conscience. La portée et la teneur de l'expérience sont sans limites, mais ses caractéristiques sont la transcendance des concepts verbaux, des dimensions d'espace-temps et du moi ou de l'identité. De telles expériences de conscience élargie peuvent se produire par une multitude de moyens : la privation sensorielle, les exercices de yoga, la méditation disciplinée, les extases religieuses ou esthétiques, ou spontanément. »⁵⁶

Ainsi, on constate que la pensée de Leary détient des cadres qui permettent l'émergence d'une structure de l'imaginaire psychédélique marquée d'une forme de religiosité. Le poème *Howl*, bien que considéré comme un manifeste politique et social de la contre-culture hippie, est écrit par le poète Allen Ginsberg. Il fait preuve, dans les images qu'il propose, d'une forme de mysticisme :

« J'ai vu les plus grands esprits de ma génération détruits par la folie, affamés hystériques nus, / se traînant à l'aube dans les rues négresses à la recherche d'une furieuse piqûre, / initiés à tête d'ange brûlant pour la liaison céleste ancienne avec la dynamo étoilée dans la mécanique nocturne. »⁵⁷

⁵⁶ Leary Timothy, *The Psychedelic Experience* (1964), Londres, Penguin Classics, 2008.

⁵⁷ Allen Ginsberg, *Howl*.

La beauté sauvage des images, qu'offre le poète, tout comme les longues descriptions de Kerouac, font preuve, par leur lyrisme et leur provocation d'une ouverture sur un monde autre. Comment la poésie beat pose les bases de l'imaginaire psychédélique ?

Ainsi, la Beat Generation permet l'établissement d'une connexion entre le mysticisme et le mouvement psychédélique. Le mysticisme et la religiosité de l'époque beat, dont nous délimiterons les cadres dans le mouvement hippie au cours de notre deuxième partie, réactualisent une certaine forme d'imaginaire religieux.

1.1.1.2 Contre-culture et naissance d'un imaginaire religieux psychédélique

Ce phénomène surgit dès le début des années soixante et se fortifie dans les années 1964-1973. Initiateurs de la contre-culture hippie, les beatniks se composent de poètes, d'écrivains et d'artistes bohèmes. Ils se situent dans les grandes villes des États-Unis à l'avant-garde de la contestation, notamment à San Francisco, où le cercle s'est installé et se joint à l'underground musical. La vague de la Beat Generation est la première forme culturelle à s'approcher du terme de contre-culture, pour reprendre cette expression attribuée à Theodore Roszak⁵⁸ qui émane à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale pour désigner les formes de culture qui émergent de façon parallèle à une culture dite dominante. Mais comment définir cette conception de la culture, que l'on nomme contre-culture ?

Il est complexe de définir ce terme, bien souvent galvaudé, de contre-culture. En effet, l'expression a évolué en fonction des différents mouvements qui ont composé son histoire et ses pratiques. Ce phénomène est avant tout, une forme d'art réinvestit par le populaire et émane d'un milieu de l'underground. Ce phénomène est en plein essor au cours des sixties. Il est important de définir ce concept qui alimente la courte période du mouvement hippie. La contre-culture émane d'une multitude de théorie. Si Thoreau n'emploie pas directement ce mot pour décrire l'alternative qu'il propose, il ouvre la voie à des auteurs comme Théodore Roszak, Paul Goodman, Herbert Marcuse et Charles Reich qui vont théoriser ce mouvement culturel. Roszak analyse l'émergence du mouvement hippie comme un paradoxe intergénérationnel. Ce dernier conçoit ce phénomène comme un nouvel ordre mondiale qui modifie les consciences. La contre-culture est un mouvement de contestation qui propose une alternative, un vivre-ensemble nouveau. La contre-culture, selon Charles Reich, révèle ce qu'il nomme le

⁵⁸ Roszak theodore, *The Making of a Counter Culture*, 1969, Stock, 2001.

corporate state, autrement dit une société impersonnelle qui freine l'évolution de l'individu. Ainsi, il propose, pour pallier le problème, de s'attaquer aux structures de la société, pour permettre aux comportements et aux consciences des individus de se réaliser leurs propres désirs.

On évoquait le mot underground, qui renvoie clairement à l'aspect souterrain comme le métro londonien ; ce terme est le marqueur principal de cette période. Au-delà de la dimension souterraine, elle s'inscrit comme une culture clandestine et échappant aux règles de l'establishment. Le refus des valeurs et codes portés par l'ordre établi, est constitutive de la marginalité du mouvement. Cette culture, selon Théodore Roszak, cherche à capter l'effervescence⁵⁹ des contestations (sociales, culturelles, politiques...) en Amérique au début des années 1960. Pour lui, la jeunesse issue de la technocratie refuse l'orchestration de leur vie et le contrôle social, point central de la littérature de Burroughs. Ces enfants, nés lors de la fin de la guerre, souhaitent une autre forme culturelle contre l'aliénation humaine qui conduit, selon eux, à refaire la société et la culture de guerre qu'ont pu traverser leurs parents. C'est donc dans une pensée marxiste que s'inscrit la Beat Generation. Ce mouvement se caractérise spécialement par l'esprit d'une révolte américaine. En quoi ce refus, avant tout politique, génère un imaginaire religieux ? Et comment se structure-t-il dans la pensée hippie ?

« La jeunesse souhaitait instaurer sa propre culture, mettre en place, ses propres valeurs, ses propres codes, car elle considérait que l'Amérique était sur le déclin et ne respectait plus ses promesses originelles. Aux yeux de ces jeunes, la société était devenue exagérément matérialiste. [...] La musique, les drogues de toute nature, la sexualité, la religion bouddhiste et la presse "underground" allaient devenir les principaux attributs de cette jeunesse impatiente de faire tabula rasa des tabous et des carcans de la société bourgeoise. »⁶⁰

Répondre à ces questions⁶¹ oblige une définition théorique de ce que nous entendons par imaginaire religieux⁶² et imaginaire contre-culturel. La contre-culture est un :

« Ensemble des courants de pensée, des mouvements et même des associations volontaires qui forment la contre-culture de l'époque contemporaine, dans les sociétés industrielles capitalistes, n'ont pas d'unité propre. Il serait plus exact de parler d'oppositions culturelles. Mais l'unité historique du phénomène n'en est pas moins claire : il s'agit de l'ensemble des mouvements de marginalisation ou de contestation formés au moment d'une extension et d'une accélération d'une croissance organisée

⁵⁹ Nous entendons ce terme dans le sens d'Émile Durkheim dans les formes élémentaires de la vie religieuse.

⁶⁰ Bourseiller Christophe et Pennot Lacassagne, , Contre-culture ! Lassay-les-châteaux, Éditions CNRS, 2013, p. 128-129.

⁶¹ Ce que nous ferons lors de notre deuxième partie.

⁶² Dont nous avons commencé à esquisser les contours dans notre prélude.

autour des exigences des grandes organisations : intégration interne, manipulation des besoins et des attitudes, répression de plus en plus forte des conduites qui “dévient” par rapport aux valeurs et aux normes qu’elles créent. [...]

Bien que la même œuvre ou le même mouvement puissent avoir plusieurs significations, il faut distinguer à l’intérieur de la contre-culture des tendances très diverses, en particulier celles qu’on pourrait nommer la nouvelle culture, le refus, la recherche de l’équilibre, la rupture culturelle, la contestation culturelle. »⁶³

La problématique ainsi posée, nous souhaitons interroger la contre-culture sous l’angle de la reliance communiale qui caractérise les artistes de cet underground comme le montre Roszak dans *The Making of a Counter Culture*. Si l’on peut considérer la contre-culture comme une occupation d’une classe juvénile désœuvrée, il n’en est rien, puisqu’elle propose une pensée nouvelle pour la société, au travers d’un ensemble de pratiques et de comportements qui interrogent profondément l’Amérique. La contre-culture, bien au-delà d’une simple critique sociétale, est une alternative au mode de vie de l’époque plus respectueuse de l’homme et de la nature. Afin de sortir du carcan de la morale religieuse chrétienne, la pensée hippie se distille dans de nombreux collectifs (YUPPIE, Black panthers, OZ), qui tentent à différents niveaux de faire changer le monde, mais ils sont souvent poursuivis pour atteinte à l’ordre public ou aux mœurs, tant en Angleterre que sur le sol américain. Ces atteintes ne participent pas à générer un imaginaire religieux, mais elles favorisent l’intérêt d’une jeunesse en recherche de provocation, ce qui génère une forte attraction commerciale. Comment une forme de religiosité peut se constituer dans le mouvement psychédélique ?

L’ouvrage de Pacôme Thiellement, *Pop yoga*, réussit à réfléchir sur les signes d’un imaginaire religieux dans la culture populaire, il analyse des éléments des mythologies contemporaines pour montrer l’importance de la reliance qui réside dans les formes artistiques populaires. Ainsi, nous concevons cet imaginaire sous le regard de cet auteur qui définit le terme pop par : « Abréviation de l’adjectif “populaire”. Accessible, plaisant, ayant du succès, etc. La culture pop s’oppose à l’idée d’une culture élitiste qui ne toucherait qu’une partie instruite de la population, mais ne se confond pas avec la culture de masse, produite par cette “élite” en vue de conserver la population dans l’ignorance et la misère. »⁶⁴ La culture populaire est, selon Christophe Bourseiller une façon de « réinventer une manière d’habiter le monde et le temps, politiquement, esthétiquement, personnellement »⁶⁵. Effectivement, la culture pop est l’un des pans de

⁶³ Encyclopédia universalis, Contre-culture : <http://www.universalis.fr/> le 20/08/2013 à 19 : 08.

⁶⁴ Thiellement Pacôme, *Pop Yoga*, ed.sonatine, Lonrai, 2013, p. 10.

⁶⁵ Bourseiller Christophe et Pennot Lacassagne Olivier, *Contre-culture !* Lassay-les-châteaux, Éditions CNRS, 2013, p. 15.

la contre-culture, qui, par la poésie de ses textes, propose de nouveaux concepts de vivre ensemble. Quant au terme yoga, Pacôme Thiellement le traduit du sanskrit, il signifie : « “union” et décrivant la méthode, la voie d'accès à l'union entre la conscience individuelle et l'esprit illimité de Brahma, soit la délivrance de l'ego et la participation de la divinité. »⁶⁶. Ainsi, selon lui, Pop yoga est une méthode d'analyse qui permet de comprendre la déification et la reliance communielle présentes dans la culture populaire. Si l'on peut concevoir que la culture populaire des sixties est teintée d'une aura spirituelle et d'une reliance communielle, c'est qu'elle porte en son sein des forces qu'il faut analyser⁶⁷. Comment cette reliance a-t-elle été mis en place ?

Dans le but de saisir comment la contre-culture et l'imaginaire religieux s'entremêlent dans la révolte de la jeunesse, il nous faut aborder les signes et les comportements que génèrent les artistes. Cette révolte révèle une certaine forme de crise sociétale. En effet, la révolte ou devrions-nous dire les révoltes de la jeunesse américaine se centrent autour de trois grandes dimensions politiques : la lutte pour les droits civiques, la guerre au Vietnam, le refus d'un capitalisme aliénant. Ces révoltes entraînent une refonte des valeurs humaines, ce qui se manifeste par une volonté de paix et d'amour, au travers des communautés. Il est fréquent qu'une crise des valeurs, emporte avec elle le secteur artistique. Des signes se retrouvent, au travers de leurs styles vestimentaires, de la prise de drogues, ce qui dénote d'une volonté de vivre une vie de bohème, à l'image de la Beat Generation. Cette contre-culture émerge dans une cité qui incarne et vivifie le mythe américain. Elle porte le nom d'un saint : San Francisco, épiscentre du mouvement beat et du psychédéisme. La philosophie beat a posé les bases d'une mystique occidentale en mêlant dans sa littérature l'occultisme, les voyages initiatiques et la magie pour révéler la nature et les désirs de l'Homme que l'on peut lire dans les poèmes rock :

« Please allow me to introduce myself
I'm a man of wealth and taste
I've been around for a long long year stolen many a man's soul and faith
I was around Jesus Christ had his moment of doubt and pain
Made damn sure that Pilate washed his hands and sealed his fate
Pleased to meet you hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game

Stuck around St. Petersburg when I saw it was a time for a change
Killed the Tzar and his ministers; Anastaria screamed in vain
I rode a tank held a gen'ral's rank when the blitzkrieg

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Nous verrons cette notion de force au cours de notre approche de la notion de déification.

raged and the bodies stank
Pleased to meet you hope your guess my name, oh yeah
Ah what's puzzling you is the nature of my game, oh yeah

I watched the glee while your kings and queens fought for
ten decades for the Gods they made
I shouted out 'who killed the Kennedy's?' when after all it was you and me
Let me please introduce myself I'm a man of wealth and taste
And I lay traps for troubadors who get killed before they reach Bombay

Pleased to meet you hope you guess my name, oh yeah
But what's puzzling you is the nature of my game, oh yeah »⁶⁸

La chanson *Sympathy for the devil* remet en cause les fondements mêmes de la civilisation moderne et intègre un refus du progrès technique, éthique et technologique. Donc, on observe dans ce poème des Rolling Stones, un refus d'une société prométhéenne au profit d'une volonté dionysiaque. Si l'on voit apparaître dans l'œuvre des Rolling Stones des traces d'éléments religieux, il est probable que cet univers soit présent dans les œuvres d'autres artistes. Ces traces du religieux sont-elles propices à la construction de comportements et des schèmes d'un imaginaire religieux psychédélique ? ⁶⁹

1.1.1.3 Vers la naissance du rock psychédélique

Pour comprendre l'influence religieuse du rock psychédélique, il faut effectuer un bref retour sur la naissance du rock.

Le rock'n'roll tire son origine du blues et de la country, deux musiques sud-américaines. L'influence du blues a profondément marqué les artistes rock, notamment les bluesmen Robert Johnson et Muddy Waters. La musique blues est directement imprégnée par la culture noire Américaine ; elle est interdépendante de la création de cette population. En effet, elle est l'héritière des rites vaudou, du gospel et des musiques des esclaves. Ce refuge culturel est de triple nature, il mêle le sacré, le culturel et la lutte identitaire. L'assimilation de la culture chrétienne américaine, permet l'émergence d'un premier syncrétisme dans la musique noire américaine qui par son aspect hybride mélange les influences chrétiennes et les cultes animistes et vaudous.

"Oh, I'm gonna get me a religion, I'm gonna join the Baptist Church.
Oh, I'm gonna get me a religion, I'm gonna join the Baptist Church.
I'm gonna be a Baptist preacher, and I sure won't have to work.

⁶⁸ The Rolling Stones, *Sympathy for the devil*.

⁶⁹ Nous répondrons à cette problématique au cours de notre deuxième partie

Oh, I'm preach these blues, and I want everybody to shout.
Umh, I want everybody to shout.
I'm gonna do like a prisoner, I'm gonna roll my time on out.
Oh, 'way in my room, I bow down to pray.
Oh, in my room I bow down to pray.
Weel, the blues come 'long and they blown my spirit (babe) away. »⁷⁰

Le blues est une musique afro-américaine, qui aux yeux de ses détracteurs est considérée comme une musique diabolique, héritée des Devil talks, présents dans le culte vaudou. Les complaintes du blues sont remplies de références religieuses et sont chantées aux sorties des églises. Cependant, la promiscuité entre les bluesmen et les milieux déviants est liée au fait que cette musique était une musique de route imprégnée par la pensée religieuse, les thématiques de souffrance, de misère et des libertés grivoises.

Au-delà de cette simple présentation du blues, le mythe autour de cette musique, et qui imprégnera à son tour le rock, repose sur le personnage faustien de Robert Johnson. Disciple Ike Zinnerman, Robert Johnson aurait appris la guitare après avoir effectué un pacte avec le Diable qui, en échange de la virtuosité, lui aurait vendu son âme. Cette légende sera intégrée au mythe du rock sous l'influence de certains rockeurs comme Little Richard qui considère le rock comme une musique du Diable. S'il est fréquent d'observer un lien entre le rock et les forces infernales, le rock a aussi développé son chemin sur les routes célestes, au point de créer même ses propres divinités que l'on nomme rock star.

Mais comment peut-on qualifier une célébrité du rock de divinité ? Faust représente un archétype romantique de la condition humaine, un personnage écartelé entre la jouissance immédiate et les aspirations de l'Homme. De plus, la légende, qui entoure Faust, est celle d'un savant qui aurait vendu son âme au Diable pour obtenir la connaissance. Au cours de notre développement théorique, nous reviendrons sur la dimension faustienne.

Le rock est l'un des médias, moteur du changement de conscience. Autour de ce média, un star-system se forment avec des personnalités qui fascinent et engendrent une identification profonde du public, comme le décrit Edgar Morin, dans son ouvrage *Les stars*. L'épigraphie d'ouverture à ce livre montre la puissance à déifier l'être humain : « Le sauvage adore des idoles de bois et de pierre ; l'homme civilisé des idoles de chair et de sang ». Pourquoi déifier un être fait de chair et de sang ? Ce mouvement de

⁷⁰ Son House, *I'm gonna Get me a religion*.

déification de la star du rock s'opère durant la constitution des mouvements beatnik et hippie. Ce processus de déification débute, avec deux personnalités, à l'origine même du rock'n'roll : Elvis Presley et Bill Halley. Ces deux stars du rock ancrent le genre dans une dualité religieuse puisqu'ils arborent les surnoms respectifs le King et Fallen King. Nous proposons de nous intéresser à la construction du mythe du King qui permet une meilleure compréhension de la présence de l'imaginaire religieux dans le rock et permet de comprendre les mécanismes de la naissance même des divinités psychédélics.

« Dans le Dictionnaire du rock, dirigé par le journaliste Michka Assayas, on le présente de la manière suivante : "Plus encore que le 'roi' ou la plus grande star du rock'n'roll, il est avant tout celui par qui cette musique a été annoncée et révélée au monde entier." Les mots choisis sont loin d'être neutres. L'annonce et la révélation sont des termes qui renvoient très précisément à la Bible. [...] C'est sous l'angle de cette figure christique qu'Elvis nous est le plus fréquemment présenté. »⁷¹

Le personnage d'Elvis Presley peut être perçu comme une figure christique, cependant, c'est dans une dualité Christ/Diable que l'on retrouve cette rock star. Mais comment peut-on entrevoir ce double rapport ? Dans la première partie de sa carrière, il symbolise la révolte de la jeunesse qu'il condense par ses danses lascives et obscènes, son aspect mauvais garçon et aussi de son potentiel vocal⁷². Après avoir flirté avec les forces infernales, il rencontre le colonel Parker, manager du King, qui domestiqua son personnage outrancier pour lui faire incarner celui du garçon modèle, repris plus tard par les Beatles. Ce personnage s'acquitte de sa mauvaise conduite, par sa réorientation chrétienne, son entrée dans l'armée ce qui se ressent dans les gospels et les poèmes rock à la gloire de Dieu qu'il chante lors ses concerts. De plus, on attribua au Roi du rock'n'roll un pouvoir quasi divin, à l'image du Christ, il devient guérisseur et salvateur pour une partie de son public. Si Elvis a toujours refusé cette dénomination, puisqu'il estime que le seul roi est le Seigneur dieu, il reste aujourd'hui encore, le centre des pèlerinages. Ces derniers sont organisés, signe du culte toujours vivace, pour célébrer la mort d'Elvis Presley ce qui représente plus de 600 000 personnes qui visitent chaque mois d'août Graceland, la résidence du défunt roi du rock. La fascination, que le public éprouve lors de ces cérémonies, montre le dépassement de cette simple qualité d'homme pour devenir un demi-dieu. Ce changement manifeste une mutation du

⁷¹ Fabien Hein, *Rock et religion Dieux et la musique du diable*, Boulogne-Billancourt, Ed. Les cahiers du Rock, 2006, p. 24.

⁷² Il chante comme un noir.

rapport entre la star et son public qui sera fréquente dans la contre-culture. Peut-on y entrevoir une quelconque forme de religiosité ?

Après une baisse de régime sur le sol américain, le rock apparaît en France par le mouvement yéyé. Néanmoins, c'est en Angleterre que le genre se modifie par un retour aux sources même du blues au travers d'une vague que l'on nomme British Blues Boom⁷³. Le psychédéisme est la réponse américaine de la British invasion. La British invasion est l'empreinte de ce rock britannique qui déferle, à la suite des Beatles, sur les États-Unis. Les sons psychédéliques sont marqués par une recherche de sonorités innovantes, étranges ou lancinantes. La structure musicale est caractérisée par des cycles réguliers et hypnotiques. Elle rappelle les structures musicales des rites vaudou et de la musique des tribus africaines pratiquant des trances mystiques. Steven Jezo-Vannier, jeune historien sur la contre-culture des années soixante fait corrélérer le déclin de l'influence chrétienne et l'émergence d'un nouveau syncrétisme : « Contrairement aux représentants du rock'n'roll, les artistes de la nouvelle génération n'ont pas grandi dans les églises ; ni leurs oreilles ni leurs esprits n'ont été façonnés par les chants religieux et le gospel. »⁷⁴. Ainsi, la religiosité semble inexistante, dans les nouvelles créations rock, alors pour quelles raisons des saris, des sitars et des éléments spirituels peuplent les représentations de rock ?

Le psychédéisme s'éloigne des musiques inspirées par les chants religieux et se fait critique sur les religions, la chanson Imagine de John Lennon est l'exemple même de cette critique du religieux, sans être pour autant une musique structurée par une rythmique psychédélique. Malgré cela, on observe une quête, un renouveau spirituel, qui « tend vers deux directions distinctes : d'une part par le remplacement des cadres traditionnels par des formes de spiritualité plus exotiques et, d'autre part, au glissement de la ferveur religieuse vers les icônes rock elles-mêmes »⁷⁵. Ce renouveau spirituel a réinventé la musique rock. Effectivement, l'intégration d'instruments comme le sitar (Within You, Without You, The Beatles) entraîne l'adhésion à des valeurs orientales. Le cas Harrison est l'exemple même d'une volonté d'immersion de la culture rock dans l'orient. Il incite les autres membres du groupe à partager des instants de méditations

⁷³ Nous reviendrons sur ce point lors de nos chapitres suivants.

⁷⁴ Jezo-Steven Le sacre du rock, Paris, Éditions le mot et le reste, 2012, p. 131.

⁷⁵ Ibid.

Nous reviendrons sur ce point lors de notre chapitre suivant.

transcendantales auprès du Maharishi Mahesh Yogi. Cette religiosité se manifeste dans le titre comme en témoignent les morceaux suivants : Soul sacrifice de Santana, Crown of création de Jefferson Airplane... On peut parler d'une présence synchrétique dans le mouvement psychédélique, on le retrouve dans des paroles qui renvoient à des textes bibliques, shamaniques, védiques, etc. La chanson, All you need love, n'est pas sans rappeler le sermon sur la montagne du Christ. Peace Frog montre l'influence du shamanisme sur l'œuvre des Doors. Les textes de ces artistes témoignent d'une évolution spirituelle, mais comment concevoir la notion de syncrétisme au sein d'un mouvement qui se veut négationniste de la forme religieuse ?

La période psychédélique est marquée par deux aspects, l'un mystique bercé par la culture orientale et les écrits de Blake et de Huxley ; l'autre autour de l'usage de la drogue, notamment le L.S.D., culture de la drogue qui émane de Beat Generation. La constitution d'un rock psychédélique unifie donc ces deux points, au travers d'un art hallucinatoire conçu par les Merry Pranksters et les Grateful Dead : les acid tests. Ces acid tests donnent naissance à un spectacle son et lumière appelé light-shows. Les artistes mêlent images de Dieux orientaux, des courbes, des mouvements ondulatoires et des sons hallucinants. La musique devient un art exploratoire de terres sauvages, celles de l'esprit sous substances psychoactives. Le rock psychédélique est donc un rock qui révèle l'âme, il porte l'essence spirituelle que lui ont insufflée tour à tour Timothy Leary, les Beatles, les Doors... Cette forme musicale a pour but d'accompagner les trips, de révéler les facultés inconnues de l'homme et possède selon ses artistes des vertus magico-religieuses. Elles permettraient d'établir des pistes d'exploration sur les capacités divines de l'homme. Ses artistes popularisent l'idée que des entités et énergies supérieures régissent les affaires humaines et que les drogues hallucinogènes seraient un moyen d'accéder à ce pouvoir mystique. Nous sommes donc en droit de nous questionner sur ce sujet, ce que nous effectuerons lors de notre chapitre sur les arts hallucinatoires que sont les light-shows. Avant d'avancer sur la notion de mysticisme, il faut comprendre les cadres de l'émergence de cet art nouveau.

1.1.2 Du beatnik aux hippies, la naissance du psychédéisme

Le rock psychédéisme est né par l'intermédiaire d'un mouvement social qui a, pour porter son message, choisi de prolonger un genre : le rock'n'roll. Le psychédéisme ne touche pas essentiellement la musique, mais l'ensemble des arts (peinture, cinéma, littérature...). Il faut donc, pour comprendre comment la religiosité a intégré ce genre musical, s'intéresser à la question des tribus qui s'installent dans la Californie et créent le Summer Of Love. Nombreux sont les vocables qui qualifient cette période : l'underground, la culture alternative, la culture pop. Nous préférons l'analyser comme un phénomène contre-culturel. La contre-culture questionne le sens du monde, les hésitations, et son devenir, hors des classes élitistes qui imposent souvent une culture dominante. Les hippies, loin de l'imagerie d'Épinal que nombreux scientifiques attribuent à ce mouvement, sont les créateurs d'une ontologie, d'une mystique, et d'un syncrétisme éclairé. Si l'on constate une négation de la religion dans la contre-culture psychédéique, l'idée de Dieu et du spirituel existe dans la dialectique hippie. Attardons-nous sur le contexte de cette époque pour comprendre comment l'art psychédéique est à l'origine de cette mystique et ce nouveau syncrétisme bricolé⁷⁶.

1.1.2.1 La Californie, terre psychédéique

San Francisco, capitale culturelle de la Californie, est une terre de découvertes, de tentations, et de mysticisme, comme le note Oscar Wilde dans son œuvre *The Pictures of Dorian Gray* « Quelle charmante ville ce doit être, ainsi dotée de toutes les attractions de l'autre monde ». Ainsi, elle connut différentes phases de migrations, porteuses de rêves et d'aventures, de la ruée vers l'or en 1848 à la bohème beatnik en 1950. San Francisco a été une pépinière à musique, de la country en passant par le jazz pour finir par le psyché ; cette ville est considérée par les américains comme une ville refuge, ouverte à toutes formes d'expérimentations.

« Aujourd'hui, la scène rock s'est déplacée de l'Angleterre aux États-Unis, et particulièrement sur la côte ouest (certains San-Franciscains appellent leur ville la Liverpool américaine). Là comme partout ailleurs aux États-Unis, le rock est

⁷⁶ Afin de nous entendre sur les notions que nous allons découvrir dans ce contexte, nous prions le lecteur de se référer à notre partie méthodologique.

actuellement au cœur d'une énorme ruée synchrétique vers un nouvel idiome — et l'esprit largement électrique des Beatles plane au-dessus de tout ça [...] »⁷⁷

Les termes qui entourent l'histoire de cette ville évoquent le religieux. Effectivement, la citation du Time Magazine révèle un voculaire religieux : synchrétisme, esprit. Mais comment considérer le rock comme un Esprit électrique ? Si de nombreux auteurs présentent la ville de San Francisco comme une ville prédestinée, un sanctuaire, la Mecque du psychédélisme, le temple de l'extase, une ville cosmique, les qualificatifs choisis pour décrire cette ville ne sont en aucun cas reliés à une volonté de vouer une dévotion à un quelconque panthéon psychédélique. Il s'agit plutôt de montrer la condition divine qui s'est constituée dans les communautés et chacun de nous.

Notre précédent chapitre a montré la constitution de cette bohème californienne. Il est temps de nous questionner sur la mise en place de ce rêve psychédélique. San Francisco est une ville où la jeunesse peut s'épanouir, notamment avec la création des ballrooms. En 1965, après les acid tests et la création des premiers light-show, l'Avalon, le Fillmore, le Matrix s'équipent pour permettre la venue des stars du rock et leur proposer un spectacle son et lumière : les light-show.

« Microcosme de l'avant-goût du bonheur, Fillmore est plus qu'une simple histoire de drogues. Il est un carrefour, certes, mais ne procédant nullement d'un point d'impact où se rencontrent l'art et la vie. Il est bien plus. Fillmore, c'est un peu une cathédrale magico-religieuse, un haut lieu d'incantation esthétique où l'art n'a plus de sens dans la vie, mais bien dans la communication avec l'ailleurs, l'au-delà, autrement dit, la transcendance. »⁷⁸

Si Éléonore Willot, docteur en arts et esthétiques, affirme que « le Fillmore est une cathédrale magico-religieuse, un haut lieu d'incantation esthétique ». C'est qu'il condense cette ébullition artistique menée par la communauté hippie. Le terme incantation est à entendre comme un chant, une mélodie répétitive qui s'adresse à des forces supérieures. Dans le cadre du rock psychédélique, cette répétition n'est pas celle du texte mais de la mélodie, quant au chant, il est fréquent de retrouver des références à des choses cachées, secrètes, aux frontières des portes de la perception⁷⁹ comme en témoigne la chanson Celebration of the Lizard des Doors :

⁷⁷ Pop Music : The messengers, Time Magazine, 22 septembre 1967, téléchargeable sur : <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,837319,00.html>

⁷⁸ Willot Éléonore, Light-shows psychédéliques de San Francisco, L.S.D. *art & rock'n'roll*, Paris, L'Harmattan, Juillet 2013, p. 113.

⁷⁹ Nous développerons cette question lors de notre chapitre : De l'espace public à la scène, création d'images rock, vers une scénarisation des images.

« Is everybody in ?
 The ceremony is about to begin
 Wake up!
 You can't remember where it was
 Had this dream stopped?
 The snake was pale gold
 Glazed and shrunken
 We were afraid to touch it
 The sheets were hot dead prisons
 And she was beside me
 Old, she's no, young
 Her dark red hair
 the white soft skin »⁸⁰

Cette incantation du roi lézard, surnom auto-proclamé de Jim Morrison, se retrouve dans l'extrait de cette chanson par la description parlée, onirique et quasi divine de cet animal (la couleur or, la peur de le toucher en fait un être supérieur). La présence du reptile, le lézard évoque aussi le mythe de l'ouroboros, présent dans les cultes animistes des Amérindiens. De plus, les dissonances de la musique, les sifflements de clochette rappelant les sons du serpent ainsi que les silences plongent l'auditeur dans une perception étrange d'un monde autre. C'est en cela un appel « shamanique », entre cri et chuchotement, pour réveiller les consciences endormies de sa génération. Effectivement, dans le concert, *The Doors, Live at the Hollywood Bowl 68* ou encore le film documentaire *When you're Strange* de Tim DiCillo, Jim Morrison apparaît comme un « shaman électrique »⁸¹ qui veut révéler au monde, une réalité autre, autrement dit une réalité transcendante.

L'art psychédélique et le light-show est donc « un carrefour » entre religion, art, vie, etc. qui par une suite logique d'événements dans le milieu artistique et populaire de San Francisco s'est transformé en une scène d'ébullition créatrice. Mais quelles sont les étapes de cette ébullition artistique qui donnera naissance au « religieux psychédélique »⁸² et ses liturgies ? Les trois grandes étapes de cette ébullition artistique sont respectivement : la diffusion massive de L.S.D. perçu comme un sacrement, une ouverture sur les portes d'une nouvelle perception qui participe à la volonté de créer un art multimédia : Liturgique, Spirituelle et Dionysiaque, et enfin la perception de cet art comme lieu de L'extase Sensorielle et Démiurgique. Cet acte religieux psychédélique est donc construit autour de trois lettres L.S.D. qui renvoient à une drogue

⁸⁰ The Doors, Celebration Of Lizzard King.

⁸¹ Autre nom qu'il se plaît à utiliser.

⁸² Nous discuterons de ce point dans notre seconde partie.

« sacramentelle ». Percevoir une drogue pour un sacrement n'est pas commun. Comment cette drogue est-elle devenue un objet spirituel ?

Pour comprendre ce qui a engendré la naissance de l'art psychédélique, il faut s'arrêter sur l'introduction du L.S.D. dans les milieux artistiques, mais aussi son interdiction. À partir de 1960, le L.S.D. est employé à des fins récréatives aux États-Unis dans les cercles universitaire et artistique de la côte Ouest. Les auteurs de la Beat Generation et Aldous Huxley en feront l'expérience, une expérience qualifiée d'exploration de la psyché. Stanley Owsley, chimiste et milliardaire intègre le mouvement psychédélique et déverse sur le marché clandestin plusieurs dizaines de milliers de pilules pour un prix oscillant entre 1 et 2 dollars. Puis, le L.S.D. est surtout distribué gratuitement lors des cérémonies comme les acid tests des Merry Pranksters, ou les Human Be in du Summer Of Love. C'est en 1966, un an après l'arrêt de la fabrication légale du L.S.D., qu'il fut interdit et condamné. Ainsi, les fervents consommateurs ont décidé, pour poursuivre les explorations de conscience que procure cette drogue, de se rassembler en Église. Cette pratique répandue aux États-Unis permet de protéger les fidèles, car la constitution américaine par son premier amendement ne peut pas interdire l'établissement d'une religion⁸³. Effectivement, la constitution de chapelle du L.S.D. est un moyen de poursuivre, sous couvert de la loi, leur voyage aux portes de la perception. Ces Églises croient en l'exploration de la conscience humaine, prennent l'Ostie L.S.D. et se rassemble autour de l'art psychédélique qui s'appuie sur les thèses scientifiques d'Alpert et Leary, professeurs de psychologie à Harvard.

Bill Graham, le directeur du Fillmore, conçoit sa salle comme un temple pour des liturgies psychédéliques. Son influence sur le milieu du rock psychédélique est incontestable. Cette salle a été la scène incontournable du mouvement contre-culturel. En quoi l'art psychédélique est-il liturgique, spirituel et proche des Dionysies ? Le terme liturgique renvoie à un ensemble de rites et de cérémonies dédiés aux cultes d'une divinité. La liturgie dans la tradition chrétienne est un acte de réactualisation de la crucifixion. Elle est à concevoir, ici, comme une messe, un espace de célébrations de la divinité. Elle se construit pour le public autour de l'acte d'invocation de l'artiste, de communion, de grâce et de proclamation de sa foi. Ces rites sont composés de light-

⁸³ Le Congrès ne fera aucune loi qui touche l'établissement ou interdise le libre exercice d'une religion, ni qui restreigne la liberté de parole ou de la presse, ou le droit qu'a le peuple de s'assembler paisiblement et d'adresser des pétitions au gouvernement pour le redressement de ses griefs.

show, spectacles son et lumière, qui rappellent l'expérience vécue sous drogues hallucinogènes. Le concept repose sur un dispositif pluriel, façonné par la musique psychédélique. Le light-show mêle : projection d'images sexuelles, spirituelles, occultes ou mystiques ; lumière stroboscopique, et plaques de couleur liquide.

« Si le concept du dionysiaque devient, à l'époque moderne, un synonyme universel de l'extatique, du délire séduisant et dangereux dans tous les sens du terme, ceci n'est donc pas sans relation avec la tradition antique. »⁸⁴

Ces spectacles sont à concevoir comme une extension sensorielle, un prolongement de l'homme par des moyens esthétiques, une union communicative et communiant qui s'incorpore à un système commercial qui sera développé dans les années 80. La force de la lumière du light-show décore la réalité, elle dissout le temps, l'espace, les corps pour construire son propre théâtre. Le Fillmore est le lieu de ces délires séduisants et dangereux. Il accueille le premier acid test de la ville de San Francisco, en janvier 1966 animée par les Merry Pranksters. Marshall McLuhan qualifie de surcharge sensorielle ce premier acid test qui, couplé au light-show, est un véritable acte de « communion cosmique »⁸⁵, des « transes sacramentelles »⁸⁶, selon Éléonore Willot.

Mais en quoi l'est-il réellement ? L'acte d'union cosmique est pleinement justifiable du moment où les sujets du light-show atteignent l'état d'extase profonde proche de la communion mystique. De plus, l'exaltation des sens couplée à la prise du L.S.D. provoque des états de transe, par la danse et la célébration rituelle.⁸⁷ L'extase et l'ivresse des drogues ont souvent entretenu des rapports équivalents qui se justifient par la stimulation de la drogue des capacités psycho-sensorielles et spirituelles. Lors de ces cérémonies, les corps déconnectés sont dans un état d'exaltation intense, magnifié par les lumières qui confèrent à ces corps une dimension érotique. L'art psychédélique hallucinatoire (Light-show, prise de stupéfiant et concert de rock) est associé à un lieu de festivité dionysiaque, car il appelle dans un bain de lumière, à la fois cosmique et physique, à une communion entre tous les participants, artistes comme public, dans le rite du light-show.

⁸⁴ Schlesier Renate, « L'extase dionysiaque et l'histoire des religions », *Savoirs et clinique* 1/ 2007 (n° 8), p. 181-188.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie.

Figure 2 : Photo de Jefferson Airplane et Janis Joplin designed By Joshua White



L'autre ville concurrente de San Francisco, en Californie, est Los Angeles. La cité des anges est le lieu de starification, dû à la présence de la machine à fabriquer des dieux : Hollywood. Elle est le repaire des musiciens illuminés comme Brian Wilson, Jim Morrison, Franck Zappa. Avant que le psychédéisme ne déferle sur la Californie, les Beach Boys proposent des sons nouveaux : la surf music. Brian Wilson remplace l'imaginaire de la ville de Los Angeles, pour celui d'une jeunesse dorée et d'une terre fantasmée pour son décor d'Eden. Tous les thèmes de ce mythe sont présents dans la musique des Beach Boys dès 1961-1962. Lorsqu'arrive le psychédéisme dans les clubs du Sunset Boulevard, le L.S.D. et la recherche de nouvelles perceptions deviennent omniprésents sur la scène de L.A. Quatre formations de Los Angeles, The Doors, Mother Of Invention, The Byrds et The Mamas & The Papas sont les héros du psychédéisme sud californien. Le groupe le plus connu est, sans aucun doute, The Doors, qui condense une forme du psychédéisme jungienne⁸⁸ mêlée à un rock dramaturgique puissant et inédit, proche du concept de distanciation Brechtien.

⁸⁸ Par le terme psychédéisme jungien, nous entendons l'intrusion de l'artiste sur des modes d'expression de l'inconscient collectif. Jung travaille sur la notion d'images mythologiques lors d'hallucinations ce qui fait de ce scientifique un chercheur mystique. Son œuvre essaye de lier psychologie humaine et fait religieux, il s'intéresse à la notion de naturaliter religiosa qui se traduit par naturellement religieux. Jung explique que l'expérience mystique permet à chaque individu de trouver son propre sens intérieur.

Effectivement, les Doors cherchent en profondeur, dans leur chanson, des images et des sons primitifs qui structurent l'inconscient du psychédéisme. Cette recherche implique une confrontation entre la nature humaine et sa face sombre. De plus, il semble clair que, si Morrison emploie le théâtre afin de projeter ses archétypes, il possède une dimension cathartique. Il perçoit même le concert comme une cérémonie mystique inspirée par des rituels shamaniques. Il y a dans l'œuvre poétique de Jim Morrison une mise en scène de la crainte, de la mort et de la transcendance. Morrison est un personnage qui joue sur les poésies et les musiques européennes du XIX^e et XX^e siècle. Son œuvre est empreinte de Sophocle, Rimbaud, Baudelaire comme en témoigne la chanson the End :

« This is the end
 Beautiful friend
 This is the end
 My only friend, the end

 Of our elaborate plans, the end
 Of everything that stands, the end
 No safety or surprise, the end
 I'll never look into your eyes ... again

 Can you picture what will be
 So limitless and free
 Desperately in need ... of some ... stranger's hand
 In a ... desperate land

 Lost in a Roman ... wilderness of pain
 And all the children are insane
 All the children are insane
 Waiting for the summer rain, yeah

 There's danger on the edge of town
 Ride the King's highway, baby
 Weird scenes inside the gold mine
 Ride the highway west, baby

 Ride the snake, ride the snake
 To the lake, the ancient lake, baby
 The snake is long, seven miles
 Ride the snake ... he's old, and his skin is cold

 The west is the best
 The west is the best
 Get here, and we'll do the rest

 The blue bus is callin' us
 The blue bus is callin' us
 Driver, where you taken' us

 The killer awoke before dawn, he put his boots on
 He took a face from the ancient gallery
 And he walked on down the hall
 He went into the room where his sister lived, and ... then he
 Paid a visit to his brother, and then he
 He walked on down the hall, and
 And he came to a door ... and he looked inside

Father, yes son, I want to kill you
 Mother... I want to ... fuck you

 C'mon baby, take a chance with us
 C'mon baby, take a chance with us
 C'mon baby, take a chance with us
 And meet me at the back of the blue bus
 Doin' a blue rock
 On a blue bus
 Doin' a blue rock
 C'mon, yeah

 Kill, kill, kill, kill, kill, kill

 This is the end
 Beautiful friend
 This is the end
 My only friend, the end

 It hurts to set you free
 But you'll never follow me
 The end of laughter and soft lies
 The end of nights we tried to die

 This is the end"

En quoi cette œuvre questionne-t-elle la crainte, la mort ou la transcendance ? Comment la marque de Sophocle ou des auteurs du XIX^e ou du XX^e du siècle est présente dans cette œuvre ? Peut-on y voir les traces de l'imaginaire jungien ?

Pour Jung, l'image est composée d'éléments complexes relatifs à l'entre-deux entre conscience et inconscient. Le créateur de l'œuvre joue le rôle de passeur entre ces mondes dans le but de modifier les consciences des auditeurs. The End est la chanson la plus complexe des Doors, mais elle résume l'œuvre de ce groupe. De prime abord, cette chanson traite de la fin imminente d'une histoire d'amour « c'est terminé ma belle amie c'est terminé ma seule amie ». Le champ lexical de l'œuvre est basé sur le vocabulaire de la crainte, du sexe et de la mort : perdu, sauvage cruauté, enfants aliénés, danger, scène malsaine. L'image du serpent au centre du texte est à mi-chemin entre psychanalyse freudienne et shamanisme. Elle est une plongée dans l'inconscient et le monde des Esprits où les sujets de l'expérience se retrouvent face à leurs démons profondément enfouis qu'ils cherchent à exorciser. Cette expérience d'exorcisme rappelle le rituel de l'ayahuasca et la psychothérapie jungienne. La section œdipienne avec le célèbre Father, yes son, I want to kill you Mother... I want to... fuck you, renvoie à l'imaginaire de l'inceste et du parricide. Le parricide est pour Morrison une façon de rompre avec le mal qui le ronge et l'inceste est une façon de revenir à la vie. Le cri primal qui suit cet acte est un hurlement déchirant et libérateur entre mort et renaissance. The End est donc une chanson qui traite des mythes autour de la tragédie grecque, du complexe d'Œdipe, de l'Ouroboros.

Au milieu des années 60, le mouvement psychédélique est porté, en majorité, par les tribus hippies qui peuplent les baies californiennes, et qui forment l'évolution des beatniks. La philosophie hippie met en exergue deux univers de ruptures avec les valeurs du monde occidental : l'univers contestataire et la révolution religieuse. Dès son commencement, le psychédéisme se présente comme une scission avec le prométhéisme. Les attitudes dionysiaques employées, tant par les artistes que le public, se manifestent au cours du psychédéisme, au travers d'un profond syncrétisme. Ces tribus sont-elles à l'origine de ce syncrétisme et de la reliance communelle ?

1.1.2.2 Quand San Francisco s'éveille : le temps des tribus

Le système de la contre-culture, issu du mode de vie hippie, met en place ce que Michel Maffesoli nomme Le temps des tribus. On observe ce phénomène au milieu des années 60, à San Francisco, dans le quartier de Haight Ashbury. Le quartier du Haight Ashbury est à l'origine d'un mouvement mystique, libertaire et révolutionnaire contre l'American Way of Life. Les hippies avaient pour objectif de libérer les individus de tous les tabous sociaux et moraux que les traditions de la morale chrétienne imposaient. Ils souhaitent abolir les frontières qu'elles soient nationales, religieuses, sexuelles : c'est par le mouvement psychédélique que ces tribus ont voulu vivre cette expérience. C'est donc une crise des valeurs américaines qui entraîne une nouvelle façon d'habiter le monde. Comment cette crise va-t-elle engendrer une nouvelle forme de religiosité tribale ?

Le temps des tribus est délimité sur une période qui s'étend du 14 janvier 1967 au 6 octobre 1967 et correspond à la naissance et la mort autoproclamées du mouvement hippie⁸⁹. San Francisco, terre du psychédéisme, est le centre d'une expérimentation de communauté à grande échelle. Le quartier Haight Ashbury est le lieu de ce vouloir-vivre collectif et constitue aussi l'idéologie New-Age, où l'on retrouve le syncrétisme psychédélique entre Bouddhisme, Védisme, Christianisme, Hindouisme... Les études sur le vouloir-vivre collectif sont, sans aucun doute, le sujet principal de cette époque (La Villeneuve de Grenoble 1968, les jardins partagés de New-York 1970, le quartier du Haight). Elles forment un corpus international et semblent être la source de questionnement de deux auteurs de la contre-culture, Paul

⁸⁹ Nous reviendrons sur ce point lors de notre prochaine sous-partie.

Goodman, sociologue et poète américain, Herbert Marcuse. Goodman préconise dans *Communitas* une restructuration de la société en communautés autonomes et autosuffisantes. Son étude permet de s'apercevoir des modifications de conscience et de comportements qui apparaissent dans la révolution culturelle.

Avant d'avancer dans le contexte de cette période, il faut définir ce que nous entendons par le terme de « communauté tribale »⁹⁰. Comment concevoir la notion de tribu ? Pourquoi choisir cette notion ? La notion de tribu, selon Michel Maffesoli, désigne une façon idéale d'habiter le monde. De sa définition découle le schème de l'être-ensemble qui se retrouve dans la façon d'éprouver des émotions en commun et les totems de rassemblements⁹¹. Le tribalisme se traduit, selon lui, par un ensauvagement⁹² des individus de la société postmoderne. La vision de l'auteur sur les tribus se rapproche de la notion de rite d'interactions d'Erving Goffman. Amélie Dalmazzo, dans son analyse des fans de Michael Jackson, rejoint l'être ensemble de Maffesoli et le développe pour comprendre les communautés de musique. Afin d'éviter une étude exhaustive sur la notion de communauté tribale au sens large, nous proposons donc d'appréhender ce terme par le tribalisme musical. Elle recense deux formes de communautés ; les communautés de musique qui renvoient aux émotions éprouvées en commun ; l'autre étant les communautés de charisme qui évoquent clairement la notion de totems de rassemblement. Mais comment définir les totems de rassemblement dans la culture rock ? Le totem de rassemblement est à entendre comme un mode d'identification à un système d'inférence partagé par une communauté, dont l'ensemble des individus reconnaissent les qualités mythiques de l'être admiré.

« Par l'appellation communautés de musique, nous voulons désigner une somme d'individus adhérant à un même genre musical. Dans ce type d'adhésion, l'individu n'est pas fan d'un artiste spécifique, mais il revendique son identité à travers sa passion pour un courant musical et l'identité à laquelle cette musique se rattache. [...]. Les membres d'une communauté de musique vont avant tout investir le genre et ses codes spécifiques, poursuivant ainsi des démarches de socialisation, de distinction sociale et d'autocatégories. Certains vont simplement y avoir recours afin de faciliter leur intégration au sein d'un groupe de pairs, répondant alors à une logique de conformisation plus qu'à un réel attachement fan. Cependant, il n'est pas rare, à part chez les communautés de musiques adolescentes, de trouver parmi les membres des communautés de musique de véritables leaders d'opinion prescripteurs

⁹⁰ Il faudra revenir sur cette notion au cours de notre deuxième partie et au travers d'auteurs comme Edgar Morin et Michel Maffesoli.

⁹¹ Le concept de totem de rassemblement est à discuter selon les propos de Philippe Descola dans l'ouvrage *Par-delà nature et culture*, auquel nous joignons la pensée de tribu développé par Michel Maffesoli.

⁹² Cet ensauvagement est en quelque sorte un désir d'expulser l'instabilité du quotidien. En effet le terme ensauvagement est à concevoir comme une forme de soupape de sécurité nécessaire pour évacuer les pressions.

d'adhésion. Ce type de membre investit souvent très fortement son identité musicale : elle lui fournit le plus souvent les marqueurs identitaires lui permettant de s'affirmer socialement et individuellement. »⁹³

«Le second cas de figure concerne ce que nous appelons les communautés de charisme. Avec ce terme, nous voulons désigner une somme d'individus adhérant à une même figure charismatique. Dans ce type de communauté, les individus sont unis par l'admiration commune qu'ils éprouvent à l'égard d'une figure charismatique spécifique, et chacun d'entre eux nourrit un lien particulier avec la star. Nous devons préciser qu'il existe, à l'origine de ce lien, de cette adhésion, un contexte de réception premier et fondateur. De nombreux fans témoignent ainsi de ce que leur fanitude est née d'une expérience de réception "anthologique" ^[2] et la plupart se souviennent du jour où ils ont découvert leur idole. Ce moment de la découverte, précisément, est l'occasion d'une rencontre extraordinaire qui les a littéralement éblouis. Mais c'est bien une rencontre imaginaire qui a eu lieu à l'origine avec la figure charismatique, car c'est par l'intermédiaire d'un récit médiatique, ou d'une image, que cette dernière se donne à aimer. »⁹⁴

Ainsi au vu de ces définitions, nous retrouvons les schèmes Maffesoliens, de l'émotion et des totems de rassemblement. Amélie Dalmazzo apporte une compréhension du fonctionnement social des communautés musicales. Celles-ci constituent des marqueurs identitaires qui incarnent la collectivité dans des totems de rassemblement ; d'autre part, elle décrit les communautés charismatiques qui rassemblent des fans ayant vécu l'acte de révélation dans une rencontre avec l'artiste. Elle est qualifiée d'imaginaire. La rencontre est donc avant tout celle de l'image, d'un langage symbolique entre l'artiste et son public. Le récit médiatique ou l'image que l'artiste laisse est donc signifiante⁹⁵. Cette rencontre est au cœur des pensées d'Edgar Morin, dans son Journal de Californie :

« On le comprend : c'est dans la rencontre avec le hasard que l'artiste moderne s'efforce d'exciter d'éveiller le génie — celui-là même de l'invention biotique. La rencontre du hasard est la rencontre du génie. »⁹⁶

Amélie Dalmazzo raconte donc une histoire forte, fédératrice, un instant magique de réception première et fondatrice du culte de la figure charismatique. Cette notion de contexte de réception premier et fondateur : n'est-elle pas similaire à la constitution du processus mythique ? Cette rencontre est le fondement de la croyance du fan en l'artiste. Cet acte est alors une expérience émotionnelle forte et érige l'artiste en totem. Cette attitude mentale d'assentiment envers l'artiste édifie la croyance de la communauté qui part des rencontres, des fanzines et des récits imaginaires construisent l'objet de son adoration. Cette dernière est-elle un élément constitutif du statut de star ?

⁹³ Amélie Dalmazzo. — Charismes, Identités, Fanatismes. Le charisme médiatique et les fans de Michael Jackson. L'idéal et le Monstre. — Thèse de doctorat, sémiologie des médias, sous la direction de Frédéric LAMBERT, Université Paris II, 2009.

⁹⁴ Amélie Dalmazzo, Op. Cit.

⁹⁵ Ce concept de signifiante est à comprendre selon le principe lacanien.

⁹⁶ Edgar Morin, Journal de Californie, Paris, Ed. Seuil, 2012, p. 809.

L'expérience de la vie communautaire que nous avons effectuée lors du Burg Herzberg festival, s'apparente aux communautés de musique⁹⁷. Elles sont fréquentes lors des grandes conventions hippies, comme à l'époque le Monterey Pop Festival, ou encore Woodstock⁹⁸. Il est intéressant de voir comment la vie communautaire construit un enchantement du monde. Cela repose à la fois sur des marqueurs identitaires forts, ainsi que sur un phénomène de révélation lors de la rencontre entre l'artiste et son public. Les caractéristiques identitaires des mouvements hippies sont de plusieurs ordres :

- politique (l'opposition à la guerre au Vietnam, la lutte pour les droits civiques)
- culturel (création du rock psychédélique, littérature beat, nouveau journalisme)
- vestimentaire (cheveux longs avec des fleurs, blue jeans, jupes gitanes)
- spirituel (intérêt pour les religions orientales, création d'une mystique occidentale)
- alimentaire (végétarisme, cuisine macrobiotique)

Autour de chacun de ces marqueurs, se fédèrent des communautés comme, les Merry Pranksters, la Woodstock Nation, la communauté de Milbroock et les Diggers. Elles sont souvent sous la direction de personnages charismatiques influents avec, par exemple, pour la communauté de Milbroock : Timothy Leary, ou pour les Diggers : Emmett Grogan. Ces communautés sont fédérées autour de la contre-culture et plus spécifiquement par le rock psychédélique, on les retrouve lors de grands rassemblements comme le Human Be in, le festival de Woodstock, etc.

La catégorie de communauté charismatique renvoie fréquemment à un vocabulaire religieux, selon Amélie Dalmazzo.

« Or si certains ont été séduits par les qualités de la figure charismatique, nombreux sont ceux qui ont d'abord été séduits par le son, la musicalité. Cette rencontre a même pour certains une valeur de « révélation », servant de point de mire à l'établissement d'un « avant » et d'un « après ». Or c'est précisément cet enchantement, cette rencontre incroyable avec l'objet de croyance qui est au fondement de leur fanitude. Toute fanitude naît d'une expérience affective forte, d'un moment de réception unique et est une quête « d'abord destinée à reproduire l'enchantement initial »⁹⁹

Cette communauté se forme autour de la révélation qui s'inscrit dans le vocabulaire chrétien. Le terme révélation entre en résonance avec l'un des textes forts du christianisme, les épîtres de St Paul. Le personnage de Saint Paul, qui a vécu un avant et un après dans sa rencontre avec le Christianisme, fédère les communautés chrétiennes.

⁹⁷ Nous reviendrons sur cette expérience lors de notre partie III.

⁹⁸ Woodstock a été au départ une entreprise commerciale.

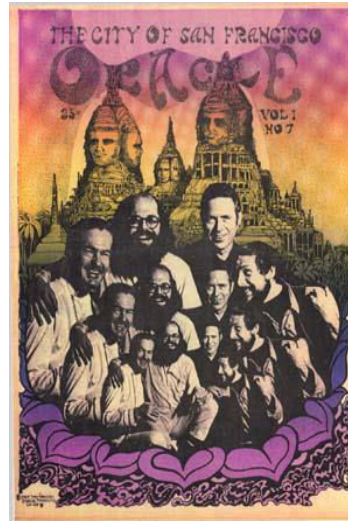
⁹⁹ Ibid.

Cet acte de révélation est similaire dans l'expérience de la musique, car de nombreux fans entretiennent un désir profond de communion avec l'objet de leur croyance. Il est intéressant de voir l'étymologie du terme de fan, il est l'abréviation du terme fanatique qui renvoie à une personne animée par une foi aveugle envers une religion, une doctrine ou une personne. Cependant, le langage usuel fait la distinction entre le fan du fanatique. Mais, dans ce cas, comment considérer les élans de foule lors de la Beatlemania, du Monterey Pop Festival, de Woodstock ?

1.1.2.3 Du 14 janvier 1967 – 6 octobre 1967, naissance et mort

Les journalistes et les scientifiques s'accordent sur la naissance du mouvement psychédélique pour le faire correspondre avec le premier acid test en automne 1965. En 1967, une migration massive a conduit la jeunesse à traverser les États-Unis vers la Californie pour vivre en communauté : musicale, spirituelle, politique. Cette belle utopie s'étend du 14 janvier au 6 octobre 1967. Ce mouvement a marqué le rock et l'histoire et a permis de constituer les cadres des grands mouvements culturels. L'apparition de la contre-culture hippie coïncide avec l'avènement du rock psychédélique, notamment au travers de la cérémonie du Human be-in le 14 janvier 1967. Elle s'est terminée le 6 octobre 1967 par les funérailles du Summer Of Love. L'épicentre contre-culturel de ce mouvement est San Francisco et son quartier le Haight Ashbury. La composante principale de cet « été de l'amour » est le Monterey pop festival, le premier grand rassemblement de la scène rock qui s'est déroulé du 16 au 18 juin 1967. L'évolution artistique des Beatles, à cette époque, a également joué un grand rôle dans le Summer Of Love. À titre d'exemple la chanson All you need is love insistait sur l'idée d'amour, de paix et d'unité et rappelle le sermon sur la montagne du Christ, incarné ici par John Lennon.

Figure 3 : Couverture de la 6^{ème} édition (à gauche)/Couverture de la 7^{ème} édition (à droite) © San Francisco Oracle



Ces couvertures montrent une des formes de la religiosité psychédélique. Effectivement la couverture de la 6^{ème} édition semble représenter un Christ angélique qui libère de deux vases des licornes. De plus, on constate aussi en bleu la présence de l'étoile de David. Au sein du O de l'oracle, on peut aussi observer la présence d'une triskèle qui renvoie à l'univers de la magie et des tribus celtiques. Cependant, cette image est aussi présente dans la croyance indienne et peut évoquer la svastika, symbole du jainisme. Quant à l'affiche de la 7^{ème} édition, elle fait référence aux maîtres du mouvement, notamment Ginsberg qui prône la philosophie bouddhiste. Pourtant, la marque religieuse peut s'apercevoir en arrière-plan avec la présence d'un temple au forme indienne.

Le Human Be in, organisé comme le grand rassemblement des tribus, est lancé par le San Francisco Oracle, journal underground. Ce dernier est un journal qui mêle poésie, spiritualité et contre-culture comme peuvent en témoigner les couvertures présentées ci-dessus. L'approche initiale du Human Be-in était de fédérer les tribus disparates qui existaient en Californie entre les activistes politiques de Berkeley et la love generation du Haight-Ashbury. Le communiqué de presse annonçait:

“A new concept of **celebrations** beneath the human underground must emerge, become conscious, and be shared, so a revolution can be formed with a **renaissance of compassion**, awareness, and love, and the **revelation** of unity for all mankind. ”.

Peut-on seulement croire que cette époque est religieusement investie par l'usage d'un champ lexical essentiellement religieux ? L'usage des termes célébration, révélation et renaissance de la compassion, sont les premières traces visibles du syncrétisme religieux qui émane du Human Be-in. Durant l'été 1967, 100 000 jeunes originaires du monde entier sont arrivés dans le quartier de Haight-Ashbury, à San Francisco, à Berkeley et dans d'autres villes de la région de San Francisco, pour se joindre à l'expérience hippie. Ce grand rassemblement a réuni plus de 20 000 hippies au Golden Gate de San Francisco. Les images d'archives diffusées sur internet ou encore les documentaires d'Arte Les chemins des paradis hippies, 67, année psychédélique montrent les liens tribaux qui sont nés le 14 janvier entre la bohème beat, les gourous du psychédéisme, les stars du rock et les agitateurs politiques et universitaires. Cet acte est une passation des valeurs entre deux générations, les Beats et les Loves. L'année 1967 correspond aussi à la libération massive des drogues sur le marché. La marijuana et le L.S.D. sont consommés pour atteindre une extase spirituelle¹⁰⁰. Le Summer Of Love n'est pas seulement l'été de l'amour, il est un temps de toutes les expérimentations, l'été de la transgression sous toutes ses formes. L'été de l'amour est un été spirituel, sous l'ère du Verseau à concevoir comme un temps de prise de conscience, de révélation... Le témoignage sur le Summer Of Love d'Alain Dister, critique d'art, montre la naissance de cette nouvelle ère :

« Régine ne ménageait pas son enthousiasme pour évoquer la scène, là-bas, sa musique et ses acteurs, son eldorado de la came. [...]. Elle disait comment le mouvement s'étendait petit à petit à l'ensemble des États-Unis, volant de ville en ville, apportant la promesse d'un nouvel âge, forcément planant. »¹⁰¹

L'article de présentation du San Francisco Oracle informe le public qu'il était invité à venir « Pour faire un Pow-wow, pour faire la fête, pour prophétiser une ère de libération, d'amour, de paix, de compassion, d'unité du genre humain. ». Il est intéressant de noter l'importance du vocable religieux qui entoure cette période tant au niveau des chansons, des créations graphiques et scénographiques. Le terme « prophétiser » est lié à l'annonce d'un événement en devenir qui rappelle aussi les multiples prophéties entourant les textes religieux. Grâce à sa formule « Turn on tune in and drop out », le professeur Timothy Leary est élu le « pape » de la contre-culture. Le terme pape renvoie à une conception purement chrétienne. Le pow-wow est, quant à lui, un rassemblement du Nord-Amérindien qui s'inscrit traditionnellement dans les

¹⁰⁰ La question de l'extase et des trances seront abordés dans notre seconde partie dans le chapitre la révolution du corps.

¹⁰¹ Dister Alain, Oh hippie days, carnets américains 1966-1969, Paris, Ed J'ai lu, p. 114.

cérémonies shamaniques. La notion de rituel ou de cérémonie qui entoure le Human being est empreinte de spiritualité et de syncrétisme. Allen Ginsberg le décrit comme « la vision d'un jardin d'Eden, selon William Blake, une mer miroitante de visages souriants dont beaucoup planaient très haut, grâce au White Lightning, le nouvel acid mis au point par Owsley ».

Ce week-end musical a fédéré, autour de lui, plus de 200 000 personnes. Il est le lieu d'incarnation des valeurs hippies. Ce festival a non seulement ouvert la voie des rassemblements de rock. Il est encore un modèle de création pour tous les événements d'aujourd'hui. La philosophie du festival, bien que trouvée trop mercantile pour les Grateful Dead, se caractérise par une réelle mixité ethnique alors que l'Amérique se déchirait pour les droits civiques de la population noire. Le Monterey pop festival a été la première manifestation qui a pu véhiculer de façon puissante, par une exposition médiatique, les idéaux de la contre-culture (contre la guerre du Vietnam, le capitalisme...). La musicalité suit ainsi les grandes lignes philosophiques du festival, le plateau artistique associe aussi bien la musique folk que le rock, le blues, et la musique traditionnelle d'Inde. Il a été constitué principalement par les artistes-organiseurs de l'événement. Ces derniers y voyaient une façon de faire accepter le rock comme une forme musicale et artistique, au même titre que le jazz et la musique folk. Le festival a, par la suite, été acclamé et salué comme un prodige d'organisation et de coopération, devenant une norme que bien peu de grands festivals parvinrent à respecter par la suite.

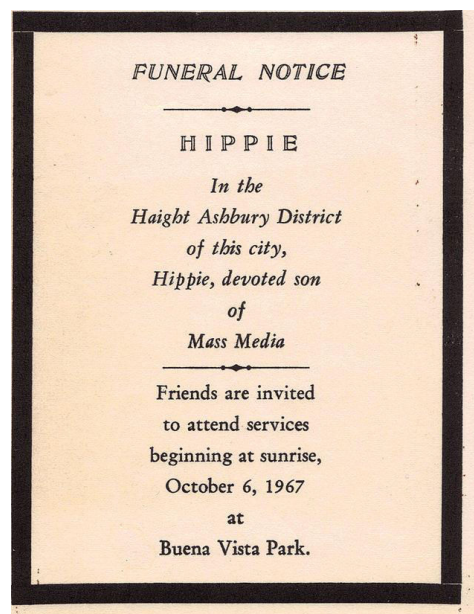


Figure 4 : Notice funéraire placardée dans la ville de Los Angeles © Diggers

L'arrivée de l'automne sur le Haight Ashbury marque la mort symbolique du mouvement hippie. Le 6 octobre 1967 est le jour du simulacre de célébration funéraire qui a pour but de freiner les arrivées encore massives d'enfants-fleurs dans le quartier du Haight et montre la fin du Summer Of Love. La procession, organisée par les Diggers et d'autres tribus du Haight, a une forte valeur religieuse : ils construisent un cercueil auquel ils mettent le feu en place publique pour conjurer le sort. Comment penser ces quelques éléments de reliance présents dans le mouvement hippie ?

Après avoir été déserté à la fin des vacances scolaires, le Haight devient la résidence des âmes qui se sont perdues avec des drogues de plus en plus fortes dans le mouvement. Cependant, les idéaux de cette période ont perduré jusqu'au début des années 1970. Le déclin est amorcé par la première mort d'une star du mouvement : Brian Jones. Il s'ensuit une longue et funeste série de disparitions chez les icônes du rock comme Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison. Puis, le concert d'Altamont ainsi que le massacre de Charles Manson donnent un coup de grâce aux idéaux de paix et d'amour qui faisaient vivre le mouvement. Cependant, on peut observer des résurgences du Summer Of Love. En effet l'expression fut réemployée au cours de l'année 1988 et 1989 pour désigner l'été de la culture rave qui se rapproche sur de nombreux points de la contre-culture psychédélique (mystique rave, prise de stupéfiant, mœurs libérées...). Les sixties ont donc vu l'apogée et le déclin d'une micro société basée sur des codes et des rites propres, signe d'une certaine forme de religiosité. Comment la concevoir ?

1.1.3 L'intrusion d'une religiosité : de la mystique hippie au syncrétisme des événements

Le rock psychédélique est influencé par un syncrétisme bricolé. Quant au mouvement hippie qui imprègne cette musique, il possède une mystique. La mystique hippie est décrite dans deux ouvrages centraux qui cherchent à analyser l'intrusion d'une religiosité dans la contre-culture psychédélique : *Je veux regarder Dieu en face* et *l'Encyclopédie des mystiques*. Ces deux études tentent de comprendre l'homme des sixties et la contre-culture psychédélique, où l'on observe qu'un certain nombre de traits du mystère et du syncrétisme psychédélique s'ancrent dans des aspirations spirituelles de notre temps qui répondent aux fondements irrationnels d'une époque.

1.1.3.1 La création d'une mystique hippie

« La plus belle et la plus profonde émotion que nous puissions expérimenter et la sensation mystique. [...] Savoir que ce qui nous est impénétrable existe réellement, et se manifeste à travers la plus haute sagesse, la plus rayonnante beauté, sagesse et beauté que nos faibles facultés peuvent comprendre seulement dans leur forme la plus primitive, cette connaissance, ce sentiment, est au centre de la vraie religion. »¹⁰²

Le rapport volumineux, *God Soul and Drugs*, sur les pratiques mystiques magico-religieuses, recense les expériences d'un groupe d'étude par le centre de recherche de psychologie d'Harvard. Bien que les croyances religieuses soient loin d'être au cœur des pensées hippies, ils utilisent les concepts et les images du religieux pour définir leur mode de vie. En effet, on retrouve dans l'entretien entre Michel Lancelot et un boo-hoo, prêtre hippie, ce désir du spirituel :

« Par notre conduite, nous voulons réveiller et faire renaître la tendresse dans le cœur de l'homme que nous approchons... Ayant, à peu près tous, abandonné les signes extérieurs de la richesse et de la réussite — à l'exemple du Bouddha quittant sa famille royale pour vivre d'une façon modeste et contemplative — nous cherchions la joie dans la beauté, les couleurs et les fleurs. Et enfin et surtout bien sûr, nous voulions connaître Dieu. »¹⁰³

Cette volonté de retour à une simplicité de l'âme pour rencontrer Dieu se manifeste par le dépouillement des communautés qui vivent à l'image des premiers chrétiens, de Bouddha, ou des saādhus et de Jésus. De ces images religieuses détachées de la

¹⁰² Lincoln Barnett, *Einstein et l'univers*, Paris, Gallimard, 1951, p. 192.

¹⁰³ Michel Lancelot, *Je veux regarder Dieu en face*, Paris, Albin Michel, 1968, p. 264.

croissance, d'un dogme, d'un livre sacré, les hippies construisent un syncrétisme mystique. Comment le définir ?

«Heaven on the earth is my aim. What is yours? »¹⁰⁴. Voici ce que peut répondre un hippie à Michel Lancelot, journaliste qui enquête sur la mystique présente durant les sixties. Les trois cent pages de son ouvrage, *Je veux regarder Dieu en face*, abordent les trois dimensions révolutionnaires du mouvement : religieuse, politique et culturelle. La question du mysticisme et de la spiritualité est l'axe principal de sa recherche. Comme pour notre étude, il revient sur les aspects sociohistoriques des mouvements religieux en Amérique, puis sur la ville de San Francisco « la prédestinée ». Il traite des « divinités » qui émergent, au cours de cette période, comme Tim Leary, Aldous Huxley qui posent les fondements philosophiques et spirituels des pratiques hippies. Le titre de la partie « Les mutants de Dieu » représente comment sont perçus les hippies, êtres nouveaux et spirituels.

« Dieu qui fait l'homme pour que celui-ci le trouve — Dieu que nous cherchons à saisir par le tâtonnement de nos vies ce Dieu est aussi répandu et tangible qu'une atmosphère où nous serions baignés. Il nous enveloppe de toutes parts comme le Monde lui-même. Que vous manque-t-il donc pour que vous puissiez l'êtreindre ? Une seule chose : le voir ». En s'adressant, en ces termes, aux gens de l'Aréopage, Saint Paul a-t-il trouvé à son époque tout l'écho désirable ? On l'ignore, les hippies, en revanche, ont perçu avec une acuité redoutable la vibration de sa voix et relevé le défi de cette déclaration. »¹⁰⁵

L'approche du journaliste montre les résonances entre les textes sacrés et l'hippisme. Les hippies partent donc à la recherche d'un Dieu originel, mystique, cosmique qui soit entier. Ce Dieu se doit d'être universel et intérieur, loin de l'image chrétienne, islamique ou talmudique d'un Dieu puissant et supérieur. Ce Dieu hippie est un Dieu d'Amour, de Vérité et de Paix. La création de nombreuses communautés-Églises comme Ligue for Spiritual Discovery, la Neo-American Church et les communautés religieuses psychédéliques vivent à la manière des Quakers à cette différence près que le sacrement de communion est réalisé par la prise de drogue hallucinogène. Cette recherche de dieu dans les sixties est entreprise à la fois par des écrivains comme Aldous Huxley qui narre ses propres expériences sous psychotropes mais aussi par des scientifiques comme Timothy Leary. Sa recherche montre que l'usage de la drogue permettrait d'atteindre une forme d'extase, donc une voie de communication vers le divin. La consommation se pratiquerait durant les rituels de groupes dans les tribus indiennes ou mexicaines, comme en témoignent les expériences

¹⁰⁴ Michel Lancelot, *Op. Cit.*, p. 115.

¹⁰⁵ Michel Lancelot, *Op. Cit.*, p. 72.

de Carlos Castaneda dans *L'herbe du diable et la petite fumée*, Huxley dans *the Doors of perception*. Il y a, hors de ces églises droguées, des communautés telles les Diggers, dirigées par Emmett Grogan, qui viennent en aide aux hippies et s'inspirent des Diggers anglais, une communauté de paysans mystiques proches des premiers chrétiens. La similitude avec ces premières communautés chrétiennes réside dans la tendance à idéaliser la réalité et le partage des biens pour construire du commun.

L'article de Mathilde Neil et Bailey Young, dans *l'Encyclopédie des mystiques* recense les différents usages et pratiques des drogues psychédéliques qui constituent selon eux la mystique hippie. Ils concluent que ces drogues révèlent un fort sentiment du divin cosmique. Dans le cadre du courant mystique hippie, le L.S.D. 25 devient la drogue qui va dissoudre l'ensemble des croyances du passé pour le remplacer par une idiosyncrasie divine. Autrement dit, la prise de substances psychotropes permet la mise en place d'un type de comportements propres à des caractéristiques religieuses syncrétiques. L'expérience spirituelle n'est plus une vie dans l'esprit, mais une vie par l'esprit. Si l'image de Dieu subit un brutal changement lors des sixties, les symboles religieux ont opéré, eux aussi, un profond revirement au sein du mouvement contre-culturel. Cette nouvelle forme religieuse nomme un pape du L.S.D., en l'image de Timothy Leary, des évangélistes comme Alan Watts ou Aldous Huxley, des prêtres et prêtresses, disciples, etc¹⁰⁶. Fabien Hein emploie aussi ces critères pour délimiter les différents types de divinités rock. On le constate dans l'ensemble des ouvrages de notre corpus :

« Si le monde oublie Huxley, ou saint Aldous, prophète hippie et premier pionnier du voyage psychédélique, ce ne sera certes pas faute de témoignage. »¹⁰⁷

« Certains personnages du mouvement hippie prennent une part active à ces fondations idéologiques et rituelles. Ils se fixent alors dans la mémoire collective comme des leaders, ou des figures, voire des "papes" [...] Si nous avons choisi Timothy Leary, c'est parce que sa propre histoire reflète à la fois les vicissitudes du mouvement et les tentatives d'élaboration conceptuelle et rituelle, et parce que le mouvement lui-même l'a reconnu comme un de ses porte-parole ou de ses papes, un pape "angélique" s'il en est... »¹⁰⁸

Pahnke, Leary et Alpert mettent en place des protocoles de recherches scientifiques dans le domaine universitaire pour rencontrer Dieu. Cette forme embryonnaire de religion n'aurait pu, sans aucun doute, s'étendre sans le rock psychédélique qui devient

¹⁰⁶ Nous le verrons plus amplement lors de notre deuxième partie.

¹⁰⁷ Lancelot Michel, Op. Cit, p. 91.

¹⁰⁸ Frédéric Moneyron et Martine Xiberras *Le monde Hippie de l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Paris, Imago, 2008, p. 37.

la nouvelle bible de la jeunesse. La mystique psychédélique prend naissance dans un bouleversement combinant trois éléments ce que nous développerons par une approche du bassin sémantique :

- Une révolution sociale avec la constitution des tribus,
- Une révolution scientifique par la création du L.S.D.25 (qui créa un mélange de religion et de drogue),
- Une révolution culturelle avec l'évolution logique de la poésie beat dans une résurgence du rock'n'roll.

Cette communion de trois facteurs construit des communautés d'adeptes, de fans, croyant en une rébellion de l'underground par la création d'un syncrétisme entre religion, art et philosophie. Elle se manifeste au travers de la chanson « Take It As It Come » qui mêle l'expérience spirituelle de Morrison avec le Maharishi et son exercice de méditation sous drogue hallucinogène. Il confond dans ce texte l'extase spirituelle, sexuelle et l'élévation de la conscience par la drogue. C'est ainsi que la période mystique des sixties est à comprendre. Le syncrétisme bricolé durant cette époque provient d'une mystique hippie.

1.1.3.2 Le psychédéisme, un syncrétisme bricolé

Au début de cette partie, nous évoquons la présence d'influences religieuses au cœur du rock psychédélique et de la contre-culture. Selon le discours d'artistes relevés dans un florilège d'interviews, la musique est un médium¹⁰⁹ qui permet d'exprimer des affects, une spiritualité et des concepts... L'inspiration d'autres cultures (indienne, amérindienne, africaine) a influencé, bien au-delà d'une rythmique ou d'une harmonie, la psyché humaine. La spiritualité et la mystique que l'on vient d'approcher montre une corrélation entre la défaillance de la pensée religieuse des sixties, les drogues (L.S.D., Mescaline...) et le rock psychédélique. Cette corrélation se manifeste dans les syncrétismes de ce courant. Rappelons que ce terme est emprunté aux œuvres de Roger Bastide et Claude Lévi-Strauss¹¹⁰. Le syncrétisme dont nous parlons commence par la spiritualité hippie pour se conclure par un courant international : le New Age. Le syncrétisme psychédélique rassemble, certes, différents courants spirituels qui se conçoivent en fonction de chaque artiste, — ce qui pourrait se traduire par des

¹⁰⁹ On s'attardera sur cette notion lors de notre approche de l'œuvre de Marshall McLuhan.

¹¹⁰ Pour les définitions de ces termes, nous vous renvoyons à notre seconde partie qui évoque la notion de syncrétisme.

synchrétismes — mais nous lui attribuons le qualificatif de bricolé, car ce mouvement s'imprègne de multiples éléments exo-culturels. Il serait impossible de recenser l'ensemble des synchrétismes de cette époque.

Le New-Age est un courant apparu au milieu du XX^e siècle, lors de « l'ère du Verseau ». Il est important de rappeler que lorsque nous questionnons le New Age, nous interrogeons un mouvement gnostique¹¹¹, post-spiritualité hippie, et non le mouvement musical issu de la contre-culture psychédélique. Le New-Age se fonde sur des idées gnostiques anciennes. Le gnosticisme a d'abord été un mouvement religieux, issu de l'ésotérisme, dans les premiers siècles qui se développe parallèlement au Christianisme. Le terme gnosis vient du grec et désigne la connaissance, ainsi les sociétés gnostiques sont constituées d'initiés, d'élus qui possèdent une connaissance secrète capable de faire se rejoindre à la fois le mystère humain et le mystère divin. Les hippies sont donc à l'origine de cette pensée, selon l'ouvrage de Michel Lancelot, *Je veux regarder Dieu en face* :

« Imitant six à sept millions de fidèles déjà membres d'Église nouvelles installées en Californie et en Floride, les hippies vont intégrer à cette troisième force religieuse expérimentale, spiritualiste et généreuse dont le mot clé sera Love (Amour). »¹¹²

Cette présence d'une troisième religion s'explique par la perte ou la négation des repères religieux traditionnels.

Bien que les hippies ne soient pas tous croyants, il existe un synchrétisme empreint de religiosité chez eux. Le hippie way of life se fonde autour de cinq piliers essentiels à leur foi et croyances et ne s'éloigne guère des principes moraux des religions du Livre. L'usage du terme pilier n'est pas anodin puisqu'il renvoie dans chaque religion à ce qui structure les comportements des croyants. Quels sont les piliers de l'expérience spirituelle hippie ?

« L'Amour (compassion bouddhiste et charité du Christ), l'expansion de la conscience intérieure (Aldous Huxley, Alan Watts, Allen Ginsberg), la quête chimique de l'Infini pouvoir (Timothy Leary), le refus de l'aliénation matérialiste et le retour à la terre (Thoreau). »¹¹³

¹¹¹ Le gnosticisme peut être défini comme une conception de la connaissance des mystères en relation avec le divin. Ce mouvement caractérise un système de connaissance spirituelle synchrétique qui mélange une philosophie occidentale et orientale, apparu entre le II^e et III^e siècle. Par le terme gnose, on désigne une structure universelle qui se retrouve dans un dénominateur commun. La gnose est un corpus de textes qui permet d'accéder à une évolution de l'âme.

¹¹² Michel Lancelot, *Op. Cit.*, p. 39.

¹¹³ Michel Lancelot, *Op. Cit.*, p. 166.

Effectivement aux quatre piliers ci-dessus s'ajoute la non-violence de Gandhi, reprise en exemple dans les grands rassemblements hippies.

«[...] il est possible de remarquer que, pour Timothy Leary, les religions s'approchant de l'extase, et donc des chemins de la transcendance commencent seulement avec le quatrième niveau, et qu'il privilégie ainsi les religions extrême-orientales. De cette modélisation, les hippies retiendront toutefois que toutes les religions ont pour message l'amour, la paix, l'harmonie et se souviendront parfois du christianisme — notamment en lui rendant hommage dans l'opéra rock : *Christ Superstar*. »¹¹⁴

Comme en témoigne la citation du professeur Monneyron, ces cinq principes fondateurs émanent d'une confluence d'imaginaires religieux, le premier pilier, l'Amour, se manifeste par des slogans (*Peace and Love, Make Love not war*) ou des comportements pacifistes comme ceux observés par Lancelot sur une communauté attaquée par des *Hells Angels* :

«Debout, un hippy, de près de deux mètres et pesant au bas mot une centaine de kilos de muscles, expliquait au policier ce qui s'était passé. [...] Les anges, déchaînés, les avaient frappés à coup de poing, de pied, de chaîne, de ceinturon et même de clef anglaise. Et les adolescents fleuris, y compris le colosse, n'avaient su que répliquer : « don't do that, let's be brothers. » [...]. Il y avait incontestablement, dans cette attitude, quelque chose d'aussi incompréhensible que la passivité courageuse et résignée de premiers martyrs chrétiens. Me remémorant la phrase de Matthieu : « aimez vos ennemis, faites du bien à ceux qui vous haïssent et priez pour ceux qui vous persécutent... »¹¹⁵

Le deuxième pilier, « l'expansion de conscience », est influencé par l'intérêt des premiers hippies pour la philosophie de la *Beat Generation* qui, marquée par le bouddhisme zen et le yoga, a exploré des voies d'accès spirituelles orientales. Cela se ressent dans la pensée du rock psychédélique, notamment autour du groupe des *Beatles* qui intègre au rock, une spiritualité occidentalohindouiste par la présence du guru *Maharishi Mahesh Yogi*, leur guide de méditation transcendante. Les troisième et quatrième piliers sont peut-être soumis à controverse. Il est clair que la quête chimique de l'Infini pouvoir est une quête moderne ; cependant comme en le rapport *GSD* en témoigne, les drogues ont toujours été présentes dans les rituels. *Éléonore Willot* le remarque aussi :

« Nul besoin de rappeler que l'artiste "illuminé" par quelque substance que ce soit n'a jamais été d'un grand secret tout comme l'appellation de certaines drogues qui entretiennent sans équivoque un rapport direct avec l'expérience du divin, le monde des Dieux. Ce n'est sans doute pas de manière hasardeuse si les Indiens d'Amérique, ont pérennisé un terme jadis utilisé par les Aztèques, en entretenant alors le culte du « *Teonanacatl* » un champignon sacré porteur de psilocybine qui se traduit du Nahuatl par « la Chair de Dieu ». Selon eux, les pouvoirs magiques et notamment hallucinogènes et

¹¹⁴ Frédéric Monneyron et Martine Xiberras, *Op. Cit.*, p. 40.

¹¹⁵ Michel Lancelot, *Op. Cit.*, p. 171.

enthéogènes de ces psilocybes, étaient dus au fait qu'un Dieu habitait chaque champignon.»¹¹⁶

Que ce soit le vin pour les chrétiens, l'Ayahuasca ou les champignons sacrés des shamans, le soma dans les rites védiques, les drogues permettent une voix d'accès à la communion avec Dieu. La pensée robinsonne de Thoreau et le refus de l'aliénation matérialiste sont influencés par des mythes orientaux, grecs, romains, mais aussi par des lectures des textes sacrés du bouddhisme, de l'hindouisme et du christianisme. Thoreau développe la conception de l'individualisme et d'oisiveté dans la communion avec la nature. Sa vision du monde s'inscrit au travers du mouvement littéraire des transcendentalistes qui, comme les hippies, croient en la bonté inhérente de l'Homme qui serait corrompue par les institutions.

Cette nouvelle ère est donc, celle d'un monde de paix et de spiritualité, un bricolage synchrétique hérité des religions et des tribus de la contre-culture californienne des années 50. Le rock psychédélique intègre les valeurs de ce syncrétisme dans les textes et les sons avec la présence de sitar indien, de derbouka ou, dans les textes des Beatles, des formules chrétiennes, hindouistes ou bouddhistes comme la chanson « My sweet Lord » de Georges Harrison. Ce syncrétisme se manifeste lors du rassemblement de Woodstock qui incarne pleinement ces principes. Mais comment ces notions intègrent l'art psychédélique pour devenir incontournable au point d'avoir construit une religion psychédélique où les artistes deviennent des divinités du Star System¹¹⁷ ?

1.1.3.3 La Woodstock nation : incarnation des valeurs hippies

De tous les événements liés à la contre-culture, aucun n'a condensé si fortement les valeurs des hippies. Le contenu du festival de Woodstock d'août 1969, tant d'un point de vue musical que dans l'imagerie scénographique, a représenté jusqu'à nos jours une puissante preuve d'union entre le rock et la mystique. Il est intéressant de relever que le lieu où se sont déroulés les concerts n'est pas la ville de Woodstock mais de Béthel qui en hébreux signifie « la maison de Dieu ».

« Allen Gordon : Je suis allé vivre à Woodstock en 1967 parce que c'était là que Bob Dylan vivait. Woodstock était devenu la Mecque de la culture au milieu des années 60. La guerre du Vietnam, la mutation électronique et le psychédélique

¹¹⁶ Willot Éléonore, Op. Cit., p. 101.

¹¹⁷ Nous apporterons quelques éléments au cours de la sous-partie suivante et lors de notre deuxième partie.

altéraient en profondeur la conscience des hommes, et nombreux étaient ceux qui étaient attirés par les modes de vie alternatifs. »¹¹⁸

Dans le film *Woodstock, 3 days of Music and Peace*, Michael Wadleigh, montre que Woodstock fut une prise de conscience collective d'une génération entière. Pourquoi et comment une nation nouvelle s'est constituée sur le territoire américain ?

Si le festival fut l'une des plus grandes manifestations mondiales, comment a-t-il pu incarner les valeurs de toute une génération, ou comment le pouvoir de la musique a-t-il créé des images symboliques et mythiques qui sont, encore aujourd'hui, le moteur d'un état symbolique : la nation Woodstock. Ian Inglis, docteur en sociologie des arts, reprend les thèses d'Andy Bennett et Simon Warner qui considèrent que la réputation de Woodstock comme « l'incarnation du rêve hippie » est plus susceptible d'avoir été créée par le film. Pourtant, un exemple type réside dans la prestation de Hendrix et de sa déconstruction de l'hymne américain. En effet, *The Star Spangled Banner* est une volonté délibérée de l'artiste de réveiller les foules sur l'impérialisme américain et la guerre au Vietnam. Bien que celui-ci ait joué un rôle majeur dans la création d'une imagerie stéréotypée, nostalgique de l'événement, il semble que la question de la Woodstock nation émane d'autres processus que celui de l'édition d'un documentaire. C'est ce que nous proposons de découvrir dès à présent.

« Woodstock nous a montré que les gens peuvent cohabiter dans la paix et le partage. Il nous a montré que l'objectif visé à l'époque était à portée de main. C'est ce qui est vraiment arrivé pendant trois jours pour cinq cent mille personnes. La mystique nous enseigne qu'à la naissance de chaque ère se manifeste un signe, apparaît un maître qui nous ouvre la voie. De même que le Christ donna l'exemple au monde il y a deux mille ans, de même l'expérience de Woodstock peut se poser en exemple du monde contemporain. »¹¹⁹

Woodstock est, comme l'indique le *Time* magazine, « le festival du Verseau ». Le terme festival du Verseau ancre cet événement sous le signe d'une mystique cosmique. Mais comment comprendre ce terme ? L'âge du Verseau correspond à une croyance ésotérique dans une période bénie d'un retour aux temps perdus, d'un paradis. Si Woodstock s'inscrit dans cette croyance, c'est avant tout le symbole d'une puissance culturelle qui fédère sur trois jours plus de 500 000 personnes. Ce regroupement d'artistes a généré un public régional, national, voire international. La présence d'une pensée syncrétique est omniprésente dans les compositions artistiques, tant dans *Freedom* de Richie Havens ou dans *Soul Sacrifice* de Santana que *Amazing Grace* et *Swing Low, Sweet Chariot*, par Arlo Guthrie et Joan Baez. L'ouverture du

¹¹⁸ Landy Elliot, *Woodstock, l'album des 40 ans*, ed Fetjaine, 2008, p. 140.

¹¹⁹ Landy Elliot, *Op Cit.*

festival se place aussi sous le signe de l'orientalisme avec Swami Satchidananda, religieux indien renommé, qui adressa un message de paix à la foule :

«My beloved Brothers and Sisters, I am overwhelmed with joy to see the entire youth of America gathered here in the name of the fine art, music. In fact, through music we can work wonders. Music is the celestial sound, and it is sound that controls the whole universe, not atomic vibrations. Sound energy, sound power is much, much greater than any other power in this world.... I am honored for having been given the opportunity of opening this great, great music festival.

America leads the world in several ways. Very recently when I was in the east, the grandson of Mahatma Ghandi asked me, 'What's happening in America?' I said, 'America is becoming a whole. America is helping everybody in the material field, but the time has come for America to help the whole world with spirituality also.'

That's why across the length and breadth, we see people, thousands and thousands of people, yoga minded, spiritual minded. So let all our actions and all our arts express yoga. Through the sacred art of music let us find peace that that will pervade all over the globe. Often people shout, 'We are going to fight for peace!' I still do not understand how they are going to fight and then find peace. Therefore, let us not fight for peace, but let us find peace within ourselves first.

The future of the world is in your hands.... I, with all my heart, wish a great, great success to this music festival. Let it pave the way for many more festivals in other parts of the country.... The entire world is going to know what the America youth can do for humanity.... »¹²⁰

Le discours du fondateur du Yoga intégral, Swami Satchidananda, est un discours sur le tout cosmique qu'il semble retrouver dans l'unité de l'Amérique hippie à Woodstock. La connotation religieuse, soulevée par ce rassemblement, est portée par la volonté du public qui, dans le cas de Swami Satchidananda, reprend en cœur le Hari Om. Ce terme résume pleinement la philosophie du mouvement hippie qui vénère la musique, qui change le monde au niveau symbolique, invisible et supérieur.

Figure 5: Swami Satchidananda at Woodstock © yogaville



Le temps de Woodstock est connu comme un temps de Good vibration, où l'énergie cosmique déborde, ce qui se retrouve dans les témoignages de l'œuvre *Woodstock, l'album des 40 ans* :

« — Jerry Garcia : Il régnait à Woodstock une atmosphère étrange comme si des voyageurs du futur étaient revenus parmi nous pour le seul plaisir de vivre l'événement, un événement dont chacun percevait toute la signification au moment même où il se déroulait.

John Morris : c'était la responsabilité avec des fleurs dans les cheveux le jardin d'Eden, c'était Woodstock. C'était une chose que chaque acteur de ce livre porte dans son cœur avec fierté.

Lisa Low : Mais pour moi Woodstock c'était tous ces gens les uns à côté des autres, le partage, l'attention. C'était la première fois que nous étions responsables d'une telle chose et nous avons montré ce que pourrait être l'existence. Nous avons créé la génération Woodstock. »¹²¹

Ce festival, inédit en 1969, a également suscité, dans le milieu scientifique, de nombreuses interrogations, chez les anthropologues, les sociologues ou les psychothérapeutes. Le témoignage de Rollo May, psychologue et auteur du *Cry the myth*, définit le mythe comme les structures qui soutiennent la société : « Myths are like the beams in a house: not exposed to outside view, they are the structure which holds the house together so people can live in it. »¹²². Son article dans le numéro de novembre 1969 de *Mademoiselle* montre en quoi le festival de Woodstock est l'un des nouveaux mythes¹²³ américains :

« Nous vivons une époque de transition et les jeunes sont en train de développer les nouveaux mythes et symboles de leur communauté. Il ne s'agit ni d'une réponse à tout ni de l'ébauche d'une nouvelle société, mais c'est un indicateur digne d'intérêt. »

L'historien du rock Pete Fornatale conçoit Woodstock comme une expérience à forte teneur spirituelle. Il perçoit le festival dans son ouvrage *Back to the Garden : The Story of Woodstock* comme « une cérémonie massive de communion ». Cette communion massive est la preuve, selon Mark Oppenheimer, spécialiste des religions américaines, que la contre-culture est devenue un tout cosmique esthétique et non une révolution théologique.

Au-delà des discours scientifiques et artistiques sur cet événement, Woodstock représente une incarnation des valeurs du mouvement hippie, l'Esprit d'une génération. La notion d'Esprit renvoie au terme latin *spiritus* qui signifie le souffle. Notre

¹²¹ Landy Elliot, *Woodstock*, Op Cit.

¹²² May Rollo, *Cry the Myth*, ed Delta, 1991, p. 15.

¹²³ Ce terme est à comprendre au regard de la citation précédente. Cette période cherche à construire de nouvelle maison plus en adéquation avec leur mode de vie.

conception du mot Esprit est empreinte de spiritualité et de religiosité, bercées à la fois par les textes bouddhistes, chrétiens, musulmans. Dans les traditions religieuses, le terme esprit est un principe d'élévation de l'âme vers une vie incorporelle.

Afin de sortir des traditions religieuses et de comprendre l'Esprit de Woodstock, il faut appréhender l'Esprit sous une nouvelle définition : celle de Descartes, dans le Discours de la méthode, semble révéler une autre façon de penser ce terme. L'Esprit se construit autour de trois composantes : la pensée, l'imagination et la mémoire. L'esprit serait donc un processus mental et par conséquent relatif à la psyché humaine. Or, la musique de Woodstock n'est-elle pas une musique psychédélique, une musique qui révèle l'âme, l'esprit humain ? Est-ce cet Esprit électrique ? L'Esprit de Woodstock est aussi une incarnation humaine des valeurs du psychédélisme (gratuité du festival, non-violence, syncrétisme religieux, drogue, politique...) au travers d'un événement reliant de la contre-culture. Durant les trois jours, la nation Woodstock a fédéré tous les jeunes en rupture avec le modèle dominant et a réalisé un rêve utopique de partage et d'amour dans la musique.

« Ça a de la gueule ! On dirait un truc biblique, historique... C'est fabuleux !
Regardez ces voitures éparpillées sur les bas-côtés, on dirait une mosaïque. Et puis,
il y a ce flux incessant de jeunes... »¹²⁴

Ce festival est resté unique dans sa capacité à représenter une période historique culturelle, dont le sens est quelque peu ambigu, mais dont la signification est marquée par un syncrétisme unique aux États-Unis.

Le mouvement psychédélique est né d'une confluence de courants culturels imprégnés de religiosité. Alors que les artistes rock se trouvent dans le refus de la religion, le psychédélisme a intégré à sa musique et ses représentations d'iconographies religieuses, qui façonnent l'histoire même du mouvement. Effectivement, les textes, les habits ou encore les instruments utilisés dans la musique s'inspirent des pratiques culturelles. L'imaginaire psychédélique permet le croisement de différentes religiosités (spiritualité, mystique, croyance) dans une volonté syncrétique. L'intégration de la pensée Zen par la Beat Generation, l'invitation de Maharishi Mahesh Yogi à Woodstock, la notion de voyage spirituel impulsé par Kerouac ou encore l'origine religieuse de la musique rock montrent que le mouvement psychédélique ouvre un

¹²⁴ Michael Wadleigh, Woodstock 3 days of peace and music, Warner Bros, 1970, 220 min.

champ encore inexploré du syncrétisme culturel. Qu'en est-il de l'Europe ? A-t-elle connu l'intrusion d'une pensée syncrétique ?

Chapitre 2 : Quand le rock arrive en Europe

Si la musique rock est apparue à la fin des années quarante aux États-Unis, son appellation rock est attribuée en 1951 au DJ Alan Freed et son émission Moondog's Rock and Roll Party. Elle se popularise jusqu'à la fin des années cinquante sur le territoire américain. Néanmoins, son apparition sur le sol européen est tardive et correspond à la fin des pionniers de cet univers (Chuck Berry emprisonné, Little Richard devient pasteur, Elvis fait son service militaire, sans compter la mort de Cochran et Holly). Mais comment expliquer l'implantation de ce genre musical en Europe ?

1.2.1 De la diffusion britannique à l'implantation allemande : création d'un esprit rock européen

La diffusion du rock en Europe est fortement marquée par une iconographie américaine. Cependant, quatre pays qui seront au centre de ce chapitre, à savoir le Royaume-Uni, les Pays-Bas, l'Allemagne, puis la France¹²⁵, ont réussi à générer un nouvel imaginaire du rock. Le rock a traversé l'ensemble des pays de l'Europe de l'Ouest, Italie, Espagne, Belgique, etc., mais leurs empreintes est moindre dans la construction du paysage psychédélique que notre sélection de ces quatre pays. En effet, l'Angleterre est le centre névralgique européen du rock'n'roll, la France possède une exception culturelle, au même titre que l'Allemagne qui va développer son Krautrock. Les Pays-Bas et la France vont aussi vivre des révolutions politiques qui cristalliserons les idéaux d'une jeunesse européenne tout comme le mouvement hippie aux États-Unis, marquant de fait une nouvelle réflexion sur l'art et la musique : un nouvel Esprit Rock est né en Europe. Est-ce que cet Esprit du rock européen révèle un nouvel imaginaire religieux ?

1.2.1.1 Le rock, construction d'une Europe musicale sous l'empreinte iconographique américaine

A l'issue de la Guerre, l'Europe est séparée en deux blocs distincts : l'Europe de l'Ouest, sous l'égide des États-Unis, et l'Europe de l'Est sous la dominance de l'URSS. Si les territoires sous protection de l'Union Soviétique n'ont connu le rock qu'aux moments du psychédéisme américain, le mouvement rock américain imprègne la société européenne. Le rock, au même titre que la musique de grand compositeur, comme Wagner, transcende les cadres sociaux et peut exprimer une certaine forme d'idéologie, Mais comment se manifeste cette idéologie ? Le rock et les artistes de rock véhiculent des messages qui révèlent un système de pensée de la modernité. L'exemple de Citadel ou de Street Fighting Man des Rolling Stones renvoie à une vision froide de la ville et d'une déshumanisation de l'être. Les rockeurs du psychédéisme remettent en cause l'artificialité et l'hypocrisie des rapports humains que le capitalisme américain met en place. Au-delà du sentiment d'insécurité qu'inspire la ville, le rock est un moyen de critiquer la violence présente dans le monde à l'image des textes comme Volunteers

¹²⁵ Un chapitre entier sera consacré au rock français, il sera traité ici en filigrane.

du Jefferson Airplane ou encore Fortunate Son de Creedence Clearwater Revival qui dénoncent la guerre au Vietnam. La musique rock est une façon de déconstruire les codes et symboles imposés par la société, tant au niveau religieux que politique. Le rock permet à chacun de concevoir une échappatoire comme le décrit Simon Frith dans *Performing Rites*. L'idéologie rock est donc à concevoir comme une forme d'insurrection de l'imaginaire dans le réel tout en s'incluant dans ce terrible quotidien matérialiste. En effet, que ce soit en France, en Angleterre, ou bien encore en Allemagne, le rock inonde les ondes radios et les bacs des disquaires. Mais comment le rock américain se développe-t-il en Europe ?

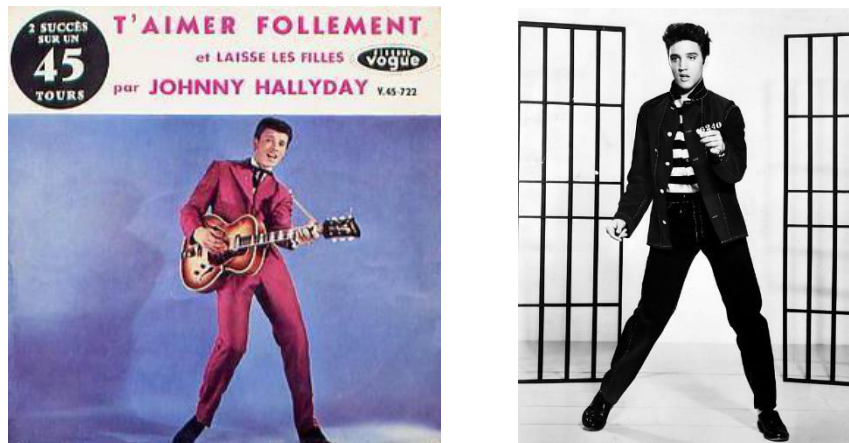
Pour comprendre comment le rock américain s'est implanté sur le territoire européen, il faut revenir sur le concept du soft power. L'approche de ce concept permet de comprendre comment s'est imposé le rock américain sur le territoire européen. Bien que cette notion se soit développée aux États-Unis à la fin du XX^e siècle vers les années 1990, il est possible de la contextualiser pour mieux analyser comment la culture anglo-saxonne s'est répandue. Le plan Marshall, qui aide à la reconstruction de l'Europe¹²⁶, possède un effet pervers. Effectivement, l'Amérique du Nord détient une puissance de persuasion par l'image, il s'impose par leur prestige et leur économie sur les États sous sa domination. On retrouve dans ces territoires un développement de l'économie, de la culture et des comportements américains. C'est donc par un imaginaire fort que l'Amérique impose au monde ses codes. Si la France cherche à s'inscrire dans une dynamique d'exception afin de sauver son patrimoine culturel, l'attraction pour la culture américaine de la jeunesse européenne va rompre avec la volonté de l'État français. Ainsi, entre les années cinquante et le milieu des années soixante, l'emprise culturelle américaine sera universelle et se manifeste par une idolâtrie des stars américaines comme Elvis, Jerry Lee Lewis, etc. Cela s'explique en partie par les faits suivants :

- Présence de bases militaires américaines en Allemagne avec diffusion de masse de la culture et de l'American Way of Life.
- L'Angleterre est culturellement proche des États-Unis ce qui lui permet plus d'échange que ses collaborateurs européens et une diffusion massive de la culture rock. Ainsi la jeunesse anglaise commande des disques et se réapproprie cette culture.
- La reprise est la porte d'entrée du rock en France, Line Renaud interprète Tweeldee Dee de Lavern Baker, Jean Philippe Smet devient Johnny Hallyday.

¹²⁶ En effet, Londres est détruite, ainsi que de nombreuses villes allemandes et françaises.

Ces quelques événements vont influencer la jeunesse européenne dans une iconographie américaine. On intègre les codes du rock'n'roll par une volonté mimétique des stars que l'on adule. Les nombreuses photographies, issues de l'ouvrage *Rock Made in France*, montrent comment l'américanisation culturelle s'imisce dans le quotidien des nouvelles célébrités européennes. Ce phénomène se développe chez nos idoles françaises et se traduit par des références permanentes à la scène américaine, en témoigne la pochette de l'album *T'aimer follement* de Johnny Hallyday qui reprend le pas d'Elvis Presley.

Figure 6 : Pochette de *t'aimer follement* de Johnny Hallyday (à gauche) Elvis durant le tournage d'un film (à droite)



« Avec *Loving You*, son deuxième film (1957), Elvis chante frénétiquement *Got A Lot O'Livin To Do*, à la manière du “hill-billy cat” de son enfance, ce chat sauvage des collines bleues du Kentucky et du Tennessee. De quoi électrifier le jeune Jean Philippe Smet qui le découvre dans un cinéma de Pigalle à l'âge de 16 ans. [...] Il achète encore une place et se met à rêver, sans y croire à un rôle d'Elvis Presley. »¹²⁷

« Avant Elvis, il n'y avait rien. Ma principale ambition dans la vie était de devenir aussi célèbre qu'Elvis. »¹²⁸

Cette fascination et cette adulation des stars américaines¹²⁹, comme Elvis Presley, construisent une culture américano-européenne qui va se populariser notamment par *Salut les copains* et *Europe 1* en France et les radios libres en Angleterre. A l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, l'Allemagne est divisée en quatre territoires sous la gouvernance anglaise, américaine, russe et française. Le rock anglais et américain est particulièrement implanté en Allemagne et participe à la popularisation du genre. La présence d'Elvis Presley en RFA, de Ray Charles et l'influence des Beatles

¹²⁷ Patrick Mahé, *Rock Made in France*, ed EPA, 2010, p.55.

¹²⁸ Citation de John Lennon extraite du site internet le 09/05/15 à 18h37 :

URL : <http://citations.rock.free.fr/html/lennon.htm>.

¹²⁹ Ces concepts sont expliqués dans notre partie II.

sur la scène de Hambourg va donner naissance au krautrock allemand. Cependant, la RDA a considéré le rock, jusqu'à la fin des années soixante, comme l'incarnation de la décadence du capitalisme. Autrement-dit, l'URSS refuse le système commercial de l'industrie musicale américaine. Un travail de diabolisation des artistes et des productions américaines va s'opérer dans l'Est allemand et au cœur des pays satellites de l'Union Soviétique.

« Il considère que la musique populaire moderne n'a plus rien de vraiment populaire, qu'il s'agit uniquement de produits conçus par de grandes entreprises pour une consommation de masse. Ainsi, pour lui les différences de goût et d'identité perçus dans la musique populaire ne proviennent que de l'aliénation et l'invention d'une fausse individualité, dans une société où toute vraie individualité est écrasée. »¹³⁰

Si la musique populaire en Allemagne est largement critiquée par l'œuvre de Theodor Ludwing Wellington Adorno, c'est l'artiste Karlheinz Stockhausen qui va influencer le rock allemand. Cet artiste permet de s'émanciper du cadre américain pour évoluer vers un rock expérimental, proche du psychédéisme : le Krautrock. Il aurait influencé Les Grateful Dead, Jefferson Airplane, ou encore des artistes allemands comme Krafwerk, Can... Le Krautrock est une musique qualifiée de planante, inventée à la fin des années soixante. Elle est issue du croisement entre les musiques électroniques, le rock, le jazz et la pop. Guru Guru, Amon Düül, Tangerine Dream et Faust sont les principaux artistes de ce nouveau genre. Le détachement de l'américanisation culturelle va s'opérer en France après la vague Yéyé, qu'Edgar Morin analyse. C'est à l'aube des émeutes de Mai 68 que l'underground s'éloigne du modèle anglo-saxon pour les maquis sonores français¹³¹.

Nous évoquons au début de ce chapitre l'influence des Pays-Bas sur le rock'n'roll en Europe. Tout comme en France, le jazz rencontre un succès chez les Néerlandais. Peter Cornelis Koelewijn introduit le rock avec son groupe Peter en zijn Rockets. Les années soixante sont marquées par la Nederpop, une pop néerlandaise avec des personnalités comme Boudewijn de Groot ou des groupes comme Shocking Blue, Golden Earring et Focus. Ces groupes chantent en anglais jusqu'à l'arrivée de Doe Maar qui réintroduit le néerlandais dans la musique pop. D'un autre côté, le mouvement provo est un groupe contestataire, qui se développe entre les années 1965 et 1970 et s'inscrit dans la même dynamique que le mouvement hippie. Ils exécutent des

¹³⁰ Article sur Theodor Ludwing Wellington Adorno extrait de l'encyclopédie libre Wikipédia, consulté le 09/05/15 à 19 h.

URL : http://fr.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno.

¹³¹ Expression empruntée à Dominique Grimaud et Eric Deshayes.

happenings humoristiques et écologiques qui visent à critiquer le pouvoir en place. Ils refusent une structure pyramidale de la société et proposent des règles proches de la pensée des situationnistes français même si l'Internationale Situationniste ne les reconnaît pas.

Après ce panorama politique et culturel, comment concevoir qu'un imaginaire religieux réside dans une Europe en pleine révolution ? Cet imaginaire va se développer en parallèle de l'industrie musicale, par exemple la beatlemania, l'événement de Salut les copains permettent — la construction d'un marketing religieux¹³². Le rock, bien que très critique envers le capitalisme, est un outil de la société de consommation. Si l'on peut croire que les acteurs des sixties étaient désireux d'abolir la notion d'échange commercial, le rock n'a pas échappé à une structure marquée. La société du star-system bâtit une forme commerciale religieuse. En effet, cette société induit par la consommation de l'album un rapport nouveau, la consommation de l'artiste, comme une forme de sacrement. Le fan est désireux de posséder un lien étroit avec l'idole qu'il adore. Le choix de ce terme est lié au développement d'une musicalité magique et spirituelle, d'un comportement fanatique de la part du public, d'un caractère profondément symbolique qui se manifeste par la mise en place de festival où l'on communique dans une dimension rituelle et spirituelle. Nombreux sont les dispositifs qui ont permis l'émergence d'un imaginaire religieux. Si cette approche personnelle peut se confirmer, des traces doivent être perceptibles dans le quotidien des initiés de la société du rock. Comment et par quelles méthodes les observer ?

1.2.1.2 Psychédéisme européen et lieux mythiques

Si la scène du psychédéisme européen est disparate en termes de styles musicaux, elle est avant tout génératrice d'un grand nombre d'artistes et de lieux mythiques. Quand nous parlons de rock qu'en ressort-il ? Comment s'est développé le mythe qui entoure l'histoire du rock ? En effet, la localisation géographique du rock européen participe à l'effervescence et à l'imaginaire religieux de ce genre. Ce chapitre est composé de l'ensemble des récits de voyages que nous avons effectués lors de notre étude de terrain. Ainsi, il faut revenir sur la route touristique du rock britannique, l'expérience du Burg Herzberg en Allemagne ou encore nos différents voyages dans la

¹³² Ce point fera l'objet d'un article à l'issue de cette thèse.

capitale française pour analyser les traces du rock sur notre histoire et voir comment les lieux ont influé sur la scène psychédélique.

Si Topito, le site internet des classements par listes de différentes informations, a tenté une classification des dix lieux mythiques qui ont historiquement changé le rock, il a exclu de fait le territoire européen, hors Royaume-Uni. En effet, pour ce site internet, seules des villes anglaises et américaines font partie de ce classement. Cependant, n'apparaissent pas les villes de Béthel et de Woodstock, celle d'Altamont, ou encore des villes de culture africaine ou d'Extrême-Orient qui ont influencé drastiquement les compositions du psychédélisme. Mais, d'où proviennent les artistes de cette vague musicale ? Majoritairement des pays anglo-saxons et plus spécifiquement des États-Unis, ce n'est pas sans compter sur la force créatrice de stars européennes, de leur œuvre et de leurs lieux fétiches. On retrouve au centre de ce mouvement deux grandes capitales, Londres, Paris et le Golf Drouot ainsi que Nation et aussi des villes comme Liverpool, Cologne, Hambourg qui vont être une source créatrice d'images fortes de la scène psychédélique européenne.

Londres est le centre névralgique du rock au début des années soixante avec le *Swingin* » London. Classée comme capitale du rock, Londres est la ville qui a abrité le plus d'artistes du mouvement psychédélique. Elle a vu la naissance ou l'avènement de certaines figures mythiques. Des stars comme Hendrix, The Rolling Stones, The Beatles, ont traversé ce point clé pour acquérir leur statut. Cette ville européenne a été un terrain d'exploration lors d'un voyage avec ma compagne :

« Septembre 2012 récit d'un voyage londonien : On the road for a rock'n'roll tour : Assis dans un petit van noir, affublé d'une langue des Rolling Stones, nous conduit sur la route touristique du rock anglais. Au cœur de Londres, avec les chansons des Beatles et des Stones, notre périple de pionnier sur les terres de la reine nous donne l'impression d'un retour en arrière. Ce sont les années soixante qui s'ouvrent à nous. Le conducteur avec son humour anglais raconte les anecdotes du rock et permet un éclairage sur le mythe et le culte du rock anglais. »¹³³

Il existe, en effet, dans cet extrait de nos récits personnels le sentiment d'un voyage étrange au cœur du passé de Londres. C'est une forme de retour dans un passé mythique de la capitale anglaise que l'on a pu effectuer dans un bus hippie qui, dirigé par un conducteur fan de rock, retrace les grands moments de l'histoire musicale britannique. Ce voyage autour du rock passe par une approche des lieux clés de la capitale anglaise. L'Abbey Road, le Hard Rock café, Hyde Park, The Marquee Club ou encore Carnaby

¹³³ Xavier Guicherd-Delannaz, « Récit de voyage en Angleterre avec Valérie Debacq », *On the road for the rock'n'roll tour*, extrait de nos notes personnelles, Septembre 2012.

street, le lieu de villégiature de Hendrix. Mais, trois points sont imprégnés d'une dimension mythique les quartiers de Soho, de Camden et le studio de l'Abbey Road. Concentrons-nous sur l'Abbey Road qui est devenu un lieu de pèlerinage, où les fans des Beatles cherchent à reproduire la fameuse photo de l'album éponyme. Abbey Road se situe au pied du studio d'enregistrement des Beatles et son passage piéton est encore occupé par une foule de touristes. Cette pochette d'album est l'une des plus parodiées de l'histoire du rock et génère les plus folles explications des fans. Pourquoi une telle aura entoure encore aujourd'hui ce studio ?

Les lieux et les événements qui entourent la contre-culture des sixties permettent la création d'une aura mythique. Effectivement, la série de petites histoires que l'on retrouve notamment sur l'Abbey Road et Woodstock donnent naissance à une mythologie d'artistes puisqu'ils incarnent dans un temps et un espace des valeurs universelles. Par quels procédés ces espaces sont-ils devenus mythiques ? Par exemple, le Swingin' London n'aurait jamais vu le jour sans la ville de Liverpool qui a permis la constitution du groupe mythique anglais : les Beatles et de la musique beat. Si Liverpool a donné naissance aux Beatles, elle est aussi la ville où ces derniers ont donné plus de 300 concerts au Cavern Club. Une industrie touristique s'est aujourd'hui développée autour du Fab Four, un musée l'Albert Dock, le Cavern Club, mais ce qui dépasse le simple aspect touristique de la ville est la présence de cette ville dans les chansons des Beatles. Strawberry Field et Penny Lane sont en effet des chansons des Beatles et des lieux clés de leur enfance. Si Strawberry Field Forever peut se traduire par champs de fraises pour toujours, John Lennon fait référence à un orphelinat où il jouait régulièrement dans sa jeunesse. Penny Lane écrite par Paul McCartney, décrit le quartier où a grandi John Lennon. La chanson aborde une visite guidée et théâtrale du quartier. Basée sur une réalité géographique, elle reflète des scènes de la vie quotidienne qui n'ont jamais existé. Le poète Roger McGough reconnaît que ces deux chansons tendent à sortir le rock de la construction mythique des lieux du rock qui, dans les années 1960, étaient centrés autour de la Route 66 rendue célèbre par Kerouac, ou Memphis par Elvis. La notion de voyage, de route¹³⁴ est à concevoir comme une conception de rite initiatique, de voyage spirituel. Il dira « Liverpool n'avait pas de mythologie jusqu'à ce que les Beatles en créent une »¹³⁵. Liverpool organise aussi, fin

¹³⁴ Nous le développerons plus en détails dans notre deuxième partie.

¹³⁵ Article d'un amateur de musique, consulté sur Wordpress, le 14/05/15 à 16h :
URL : <https://voyageenmusique.wordpress.com/tag/liverpool/>

août, un festival international aux Beatles où artistes et fans affluent par milliers. Ce lieu est donc devenu comme le cimetière du Père Lachaise, à Paris, un centre de pèlerinage pour les fans.

Avant de nous intéresser à la capitale française, deux villes allemandes détiennent aussi un potentiel mythique : la ville de Hambourg, rendue célèbre grâce une fois encore aux Beatles est le lieu formateur du groupe légendaire, ainsi que la ville de Cologne centre du Krautrock allemand. À croire que le chemin des Beatles a rendu mythique plus d'une ville, il n'y a qu'un pas, que nous franchirons. En effet, la ville de Hambourg a été le centre de plus de 280 concerts des Beatles entre les années 1960 et 1962. La ville du nord de l'Allemagne fut le lieu formateur pour les Beatles. Au cœur du quartier rouge de Hambourg se trouve le quartier de Sankt Pauli où les bars ont accueilli les concerts des Beatles et de Tony Sheridan et la résidence du groupe 33, Paul-Roosen Strasse, dans l'ancien cinéma Bambi Kino, où les musiciens ont habité à leur arrivée en Allemagne. Si l'Indra¹³⁶ Club a été l'un des clubs les plus prisés par les Beatles, le Star Club est le premier club allemand à avoir accueilli les Beatles dans la formation avec Ringo Starr. L'Indra Club est une boîte de nuit érotique, où les Beatles ont joué pour la première fois en Allemagne, ils auraient joué plus de 48 h d'affilée. Il existe dans cette ville une place dédiée au Beatles : la Beatlesplatz.

« Au croisement des rues Reeperbahn et Grosse Freiheit, la place circulaire et pavée de pierres noires rappelle les anciens disques vinyles. Tout autour, cinq statues représentent les Beatles des années 60 : John Lennon, Paul McCartney, Stuart Sutcliffe, George Harrison et une dernière, sorte de mélange des batteurs Pete Best et Ringo Starr. En soirée, les statues argentées sont embrasées de lumières multicolores, se confondant ainsi avec les néons de la Reeperbahn. »¹³⁷

C'est à Hambourg que les Beatles signèrent leur premier contrat d'enregistrement avec Tony Sheridan, ce qui leur valut sans aucun doute leur carrière au côté de Brian Epstein. C'est aussi à Hambourg que la coupe à la française des Beatles a été adoptée.

« Si l'on se réfère à la stricte chronologie, l'Allemagne semble avoir accusé du retard comme le reste de l'Europe (l'Angleterre mise à part), sur les artificiers psychédéliques qui ont fait sauter la Californie au cours du mémorable Summer Of Love de 1967. Au contraire de San Francisco, Cologne et Berlin n'ont pas vécu une période de grâce équivalente autour de laquelle se cristallisèrent aspirations et idéaux. »¹³⁸

Berlin est la capitale européenne de la musique électronique et condensera l'esprit de révolte contestataire de la jeunesse allemande de 1968, c'est Cologne qui

¹³⁶ L'Indra renvoie à une divinité indienne.

¹³⁷ Sarah-émilie Nault, « Sur la route des Beatles à Hambourg », La presse, consulté le 14/05/15, à 18h : URL : www.lapresse.ca/48heures.

¹³⁸ Christophe Conte, « Les inrockuptibles », Psychédéisme, ed collectorama #6, 2010, p. 26.

saura traduire la musicalité de ce mouvement. La scène du rock allemand est donc arrivée dans un esprit de révolte mais s'inspire d'artistes allemands plutôt que d'Elvis. À l'image de la scène française, l'underground allemand est hautement politisé. Certes, on peut observer la présence d'une scène anglo-saxonne sur Cologne, néanmoins celle-ci partagera l'affiche avec des groupes locaux comme Amon Düül, Tangerine Dream. Le compositeur de musique moderne Stockhausen, originaire d'une ville non loin de Cologne, a influencé les artistes comme Faust, Can, Floh de Cologne, Julian Cope qui vont alimenter l'imaginaire religieux allemand.

Nous reviendrons sur l'histoire du rock français, il faut reconnaître à Paris trois points centraux dans l'histoire du rock mondial. La capitale française fut le lieu de rassemblements comme celui du concert de Nation qui, dans les années 1963, a été le plus grand festival de musique yéyé avec plus de 150 000 jeunes. Ce concert est organisé pour célébrer le premier anniversaire du magazine de Salut les Copains.¹³⁹. Le Golf Drouot est le club parisien dédié à la musique rock. Ancien club de Golf, puis salon de thé dansant, le Golf Drouot est le lieu de prédilection de la jeunesse parisienne. Devenu une discothèque au début des années 1960 avec un vieux juke-box, le lieu attira des jeunes comme Eddy Mitchell, Johnny, Long Chris qui ne tardèrent pas à proposer des groupes afin de se représenter sur la scène du Golf. Sans le Golf, il n'y aurait pas eu l'Age Tendre et Tête de Bois ou encore Salut les Copains. Le Golf Drouot est devenu le tremplin de la scène rock française avec un passage de plus de 6 000 artistes ayant défilé sur cette scène. Le cimetière du Père Lachaise recueille les ossements de l'un des plus grands poètes de l'histoire du rock américain : James Douglas Morrison dit Jim Morrison. En 1971, il décide de se reposer à Paris pour se consacrer à la poésie.

« Paris, Juin 2014, récit de voyage à Paris, Le cimetière du Père Lachaise : Après avoir été à Soliday la veille, je nourrissais l'envie de me rendre sur la tombe de mon artiste préféré Jim Morrison, légèrement éreinté par le concert je me rendis au cimetière du Père Lachaise en écoutant An American Prayer. Une fois arrivée sur place, je découvris les personnes célèbres enterrés ici, Balzac, Chopin, Molière, Musset. Un peu égaré, je me tourne vers un groupe cherchant une tombe : Sauriez-vous où se trouve la tombe de Morrison ? Oh no sorry, but If you find it call us. Je fis donc appel à mon instinct pour la retrouver. Elle était derrière d'autres tombes Mais étrangement se fut l'une des plus surveillées. »¹⁴⁰

Quarante ans après sa mort, il est l'objet d'un culte et d'un pèlerinage. Ce chancre du chaos dans le rock est la tombe la plus taguée et vandalisée du cimetière du Père

¹³⁹ Nous reviendrons sur ce concert lors de notre chapitre sur l'histoire du rock français.

¹⁴⁰ Xavier Guicherd-Delannaz, « Récit de voyage à Paris avec Valérie Debacq », *On the road for the rock'n'roll tour*, extrait de nos notes personnelles, Juin 2013.

Lachaise. L'un des membres de l'association des amis du cimetière du Père Lachaise, nous a confié que, même si la fréquentation diminue autour de ce personnage, elle fut pendant plus de trente ans l'une des tombes les plus visitées. On constate que ces espaces ont participé à la constitution de l'imaginaire religieux en cristallisant les aspirations et les fantasmes d'une génération. La mythologie, qui entoure les lieux, participe-t-elle à la constitution de l'imaginaire religieux du psychédélisme ?

1.2.1.3 Persistance du psychédélisme européen et de l'imaginaire religieux

Le mouvement psychédélique s'est essouffé sur les côtes californiennes et au cœur de Londres. Néanmoins, l'arrivée tardive en France et en Allemagne va faire perdurer le mouvement jusqu'au début des années 80 où la musique psychédélique va évoluer jusqu'à intégrer l'univers des musiques électroniques, plus spécifiquement de l'ambient, caractérisés par les compositions de Brian Eno ou Jean-Michel Jarre. Persister plutôt que résister est le verbe qui correspond le mieux au prolongement du psychédélisme. Car si le mouvement punk a détruit le psychédélisme américain, les artistes psychédéliques persistent dans l'Europe. Le punk est le mouvement antinomique au psychédélisme, il prône un refus de l'institutionnalisation du rock et veut revenir à un rock court, rapide et sauvage. Comment, alors que le berceau culturel du rock psychédélique est anéanti, le Krautrock et le rock français vont prolonger l'imaginaire du psychédélisme du mouvement jusqu'en 1980 ? En quoi cet imaginaire détient un potentiel religieux ?

Alors que les hippies quittent l'Amérique au profit de terres plus exotiques comme l'Inde, le Maroc, le Népal pour prolonger leur art et leur mode de vie, la France, l'Angleterre et l'Allemagne vont prendre trois chemins différents dans l'évolution du rock psychédélique l'un centré sur le jazz (France) et l'autre sur la musique électronique (Allemagne)¹⁴¹ et celui de l'orient (Goa en Inde), la dimension musicale se veut plus politisée, cependant les groupes traduiront par le jazz et le rock psychédélique une certaine spiritualité comme le fait William Sheller avec sa messe psychédélique *Lux aeterna*. C'est le groupe Magma qui va impulser sur la scène underground française un free-jazz psychédélique : la musique Zheul. Le Zheul est, pour Christian Vander, « une

¹⁴¹ Nous reviendrons sur ce point dans notre chapitre dédié au rock français et au Krautrock allemand.

sorte de mémoire cosmique en relation avec l'Univers qui aurait retenu tous les sons existants dans les profondeurs de notre esprit. C'est lorsqu'on arrive à se dégager de toutes choses en musique que cette mémoire entre en activité pour correspondre avec l'Univers tout entier ». C'est dans cette étrange présentation du genre que l'on découvre la pensée spirituelle qui nourrit les artistes des sixties. Magma est fondé en 1969, alors que le mouvement psychédélique commençait sa lente agonie en Amérique du Nord. La musique de Magma se veut une voie d'accès à la transe par les accents africains des percussions de Vander.

« Tout au long de la décennie 1970, entre luttes écolo, défense du féminisme et d'un certain idéal libertaire, le rock français va ressembler à une longue et souvent passionnante turbulence sonore et poétique au travers de groupes tels Catharsis, Alpes (et sa chanteuse volcanique Catherine Ribeiro), Lard Free, Mahogany Brain (de l'écrivain Michel Bultoeau), Cheval fou ou Heldon. Pendant longtemps, après l'extinction de ces feux, lorsque la new-wave puis le rock alternatif chassèrent ces vieux dynamiteurs chevelus du chant de visions et des bacs de disquaires, cette création française des seventies fut tel un continent englouti. »¹⁴²

Le rock allemand, ou Krautrock, n'est pas le continent englouti qu'est devenu le rock psychédélique français, son influence s'est propagée au sein de l'électronique. Plus proche de la musique savante de Steeve Reich, Stockhausen, Boulez ou Terry Riley, le krautrock est un mélange de musiques planantes et de sonorités électroniques minimalistes. Le krautrock désigne un mouvement expérimental d'émancipation du rock britannique en territoire allemand. Les évolutions techniques (séquenceur électronique, synthétiseur, etc...) vont permettre aux groupes de krautrock de créer une musique orientée vers une dimension cosmique. Que pouvons-nous comprendre du terme « cosmique » ?

Le terme cosmique en Allemagne peut prendre deux dimensions. Il fait référence à ce qui est relatif à l'univers, à un esprit supérieur, mais il peut aussi traiter d'un groupe intellectuel munichois qui travaille sur les notions d'âme, d'Esprit et de vie. Souvent qualifiée de Space-rock ou Kosmische Musik, les groupes comme Faust, Tangerine Dream ou Can cherchent à reproduire dans la musique les trips lysergiques causés par le L.S.D.. L'imaginaire religieux et mythologique imprègne la musique d'outre Rhin. Amon Düül II fait référence dans son nom au dieu égyptien du soleil, Amon. Quant à Düül, il est une divinité turque de la musique. Ce groupe et son premier album Phallus Dei détient un potentiel mystique. En effet, Phallus Dei est un album étrange dont les sonorités orientales évoquent une dimension ésotérique et plongent l'auditeur dans un

¹⁴² Christophe Conte, « Les inrockuptibles », Psychédélimisme, ed collectorama #6, 2010, p. 31.

voyage rituel proche de la musique de Jim Morrison. Les cris et les dissonances donnent à la musique un aspect aux frontières du réel entre transe lysergique et extase cosmique.

En Angleterre, le groupe Led Zeppelin va faire perdurer quelque temps la flamme psychédélique anglaise. Cette autre voie est plus proche du Heavy Metal. Led Zeppelin conserve, dans leurs sonorités des éléments psychédéliques et dans les paroles, une certaine forme de mysticisme. Comment se manifeste ce mysticisme ? Les innovations des techniques de sonorisation et l'évolution des constructions musicales, opérées dans les sixties vont conduire le rock psychédélique à des mutations de groupes avec l'intégration d'instruments comme le thérémine ou le synthétiseur. Même si Led Zeppelin est entre le Heavy Metal et le Hard Rock, ils reprennent des codes de la musique psychédélique comme par exemple : des musiques complexes et hypnotiques, la présence d'une pensée mystique, l'usage de drogues ou encore l'opposition bien/mal.

« Les énergies déployées sur scène sont sans précédent, elles conjuguent sensualité, violence, charme et mystère... Elles dessinent l'orientation musicale du groupe où la forte présence rythmique et équilibrée par des mélodies envoûtantes empreintes de mysticisme, [...]. Les compositions de Led Zeppelin tendent à réconcilier les genres musicaux : les musiques classiques et populaires, blanches et noires, contemporaines et passées, folk et rock. »¹⁴³

Led Zeppelin considère leur musique selon un double sens, à la fois exotérique et ésotérique. Ces deux dimensions devraient être normalement opposables. Néanmoins, la musique rock est un objet profane qui, sous le talent de Page et Plant, va dans sa signification se muer en objet ésotérique. Ils intègrent à leurs textes et mélodies une forte empreinte spirituelle portée par la passion de Jimmy Page pour les sciences occultes d'Aleister Crowley. Ce personnage est présent tout au long de la vague psychédélique¹⁴⁴ mais c'est dans l'œuvre de Led Zeppelin que sa présence se révèle importante :

- Le troisième disque de Led Zeppelin est gravé avec la phrase « Do what thou wilt shall be the whole of the law » qui est la devise du Livre de la loi de Crowley
- La pochette du quatrième album révèle des sigles magiques
- Les textes des chansons sont imprégnés de mysticismes

Arrêtons-nous sur ce dernier point, plus spécifiquement sur leur œuvre la plus connue : Stairway To Heaven. Cette chanson condense l'ensemble des pratiques mystiques de Led Zeppelin. Si le titre, traduit littéralement, donne l'escalier pour le Paradis et montre l'intégration d'un imaginaire religieux au sein de la musique de Led

¹⁴³ Steven Jezo-Vannier, Op. Cit., p. 215.

¹⁴⁴ Il apparaît sur les pochettes d'album de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, Doors 13...

Zeppelin, le texte est à comprendre dans sa dimension métaphorique. Les artistes du groupe cherchent à montrer que la musique est un moyen de s'élever et d'atteindre la paix. Au-delà de cette simple analyse, Jimmy Page et Robert Plant veulent montrer que la musique est un moyen de comprendre le monde comme un acte religieux éclairerait une situation.

Arrivé en 1977 en France, le mouvement punk va correspondre aux nouvelles aspirations de la jeunesse française qui se tournera vers des artistes comme Trust, Téléphone ou encore Bijou. En Allemagne, Kraftwerk et Neu ! vont s'imprégner de l'évolution technologique pour intégrer synthétiseur, sampler et boîte à rythme pour concevoir un psychédélisme électronique proche des premières compositions de Terry Riley. Ainsi, l'évolution européenne du psychédélisme va venir, comme lors de la British invasion, nourrir un courant de la musique américaine : la House. Cette musique des Noirs-américains est directement inspirée des sons expérimentaux et futuristes du groupe allemand Kraftwerk. C'est aussi grâce aux hippies, réfugiés sur Ibiza, que la House intégrera le son exotique des Baléares. Depuis l'évolution du rock vers la musique électronique, il existe régulièrement des résurgences de l'imaginaire du psychédélisme avec, dans le rock, des artistes comme Asaf Avidan, John Frusciante, John Butler ou encore des événements comme le Burg Herzberg. Dans le domaine des musiques électroniques, l'univers du psychédélisme se retrouve dans le mouvement de transe de Goa ou de l'Hadra Festival, avec des artistes comme Deyosan, Lakay, Youpidou. La mondialisation aura porté le rock psychédélique bien en dehors des frontières européennes et américaines, le groupe japonais Acid Mother Temple est le parfait exemple de la résurgence du psychédélisme.

1.2.2 Le rock britannique

Pourquoi traiter du rock britannique précurseur du mouvement psychédélique après en avoir dressé les contours ? Comment comprendre l'effervescence des premiers cultes de stars au sein de ce mouvement ? Voilà les questions qui seront débattues au long de cette partie.

Un retour sur la fin du rock'n'roll américain et la constitution de la scène anglaise est le centre de notre premier chapitre. En effet, la compréhension de ce mouvement permet une meilleure analyse de la british invasion. Cette invasion, qui s'étend de 1962 à 1965, est un terme américain pour qualifier l'arrivée massive des groupes anglais qui vont lancer la scène psychédélique californienne. Aborder l'underground et l'apparition d'un psychédéisme anglais passe par une analyse du phénomène hippie et contre-culturel britannique. Notre découverte de la route du rock il y a désormais deux ans, viendra nourrir notre réflexion sur les lieux cultes du mouvement. De cette notion de culte découle une approche d'un événement, qui au-delà d'une mode, va changer la vision du monde autour du rock : la beatlemania. Autrement-dit, ce chapitre permet une meilleure compréhension du phénomène de croyance qui va auréoler la star.

1.2.2.1 L'invasion se prépare, 1962-1965

Alors que le rock s'essouffle sur le sol américain, la Grande-Bretagne va réinventer les codes du rock'n'roll. Cette nouveauté va scinder la scène rock en deux parties, l'une proche de la culture américaine et l'autre en adéquation avec les valeurs du rock anglais :

« Deux mouvements naissent en Grande-Bretagne grâce à l'aura de la culture américaine : les rockers en blousons de cuir et motos bruyante adulent Eddie Cochran et prennent pour modèle Marlon Brando ; les mods au style impeccable et scooters customisés sont fans de Jazz et de musique noir. »¹⁴⁵

Au-delà de cette différence, les rockers restent attachés à la culture américaine des années cinquante tandis que les mods¹⁴⁶ sont à l'initiative d'une modernisation de la musicalité rock et de la mise en scène qui l'entoure. Rockers et mods rivalisent violemment pour imposer leur canon esthétique. Cependant, c'est autour de cette

¹⁴⁵ Jezo-Vannier Steven, Op. Cit, p. 108.

¹⁴⁶ Mods est l'abréviation du terme moderniste.

nouvelle classe de la population anglaise que se construit l'évolution du rock, qui n'est encore qu'aux balbutiements de l'invasion britannique. Les mods sont généralement de jeunes actifs urbains qui se caractérisent par une vie hédoniste, à la pointe de la mode à l'image de dandys anglais du XVIII^e siècle. Ils font partie du groupe d'avant-garde musical, ils passent leur week-end à danser et absorbent de grandes quantités d'amphétamines pour rester éveillés. Ils revendiquent aussi une certaine forme d'élitisme culturel :

« Au début des années soixante, les mods représentent un modèle pour la jeunesse, ils sont à la pointe de toutes les préoccupations de cet âge : musique, danse, apparence, fille... Rapidement imités, rarement égalés, les mods guident l'évolution des mœurs anglaises et conduisent la génération nouvelle vers le British Blues Boom, dont la plupart des artistes imiteront les codes. Ces derniers, dans leur exploration des sonorités noires, importent le blues et les rythmes endiablés en Angleterre, prêtant vie à des groupes locaux imitant leurs idoles jazz et rhythm'n'blues. »¹⁴⁷

La vague mods n'est pas qu'une simple imitation de la culture rock américaine. Ils actualisent les codes du rock'n'roll pour qu'ils puissent s'intégrer au contexte britannique. L'assimilation de la culture rock'n'roll est, sur le territoire britannique, dénuée de la marque de religiosité qui était intégrée à la culture américaine. Ce changement de paradigme va entraîner la construction d'un rock « made in England » : le Swingin » London. Ce mouvement est porté par les mods, ils introduisent dans les soirées rock les premiers groupes anglais comme les Beatles, les Rolling Stones ou encore les Who. Ces groupes s'inspirent de la culture blues et africaine, ces deux cultures sortent donc du contexte ségrégationniste américain. Cette sortie s'explique par l'importance des reprises des musiques américaines par les groupes anglais, ce qui est dû à l'importance du coût des vinyles. Seule la radio permet aux artistes de se réapproprier les rythmes et les mélodies, c'est ainsi que naît la British Blues Boom.

Sorti du carcan ségrégationniste et religieux américain, le rock britannique va muter et évoluer avant de revenir nourrir le rock psychédélique californien. Cependant, l'absence du religieux dans le rock anglais n'implique pas une carence dans l'imaginaire religieux des Rolling Stones, des Beatles ou des Who. C'est un changement de paradigme qui s'opère, si le rock anglais se détache de la problématique bien/mal qui rongait les stars comme Jerry Lee Lewis ou Little Richard, un processus de déification accompagne l'ascension des groupes anglais comme les Beatles. Si Elvis Presley avait, dans les années cinquante, déclenché les transes et les hystéries dans son

¹⁴⁷ Jezo-Vannier Steven, Op. Cit, p. 109.

propre public, c'est le Fab four qui, dans les années soixante, va devenir le centre de l'adulation des fans. Pourquoi considérer l'admiration du public pour un groupe comme un système de croyance, proche de la vie religieuse ?

« La Beatlemania dépasse les simples caractéristiques de la mode, l'engouement est profond et le phénomène durable. Les fans se comptent par milliers à chaque apparition publique des membres du groupe et leur comportement se rapproche de l'hystérie collective. [...] c'est une explosion de sentiments et de sensations, l'effet que produit leur apparition illustre parfaitement l'étymologie du terme "fan", les foules dévotées sont fanatisées et la vue d'un Beatle provoque une perte totale du contrôle de soi et un abandon momentané des règles de conduite en société. L'attitude des fans est parfaitement comparable à celle des fidèles des églises pentecôtistes américaines, dont le culte très charismatique et émotionnel pousse ses membres à l'exaltation et à la transe, la dévotion est telle qu'elle entraîne un abandon de soi. [...] Les stars sont approchées et touchées religieusement, telles ces reliques et statues de saints détentrices d'un pouvoir surnaturel que l'on transporte en procession rituelle dans certaines régions. »¹⁴⁸

Afin de développer ce concept d'adulation et de présence d'imaginaire religieux dans le rock anglais, attardons-nous sur les Beatles et la dimension religieuse de leur œuvre¹⁴⁹. Au-delà des irrévérences de Lennon envers le christianisme et l'assimilation de la spiritualité hindouiste et bouddhiste, les Beatles font preuve d'une maturité spirituelle dans les textes comme *All You Need Is Love* ou encore *Imagine*, alors qu'ils sont reconnus comme négationniste de la religion.

All You Need Is Love dépasse la simple dimension d'une niaiserie utopique pour s'inspirer d'un message de paix et d'amour chrétien. Cette chanson fut composée dans le cadre de la participation du groupe à *Our World*, la première émission en mondovision — c'est-à-dire diffusée en direct par satellite dans le monde entier — pour un auditoire dont l'estimation varie de 400 à 700 millions de téléspectateurs. Cette chanson devient, après sa diffusion, l'hymne du *Summer Of Love*.

“There's nothing you can do that can't be done
Nothing you can sing that can't be sung
Nothing you can say but you can learn how to play the game
It's easy

There's nothing you can make that can't be made
No one you can save that can't be saved
Nothing you can do but you can learn to be you in time
It's easy

All you need is love
All you need is love
All you need is love, love
Love is all you need

There's nothing you can know that isn't known
Nothing you can see that isn't shown

¹⁴⁸ Jezo-Vannier Steven, *Op. Cit.*, p. 112-113.

¹⁴⁹ Nous développerons plus en détails cette dimension dans notre partie sur la Beatlemania.

There's nowhere you can be that isn't where you're meant to be
It's easy

All you need is love, all together now
All you need is love, everybody
All you need is love, love
Love is all you need

Love is all you need
Love is all you need
Love is all you need »¹⁵⁰

Si le message de paix et d'amour est à entendre dans le contexte de la guerre du Vietnam. Selon Brian Epstein : « C'était une chanson inspirée, et ils voulaient vraiment transmettre un message au monde. Ce qui est bien avec All You Need Is Love, c'est que l'on ne peut pas mal interpréter son message : elle énonce clairement que l'amour est tout ce qui compte »¹⁵¹. Doit-on donc se risquer à une interprétation d'un imaginaire religieux pour cette œuvre ?

L'intemporalité de cette chanson, la mise en scène du sauveur et l'universalité du message amoureux est proche des textes religieux. Effectivement, le champ lexical de cette œuvre laisse transparaître deux axes de la doctrine chrétienne : celui de la salvation et de la création. Seul Dieu a le pouvoir de créer et de sauver, c'est dans une dynamique prométhéenne que Lennon affirme que l'Homme aussi possède ces propres caractéristiques. Il inscrit dans le dernier couplet une négation de Dieu : « en affirmant qu'il n'existe rien qui ne puisse être connu ou vu, or la cosmogonie chrétienne affirme que Dieu est invisible et ne peut être connu ou compris entièrement »¹⁵². Pourtant All You Need Is Love est un écho du Sermon sur la montagne, un message de paix et d'amour du Christ et contient les principes centraux de la pensée des Beatles. La réappropriation de ce message place Lennon dans une dimension christique ce qui se renforce par la position d'idole et des messages humanistes que les Beatles diffusent. Est-ce seulement cette aura qui est à l'origine d'une telle effervescence¹⁵³ sociale ?

¹⁵⁰ McCartney/Lennon, All You Need is Love, Magical Mystery Tour, 1967.

¹⁵¹ Steve Turner, L'Intégrale Beatles : les secrets de toutes leurs chansons, Hors Collection, 1999, p. 136-137.

¹⁵² Jézo-Vannier Steven, Op. Cit, p. 115.

¹⁵³ Nous entendons ce terme dans sa définition durkheimienne, autrement dit : « ...l'idée même d'une cérémonie religieuse de quelque importance éveille tout naturellement l'idée de fête. Inversement, toute fête, alors même qu'elle est purement laïque par ses origines, a certains caractères de la cérémonie religieuse, car, dans tous les cas, elle a pour effet de rapprocher les individus, de mettre en mouvement les masses et de susciter ainsi un état d'effervescence, parfois même de délire, qui n'est pas sans parenté avec l'état religieux. L'homme est transporté hors de lui, distrait de ses occupations et de ses préoccupations ordinaires », Émile Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie, Paris, Le Livre de poche, 1991 [1^{ère} éd. : 1912], p. 640.

1.2.2.2 La Beatlemania, une effervescence : les prémices d'un culte

« Comme avec Elvis, l'écoute des Beatles produit un électro-choc chez nombre de jeunes, ces sonorités nouvelles font l'effet d'une illumination, une révélation intérieure. »¹⁵⁴

Si l'aperçu de quelques éléments constitutifs de l'imaginaire religieux chez les Beatles, par une analyse de la chanson *All You Need Is Love*, a montré la dimension christique de leur message, comment cet imaginaire se développe, au sein de l'expérience, de la beatlemania ?

Les Beatles sont, sans aucun doute, l'un des groupes les plus connus à un niveau mondial. Leur succès résulte d'un panel d'éléments, mais revenons sur l'histoire d'une formation mythique. Originaire de Liverpool, le groupe *The Quarrymen* rassemble Paul McCartney, George Harrison, John Lennon et une série de parfaits inconnus. Ils s'intéressent au skiffle, une musique hybride qui mêle le blues et le rock'n'roll, pour reprendre les standards du rock américain des années cinquante. Après plusieurs modifications des membres au sein de ce groupe, la formation se stabilise autour de Paul McCartney, George Harrison, John Lennon, Pete Best et Stuart Sutcliffe pour devenir *The Silver Beatles*, *The Beat Brothers* puis enfin *The Beatles*. Ils se forment aux aléas de la scène de l'Indra Club de Hambourg aux côtés de Tony Sheridan. De retour de Hambourg, le groupe, qui s'est converti au rock'n'roll, se modifie une dernière fois : Stuart Sutcliffe reste en Allemagne et Pete Best est évincé des Beatles au profit de Ringo Starr. A la suite d'un concert au Cavern Club, ils sont recrutés par Brian Epstein, disquaire, qui va construire l'image « d'enfant sage » comme le fit le Colonel Parker pour Elvis Presley, image exceptionnellement bien marquée. La construction d'images autour des artistes joue un double rôle, à la fois marketing et spirituel. George Martin, nommé le cinquième Beatles, a permis à la formation d'intégrer la maison de disque EMI, alors que les Beatles essayaient les refus de DECCA et d'autres industries du disque. Ils sont placés numéro un des charts anglais au bout de trois mois avec la chanson *Please Please Me*.

Les Beatles sont à la pointe de l'évolution de la jeunesse du *Swinging London* tant au niveau de leur style musical que de leur habillement. C'est par leur popularité et leur conscience sociale, qui se traduit par de nombreux discours politiques et humanistes, que l'influence du groupe s'étend en Angleterre et aux États-Unis. Leur musique révolutionnaire et l'impact de leur discours vont les placer au centre de la

¹⁵⁴ Ibid, p. 114.

contre-culture de cette époque. La Beatlemania est un mot-valise, ce terme désigne l'effervescence qui règne autour des Beatles. Les rythmes des concerts enflent au même titre que leur popularité, le public se fait de plus en plus nombreux. Inventé par Andi Lothian pour décrire l'engouement des masses anglaises pour les Beatles, ce mot prendra tout son sens lors de la British invasion. Pouvons-nous seulement croire que cette scénarisation, instrumentalisée par des producteurs et une industrie, peut générer une émotion collective si puissante qu'elle mobilise des masses populaires ? Fort de leur succès en Grande-Bretagne, les Beatles vont envahir les États-Unis. C'est au travers de l'émission *The Ed Sullivan Show* que l'expression va devenir emblématique, au point de modifier radicalement le panorama musical américain. Comment définir et analyser ce phénomène ?

« Difficile en effet de toucher de près le caractère "magique" de la "passion Beatles", "le coup de foudre" des fans à l'égard de cette musique, difficile également de pénétrer dans le sanctuaire des fans sans bénéficier d'une complicité "de connaisseur" avec les personnes rencontrées et partager finalement leur "enchantement". »¹⁵⁵

La Beatlemania pourrait se définir comme un phénomène international d'adulation qui dépasse un simple effet de mode, comme en témoigne le vocabulaire de la citation ci-dessus. L'apparition des Beatles entraîne des déplacements de milliers de jeunes à travers le pays. L'effervescence construite autour de ces quatre évangélistes de la Brit-pop se manifeste au quotidien par une codification des comportements sociaux. En effet, la jeunesse, qui admire les Beatles, va intégrer coiffures et tenues vestimentaires de leurs idoles.

Les comportements économiques de l'industrie du disque sont aussi modifiés. Afin de mieux anticiper le succès des sorties d'album, l'entreprise EMI propose un principe de pré-souscription dans le but de pouvoir vendre le prochain vinyle. Ils demeurent, encore aujourd'hui, les artistes qui ont vendu le plus de disques au monde (1 à 2 milliards). La reconnaissance qu'ils atteignent se traduit par un public de plus en plus fervent avec hystéries, hurlements, transes et extases. Du point de vue des concerts, les cris et les déchainements des foules rendent inaudibles les enregistrements. Ces comportements hystériques ne sont pas le seul apanage des concerts et, comme le révèle

¹⁵⁵ Arnaud Lionel. Le Bart C., Ambroise J.-C., Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion. In: *Politix*. Vol. 16, N°62. Deuxième trimestre 2003. p. 207-210.

doi : 10.3406/polix.2003.1286.

url : [/web/revues/home/prescript/article/polix_0295-2319_2003_num_16_62_1286](http://web.revues/home/prescript/article/polix_0295-2319_2003_num_16_62_1286).

Consulté le 03 mai 2015.

Steven Jezo-Vannier, « illustre parfaitement l'étymologie du terme "fan", les foules dévotes sont fanatisées à la vue d'un Beatle et provoque une perte de contrôle de soi et un abandon momentané des règles de conduite en société »¹⁵⁶. De plus, leur message d'amour et leur couverture médiatique les placent dans une position de divinités, mais ils ne sont pas les seuls au sein des artistes du Swinging London. Pour comprendre ce statut, il faudra s'attacher à analyser les éléments constitutifs du star-system.

1.2.2.3 Du Swinging London à la British Invasion : la contre-culture psychédélique anglaise

Catalyseur de la modernité, le Swinging London est caractérisé par une reprise économique et une explosion d'événements culturels au sein de la Grande-Bretagne. Le Swinging London rassemble la pensée mods et hippie. Période d'insouciance, d'hédonisme et d'optimisme, elle précède le Summer Of Love. Ce terme décrit la modernisation de la scène culturelle qui évolue dans les années soixante ; il provient d'une radio pirate anglaise du nom de Swinging Radio England. Le Swinging London est apparu dans les années cinquante afin de brosser le portrait des danseurs mods qui exécutent des balanciers à l'image des mouvements de jambes d'Elvis. L'underground de la sous-culture mods, en Grande-Bretagne, est l'équivalent de la beat-generation. Les membres de cette communauté et du Swinging London voulaient rompre avec la société d'austérité anglaise et réfléchir à la constitution d'une société humaniste hors des cadres politiques. De l'Europe aux États-Unis, ces revendications vont s'étendre au sein de la jeunesse londonienne, comme Richard Neville le décrit dans son œuvre *Play Power* :

« De Berlin à Berkeley, de Zurich à Notting Hill, les membres du mouvement partagèrent une profonde solidarité, ils avaient en commun des aspirations, des inspirations, une stratégie, un style, une humeur, et un vocabulaire. Les cheveux longs étaient leur Déclaration d'Indépendance, la pop music leur esperanto et ils fumaient l'herbe avec leur calumet de la paix. »¹⁵⁷

Londres devient le cœur d'un territoire tribal entre les mods, les teddy boys, puis les hippies. Au centre de ces tribus, la musique du Swinging London prend des allures de totems de rassemblement. En effet, on retrouve les artistes de la British Blues Boom, le rock psychédélique anglais, le skiffle, le Rythm'n'Blues. Le rock'n'roll rythme la vie des quartiers de Londres. Ainsi, les groupes comme les Beatles, les Rolling Stones, les Kinks, The Who, Les Small Faces, Cream ou Traffic participent à

¹⁵⁶ Jezo-Vannier Steven, Op. Cit, p. 113.

¹⁵⁷ Neville Richard, *Play Power*, Londres, ed. Paladin, 1971, p. 14.

l'émulation de la scène britannique. Précurseur du mouvement psychédélique, le British Blues Boom est une musique inspirée par le blues américain. C'est grâce à trois grands artistes que le blues se développe sur la scène anglaise. En effet, Alexis Corner, Cyril Davies, et Graham Bond, sont considérés comme les pères de ce genre. Ils construisent une pépinière d'artistes par la création du Blues Incorporated et ouvrent le London Marquee Club, où l'ensemble des groupes de rock se bouscule pour jouer. C'est au travers du Blues Incorporated que les formations comme les Rolling Stones, Cream et Led Zeppelin se distinguent par l'introduction de la guitare électrique dans le Blues britannique. A l'apogée de l'électrification des groupes de blues correspond l'arrivée de la British Invasion.

« Cette "invasion Britannique", comme on l'appellera, témoigne alors d'une effervescence artistique renversante : des Who aux Kinks en passant par Cream, Free, Traffic, The Animals ou The Yardbirds, c'est un rock rafraîchi, redynamisé, décomplexé, (un comble !) qui se déploie, au rythme de discographie d'une créativité insurpassée sur lesquelles repose encore le rock du XXI^e siècle. »¹⁵⁸

En quoi cette effervescence va permettre un renouveau du rock et plus largement d'un imaginaire psychédélique ? Ce n'est qu'après l'éclosion mondiale des Beatles sur la scène américaine qu'une brèche a permis aux artistes anglais d'envahir les États-Unis et de s'introduire sur les plus grandes scènes de l'underground américain, même s'ils disposaient d'une grande aura sur le territoire anglais. Mais comment se manifeste la dimension religieuse du rock britannique ?

Afin de comprendre cette religiosité dans l'expérience du rock britannique, il faut s'approcher de trois grands groupes qui participent au rayonnement de la British invasion. C'est au travers de l'image des grands Hommes que l'on analyse l'histoire des quotidiens des petites gens. Les Beatles étant au centre de cette invasion méritent une analyse de premier choix¹⁵⁹, cependant, c'est autour des Who, de Cream et des Rolling Stones que notre regard se portera. Les Who, groupe adulé du Swinging London et de la culture Mods, joue autour du registre religieux, notamment par la dimension chaotique et le jeu violent sur scène. Bien que Pete Townshend soit bouddhiste, la scénographie des Who s'inscrit dans une dimension destructrice. Ce groupe s'est fait connaître par ce caractère, à l'image d'Attila, les Who démontent la scène et leurs instruments comme en témoigne la description du concert de Monterey par Steven Jezou-Vannier :

¹⁵⁸ Dupuy Nicolas, *Le rock pour les nuls*, Paris, First, 2009, p. 93.

¹⁵⁹ Nous aborderons ce point lors de notre prochaine partie sur la Beatlemania.

« Au terme de la prestation, Pete Townshen pointe le ciel du doigt, plaque un accord, avant de faire virevolter sa guitare autour de lui et de marteler la scène avec elle ; il la reprend, joue les notes finales de “My Generation” puis s’attaque si violemment aux amplis qui se mettent à fumer. [...]. Un ampli explose et propulse un projectile sur la grosse caisse, le batteur s’écarte, manquant d’être blessé ; la scène est alors sur le point de prendre feu... »¹⁶⁰

Si les Who ont atteint ce niveau de reconnaissance, c’est grâce aux rituels de destruction qu’ils exécutent sur scène. Ils forment par cette dimension des systèmes d’exutoire pour toute la jeunesse qui peut se laisser aller aux débordements dionysiaques des concerts. Au-delà, pouvons-nous concevoir le rock comme un rituel expiatoire ? Outre, la destruction omniprésente dans les concerts de rock des Who, le concept-album, opéra rock, Tommy montre en quoi les Who s’inscrivent dans une dynamique spirituelo-religieuse. Tommy narre l’histoire d’un jeune homme qui a perdu la vue et l’audition à la suite du meurtre de son beau-père par son père biologique. Traumatisé, il se réfugie dans les jeux de flipper. Les parents de Tommy se tournent vers la religion et les acides pour guérir leur enfant mais rien n’y fait. Après sa guérison, Tommy devient un gourou messianique, il prêche à ses disciples de devenir sourds, muets et aveugles pour atteindre une certaine hauteur spirituelle. Autoritaire, Tommy est abandonné et meurt seul.

Cream est le premier groupe à utiliser le power-trio, à savoir une formation de trois musiciens (batterie, basse, guitare-voix) qui rappelle sans conteste la trinité. Ce groupe se compose de Ginger Baker, Jack Bruce et Eric Clapton, leur musique oscille entre Jazz, Blues, rock psychédélique, etc. Mais c’est autour de la personnalité de Clapton que se cristallise une dimension religieuse.

« La technique remarquable d’Eric Clapton à la guitare lui vaut rapidement un statut démiurgique, notamment après avoir placé quelques solos incendiaires sur un album mythique enregistré avec John Mayal courant 1966 (Blues Breakers with Eric Clapton) »¹⁶¹

Effectivement, nommé meilleur guitariste au monde en 1967, Eric Clapton est déifié puisque, depuis son passage au sein de la formation the Blues Breakers, un tag parsème les rues de Londres « Clapton is God ». Ce statut est un fardeau pour ce jeune musicien qui assume difficilement d’être considéré comme un Dieu. Bloqué entre son statut de Dieu et les pouvoirs que les gens lui confèrent, Clapton se rattache à sa foi chrétienne qu’il développe au sein du groupe Blind Faith où il chante du Gospel comme le fait remarquer Fabien Hein. Au-delà de son surnom, cet artiste ne cache pas sa foi en la

¹⁶⁰ Jezo-Vannier Steven, Op. Cit, p. 147.

¹⁶¹ Fabien Hein, Rock et religion dieux et la musique du diable, Paris Cahiers du rock, 2006, p.26.

religion chrétienne : « J'aime écrire des chansons religieuses du genre de » 'Presence of the Lord »'. C'est drôle, après avoir entendu cette chanson des gens m'ont dit que les mêmes mots étaient dans les Écritures. [...] Mais, je trouve que les chansons en forme de prière sont ma plus grande inspiration. [...] »¹⁶²

Si les Beatles sont les dieux d'amour de la génération du Swinging London, les Rolling Stones sont la face obscure du rock britannique. En effet, cette rivalité folklorique est issue d'une construction médiatique, où l'on oppose le Fab Four qui travaille une image de jeunes gens de bonne famille aux Pierres qui roulent, qui revêtent vestes en cuir et réputation de garçons violents. Imprégnés du blues, ils en reprennent les codes, avec l'intégration de référence au mythe faustien, les rythmes de la musique noire et ses connotations sexuelles, pour conclure une dimension provocatrice. Si les Beatles relèvent d'une personnification de la brit-pop, les Rolling Stones soignent une image de musiciens obscurs, proches des racines du rock'n'roll. Après leur passage aux Blues Breakers, les Rolling Stones s'engagent chez Decca puis commencent à faire salle comble.

Néanmoins, le groupe est très vite critiqué par les débordements qui se produisent lors des concerts, on les accuse de vulgarité, d'exalter la sexualité du public. Si les autorités cherchent à les arrêter pour possession de stupéfiants, les Rolling Stones répondent avec plus de provocations en assimilant des codes issus du satanisme et de l'occultisme, comme le décrit Fabien Hein « En s'inspirant de la lecture des traités de sorcellerie d'Eliphas Levi et des ouvrages du Marquis de Sade, de Baudelaire et de William Blake, le groupe explore certains méandres. »¹⁶³. C'est dans cette idée que s'inscrit l'album *Their Satanic Majesties Request* ou encore la tenue de sorcier qu'utilise Mick Jagger sur de nombreux concerts. Si la marque du diable est identifiable dans la poésie des Rolling Stones, la chanson *Sympathy for the Devil* est un savant mélange de message satanique et de musique vaudou haïtienne. Inspiré par *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov, ce texte montre la présence du Diable au sein des événements marquants de l'histoire de l'humanité. L'usage du pronom personnel sujet Je, place Mick Jagger dans la peau de Lucifer ce qui en fait donc l'incarnation humaine. Proche de Kenneth Anger, réalisateur et membre de l'Eglise satanique, les Stones s'alimenteront d'œuvres des milieux occultes comme les textes de Crowley ou d'Anton

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Fabien Hein, Op. Cit, p. 30.

LaVey jusqu'aux événements d'Altamont 69. Même si la marque du diable continue à perdurer dans leur œuvre à l'image de Midnight Rambler qui lie légende du blues et culte faustien, ou encore Dancing With Mr.D. Si cet imaginaire est présent sur le territoire britannique, comment se réalise-t-il dans d'autres espaces européens ?
Pouvons-nous identifier des marques similaires en Allemagne ou en France ? Le territoire allemand, alors scindé en deux, va révéler des formes de rocks nouveaux : le Krautrock et l'Agit-pop.

1.2.3 Allemagne, le krautrock, et la scène underground dynamique

Dans un souci d'effacer les horreurs de la guerre et l'impérialisme américain, la jeunesse Ouest allemande cherche sa propre musique. C'est dans le giron de Karlheinz Stockhausen que le milieu musical allemand va puiser son inspiration. Comment le psychédéisme et son imaginaire se sont-ils introduits sur le territoire allemand ? Dans quels cadres cette musique s'est-elle développée ? Peut-on parler d'un imaginaire religieux dans un territoire désuni ?

Afin de répondre à cette question, il faudra dans un premier temps revenir sur la situation du découpage allemand pour découvrir les scènes principales du rock allemand et comprendre comment naquit le Krautrock. Pour conclure, l'un des plus vieux festivals de Krautrock sera mis à l'honneur par notre retour d'expérience de terrain.

1.2.3.1 Le mur du son

A l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, l'Allemagne est partagée entre la France, le Royaume-Uni, les États-Unis et l'URSS. Alors que la Guerre Froide oscille entre tension et détente, l'Allemagne, séparée en deux grands blocs, est soumise aux tensions politiques et idéologiques des deux super-puissances, qui tentent de distiller leur idéologie au travers du soft-power culturel, économique, etc. En 1968, le chancelier de la RFA, Willy Brandt attaque une politique de rapprochement pour réunir les deux Allemagnes, le mur qui sépare les deux modèles n'a alors que sept ans. Ce mur permet de comprendre de façon symbolique comment évolue la musique entre les deux Allemagnes. S'il existe une perméabilité des frontières entre les deux pays à partir de 1971, le rock est perçu à l'Est comme un moyen anglo-saxon de distiller leur idéologie :

« Les tentatives du gouvernement de la RDA pour influencer sa jeunesse ont toujours été pétries de maladresses et de mauvaises intuitions. Au début des années 60, l'échec est très clair. En 1960, 200 000 personnes fuient la RDA. La moitié d'entre elles sont des jeunes de moins de 25 ans. Si le 13 août 1961, la construction du mur a le mérite de stopper la vague d'émigration vers l'Ouest, elle renforce cependant le conflit de générations. »¹⁶⁴

« Un décret du bureau politique proscrit la musique rythmée des médias de RDA et retire à tous les groupes leur licence. Ulbricht voit dans cette musique "la tentative

¹⁶⁴ Article paru dans le journal informatique Slate, « Quand la RDA combattait le rock'n'roll », Slate, le 16.08.2011, consulté le 22/05/15 à 12h. URL : <http://www.slate.fr/lien/42485/rda-rock-censure>.

d'instigateurs impérialistes de déplacer en RDA une guerre acoustique en pleine préparation". Tous les noms de groupes anglophones sont bannis. »¹⁶⁵

Ainsi, on constate la réelle construction d'un mur du son entre les années 1959 et 1965. Suite à l'envahissement culturel américain en RDA, le gouvernement de la république démocratique allemande va répondre aux États-Unis par la création d'un ministère du divertissement. Le but de ce ministère est d'organiser une scène musicale de RDA, reflet des terres socialistes. La première attaque du « politbureau » sur le milieu de la « beat revolution » sera la décomposition des groupes sur son territoire afin d'éviter une révolution culturelle. Ainsi, un système d'espionnage du milieu « déviant » du rock est organisé dans le but de discréditer la jeunesse et organiser l'échec de l'émergence d'une scène rock révolutionnaire. Le rock subit donc un embargo à l'Est qui interdit l'écoute d'artistes américains. C'est donc un processus de diabolisation que pratique l'URSS sur le rock. Il s'explique par une tension idéologique qui réside entre USA et URSS. Les diverses tentatives menées par la RDA pour empêcher le rock, ont conduit à un exode massif de la jeunesse de RDA en RFA. En effet, entre la fin des années cinquante jusqu'au 13 août 1961, près de 100 000 jeunes de moins de 25 ans vont fuir le régime du « politbureau ». Bien sûr des scènes undergrounds cachées dans les banlieues ont vu le jour, néanmoins en Mai 64 une libéralisation musicale va être tentée pour réunir la capitale. Plus d'un demi-million de jeunes se rassemblent autour de la station Berliner Rundfunk qui diffuse du Rock'n'roll et de l'Agit-prop, c'est-à-dire une musique d'agitation populaire conduite par le parti communiste. S'il existe l'Agit-pop et l'Ostroek, la vraie révolution culturelle va s'opérer à l'Ouest de l'Allemagne, aux environs de Cologne.

La musique de la RFA est le Krautrock, il s'inscrit dans une volonté d'émancipation de la jeunesse allemande qui se sent condensée dans une culture anglo-saxonne.

« Le Kraut Rock, c'est ce que le punk aurait été si Johnny Rotten avait été aux commandes —une espèce de délire païen sous L.S.D., une odyssée gnostique du genre "Trouve le Dieu qui t'habite en libérant tes démons" ». Un peu comme les meilleurs moments de Hawkwind, mais sans les côtés science-fiction et Jugement dernier. Le public perçoit le krautrock de manière peu claire ; les gens ne sont pas conscients que se fut quelque chose d'aussi sacré que la réunion des Stooges, de Sun Ra et des MC5 sur une même scène. Un rock qui sentait le cul, transcendantal et

¹⁶⁵ Ibid.

cosmique crée par des visionnaires surpuissants, moitié poètes et moitié druides gonflés aux amphétamines, un rock qui avait toujours un style d'enfer. »¹⁶⁶

Julian Cope, musicien et spécialiste de la musique Krautrock, décrit ce genre musical avec une forte présence de termes religieux¹⁶⁷. Mais comment naquit ce genre musical ? Au début des années 1960, l'Allemagne de l'Ouest est soumise à la musique à la mode, le rock'n'roll et aussi la pop. Comme au Japon, la jeunesse allemande est conditionnée par une américanisation de leur culture : Coca, chewing-gum, blue jeans, etc.

« Nous n'avions pas d'autre choix que de tenir à distance toute influence extérieure. L'Angleterre et l'Amérique nous inspiraient des sentiments contradictoires. La musique populaire allemande des années 60 — la Schlague Musik —, était franchement imbitable. Quant au passé, il fallait l'oublier. Alors certes, on ne vient jamais de nulle part. J'ai fait mes débuts dans le jazz et Holger, lui, venait de la musique contemporaine. C'était l'un des disciples de Stockhausen. Mais lorsque nous nous sommes rencontrés, l'enjeu était de tout reprendre à zéro, de faire quelque chose d'inédit. C'était presque une question de survie. Nous nous sommes donc tournés vers la musique répétitive avec un intérêt immense pour l'expérimentation. Nous ne savions pas où nous allions mais nous avions vraiment envie d'y aller. »¹⁶⁸

Pour éviter la disparition culturelle, la jeunesse de l'Allemagne de l'Ouest va se tourner vers un musicien de Cologne Karlheinz Stockhausen. Elève de Messiaen, proche de Boulez et Cage, cet artiste est un expérimentateur musical. Il développe de nouveaux dispositifs pour diffuser sa musique. Il se consacre à la musique électronique et produit un morceau qui marquera la jeunesse allemande : *Kontackte*. Passionné par la musique populaire, Stockhausen rencontre le Jefferson Airplane, le Grateful Dead, mais ne produira jamais de musique psychédélique. Il formera des élèves comme Froese, Czukay, futur leader des Tangerine Dream et Can, deux groupes emblématiques du krautrock. Mais la RFA va être bousculée à l'écoute de l'œuvre *Hymnen* qui ouvre une brèche entre la musique psychédélique et la musique électronique.

« Pourquoi cette œuvre fut-elle si importante pour les Allemands ? En gros, parce que ça reprenait Deutschland über alles pour le bousiller dans tous les sens en le filtrant à travers des bidules électroniques bizarroïdes, en les distordant horriblement et en lui faisant subir au fond le pire des traitements possibles. Le public allemand TOUT ENTIER en a chié une pendule. »¹⁶⁹

Cette œuvre est donc à l'image du travail d'Hendrix sur le *Star Spangled Banner*, qu'il exécuta sur la scène de Woodstock. En effet, *Hymnen* reprend *Deutschland über alles*, cette œuvre de Haydn est l'hymne de l'Allemagne. Les dissonances croisées aux sons de l'hymne illustrent parfaitement la rupture entre les deux Allemagnes.

¹⁶⁶ Cope Julian, *Krautrock-Sampler petit guide d'initiation à la grande Kosmische musik*, ed.Kargo & l'éclat, 2005, p. 7.

¹⁶⁷ Nous reviendrons sur ce point au cours de notre prochain chapitre.

¹⁶⁸ Igor Hansen-Love, « L'Express », *Qu'est-ce-que le Krautrock ?*, Mag&NewsCo, 2012.

¹⁶⁹ Julian Cope, *Op. Cit.*, p. 22.

Le rock allemand, inspiré du psychédéisme américain et de Stockhausen, va voir fleurir l'arrivée de communautés qui se fixent autour de la Kosmische musik ou Krautrock. Hésitant entre culture populaire socialiste et scènes « underground », le milieu du rock en RDA n'a jamais cessé d'être une représentation des tensions qui existent au sein de la société d'Allemagne de l'Est. Le Krautrock rencontre une traversée du désert pour laisser place au début des années quatre-vingt à l'émergence de la scène de l'Ouest. Les années post-89 vont devenir le temps de la production d'un rock allemand unifié. Comment un imaginaire religieux se développe-t-il au sein de la RFA ?

1.2.3.2 Krautrock, la « choucroute » mystique

Le Krautrock est un mouvement, relativement méconnu du grand public, qui pourrait se traduire par rock allemand ou rock choucroute. En effet, le terme Kraut est un mot d'argot usité par les anglais pour désigner les soldats allemands pendant la guerre, cependant Krautrock se traduit littéralement par le rock chou.

Murée dans le silence, l'Allemagne espère des lendemains meilleurs et attend le réveil de la jeunesse qui s'opère dans l'ensemble de l'Europe. Si les Beatles ont, en quelque sorte, apporté la musique pop dans l'Ouest allemand, le rock psychédélique est présent sur le territoire allemand, notamment avec le groupe de militaires en garnison The Monks.

« Les Monks sont nés dans les mêmes clubs de folie que les Beatles, trois ans seulement après eux, et on sent le même chaos transpirer par tous les pores de leur musique. Comme dans une version sous acid de West Side Story [...] toutes ça parce que la rencontre du rock'n'roll et des Allemands a créé cette transe envoûtante, petite cousine des opéras de Wagner. Oui les allemands avaient besoin de leur propre rock'n'roll. »¹⁷⁰

The Monks est le premier groupe américain à produire une œuvre proche des cadres du psychédéisme. The Monks, autrement dit les moines, s'inspirent des rythmes tribaux qu'ils mêlent au rock'n'roll. Ils adoptent une mise en scène humoristique avec des habits noirs, la corde au cou, une tonsure de moine sur la tête. Ils commencent à acquérir une certaine notoriété dans la partie américaine de l'Allemagne où un groupe de fans n'hésitera pas à reprendre les codes de groupe dès leur venue dans les clubs locaux. La retentissante œuvre de Stockhausen est l'élan viscéral qui impulse à la

¹⁷⁰ Ibid, p. 17.

jeunesse la volonté de mélanger le rock à la musique électronique. Ainsi naquit le krautrock. Le Krautrock est difficilement cernable, on pourrait dire qu'il existe autant de krautrocks que d'artistes kraut. La seule filiation, qui délimite les cadres de cette musique allemande, réside dans la volonté de faire table rase du passé. Notre découverte de l'imaginaire religieux, au sein de la Kosmische musik, se centre autour de trois grands groupes : Amon Düül, Can et Tangerine Dream. Comment l'imaginaire religieux se mobilise-t-il dans ces groupes ?

Amon Düül est une communauté de vie qui mêle politique, anarchie et musique, un peu à l'image des Pranksters et du Grateful Dead. La division de la communauté va donner naissance au Krautrock, nommée Kosmische Musik. Amon Düül I et Amon Düül II seront une communauté séparée et interprétable qui, par intermittence, se réunira. C'est Amon Düül II qui sort du lot du Krautrock. Ils composent des Albums qui sont le reflet provocateur de l'imaginaire religieux nourri par cette musicalité. Phallus Dei ou « le sexe de Dieu » est construit autour de sonorités exotiques, teintées de psychédéisme américain. Le morceau Kanaan renvoie aux récits bibliques de canaan, c'est-à-dire à une terre promise. Mais c'est sur le vinyle de YETI que la puissance de l'imaginaire religieux se fait sentir.



Figure 7 : Amon Düül II Pochette de l'album YETI

Shrat, artiste vedette du groupe, pose vêtu d'une robe noire avec une faux au-dessus de la tête qui évoque une image de la mort. Cet album est une bible de représentations, signe d'une religiosité et d'un univers mythologique. Entre le texte Archangel's Thunderbirds, ou encore The return of Rubezahl¹⁷¹, la musicalité d'Amon Düül II est « ensorcelante », brutale. Selon Julian Cope, elle relève de : « quelque chose de païen et

¹⁷¹ Rubezahl est un être fantastique polymorphe de la mythologie allemande.

de rituel, jusqu'à ce que la soupe sonore elle-même prenne vie [...] »¹⁷². En effet, ce groupe utilise des images religieuses au sein de leurs musiques, ce que nous développerons plus en détails dans notre partie méthodologique.

« Depuis 1965, deux élèves de Stockhausen, Holger Czukay et Irmin Schmidt évoquaient la création d'un groupe qui s'inspirerait des musiques ethniques des expérimentations électroniques et de la musique classique contemporaine, mais pour les transcender. »¹⁷³

Le groupe Can est issu de l'école de Cologne — qui n'est pas à concevoir au sens strict du terme école, mais plutôt comme un courant de pensée et détient deux élèves de Stockhausen. Can est un acronyme de « Communisme Anarchisme Nihilisme », cependant les traductions multiples du terme Can évoquent la présence d'un imaginaire religieux. En effet, en turc le mot can renvoie à l'âme et la vie, en japonais cela évoque les émotions et sensations. Ces termes sont le reflet de la musique du groupe qui, par la présence de leur chanteur Malcolm Mooney, possède une atmosphère basée sur le sensible. La musique de Can est basée sur des sons hypnotiques, proche du psychédéisme et du Free Jazz. Cette musique, d'improvisation libre, s'oriente, comme en France, autour d'un imaginaire fortement politique mais aussi religieux, d'où émanent spiritualité et mystique, proches de celle des Doors, comme en témoigne la présentation des artistes de Can sur la pochette de leur premier album :

« Irmin Schmidt – Coordinateur adminispatial & orgue laser ; Jaki Liebezeit – Ingénieur propulsion & navigateur mystique de l'espace ; Holger Czukay — tout droit sorti du Vietnam, chef de labo technique & basse armée rouge ; Michael Karoli – guitare-sonar ; Malcolm Mooney—linguiste-interprète spatial. »¹⁷⁴

Nous constatons que la présentation des artistes mêle science-fiction et approche mystique. Les interprétations de Mooney ou de Damo s'inspirent de Jim Morrison pour entraîner les spectateurs dans des trances mystiques.

« Les Can commençaient à représenter la forme supérieure de beaucoup de choses en musique. Ils étaient les plus spirituels, les plus dignes d'être copiés, les plus simples et les plus stimulants, [...], dès lors que leur musique ouvrait de nouveaux horizons dans cette recherche expérimentale complètement à l'ouest. »¹⁷⁵

Damo Suzuki est l'artiste majeur de la mutation de CAN, Il lui donne sa « magie » selon Julian Cope. En effet, le remplaçant de Malcolm Mooney qui souffre de troubles

¹⁷² Ibid, p. 131.

¹⁷³ Ibid, p. 76.

¹⁷⁴ Ibid, p. 26.

¹⁷⁵ Ibid, p. 83.

psychiatriques, développe un érotisme tribal comme sur la pochette de l'album Tago Mago, qui évoque celle d'Absolutely Live des Doors.

Tangerine Dream est un groupe fondé en 1967 par Edgar Froese. Leur univers musical est imprégné de musique électronique, de psychédéisme, de New-Age, etc. Difficile donc de les cerner d'un point de vue musical, cependant leur imaginaire est religieusement investi. Edgar Froese est une singularité musicale, entre la musique des Rolling Stones et le surréalisme de Dali. Tangerine Dream est un groupe de passage. Klaus Schulze, Paul Wheeler, Sven-Ake Johansson, Al Akhbar, Steve Leuwen, et Nik Turner ont fait partie de l'aventure, ce qui permet d'expliquer l'ensemble des couleurs musicales de ce groupe. C'est sous la formation de Klaus Schulze, d'Edgar Froese et de Conrad Schnitzler que Tangerine Dream va atteindre une reconnaissance nationale. « Electronic meditation est un album antique, moderne et futuriste en même temps, bien qu'il ne soit ni véritablement électronique, ni véritablement méditatif »¹⁷⁶, mais il possède un profond caractère religieux ¹⁷⁷:

« Ces trois visionnaires avaient pour noms Edgar Froese, Conrad Schnitzler et Klaus Schulze ; chacun d'entre-eux était un musicien formidable dans son champ de compétence atypique, et c'est Edgar Froese qui les avait rassemblé dans son besoin désespéré de capturer sur disque un reflet de ce que pouvait être la puissance d'un groupe dans ses moments d'extase live. [...] A travers une série de configurations instrumentales différentes, ils élaborèrent assez rapidement une décoration infernale, faite de magie et de rituels étranges, qui faisait la part belle aux techniques acquises au cours de leur longue formation à la musique expérimentale. »¹⁷⁸

Si l'on aperçoit dans la scène de la Kosmische musik des similitudes avec le mouvement hippie américain, la place de la reliance communelle au sein du psychédéisme allemand dispose d'une certaine effervescence. L'expérience du Burg Herzberg montre encore aujourd'hui la puissance de son action sur le terrain musical du Krautrock. Le burg Herzberg, fait partie intégrante de notre travail de terrain.

1.2.3.3 Le festival de Burg Herzberg : incarnation des valeurs hippies de 1968 à nos jours

Le Burg Herzberg est un festival de musique, situé au Sud-Est de Cologne, dans la commune de Breitenbach am Herzberg. Il est considéré en Allemagne comme l'un

¹⁷⁶ Ibid, p. 52.

¹⁷⁷ Nous développerons cette notion de caractère religieux dans notre deuxième partie, elle renvoie à des notions de temps et de comportements.

¹⁷⁸ Ibid, p. 46.

des plus anciens festivals de rock psychédélique européen. 1968 est l'année de naissance de cet événement, construit par une communauté hippie. Il se déroulait au cœur de l'enceinte d'un château médiéval, avant de se déplacer sur les collines environnantes. Afin d'accueillir les treize-mille spectateurs qui se déplacent de l'Europe entière pour découvrir des groupes comme Crisom ProjeKt, Guru Guru, Amon Düül, Faust, Can, Gong, le festival a dû évoluer....



Figure 8 : Photographie du site du Burg Herzberg

Suite à une interruption entre 1973 et 1991, le festival a été relancé sous l'impulsion de Kalle Becker au travers d'un label de Think progressive¹⁷⁹. Cet événement est aujourd'hui une convention Hippie qui draine plus de 13 000 personnes autour du rock (progressive, space ou psychédélique). Ce festival est à nos yeux l'incarnation européenne de l'idéal Hippie. Pour comprendre comment cet événement s'inscrit dans la droite ligne de Woodstock, nous construirons notre réflexion par un retour sur notre immersion dans ce nouveau monde qui se développe autour de deux axes : des entretiens et un journal d'expérience.

« Deux jeunes et jolies hippies m'abordent afin de danser avec moi. Nous entamons une petite discussion sur le Burg Herzberg, ce n'est que la première année qu'elles participent à cet événement. Dans l'après-midi, elles s'étaient faites des couronnes de fleurs "comme à Woodstock" me confient-elles. Elles portaient des tee-shirts de John Lennon avec marqué "War Is Over" ce qui m'interloquait particulièrement. Ainsi, je leur demandais pourquoi ? "- John Lennon porte des valeurs du mouvement Hippie, c'est normal de le retrouver dans cette convention qui prône l'amour et la musique." »¹⁸⁰

¹⁷⁹ Label qui émerge d'un groupe de penseur hippie allemand.

¹⁸⁰ Xavier Guicherd-Delannaz, « Chroniques de voyage en Allemagne avec Pierre Salanon et Etienne Bacca », On the road for the Burg Herzberg festival, extrait de nos notes personnelles, Juillet-Aout 2014.

Si la musique est au cœur de notre journal de bord de l'expérience vécue pendant quatre jours, les valeurs de spiritualité, d'amour et d'universalité sont les points clés qui émanent des enquêtes menées lors de notre séjour allemand. Les entretiens exécutés au Burg Herzberg ont été menés de façon non directive, afin de laisser plus de place à l'expérience personnelle de nos enquêtés, et donne à réfléchir sur l'évolution du festival et sa relation avec un imaginaire religieux. Ces entretiens laissent transparaître en fonction de chaque communauté des syncrétismes. Si les communautés néerlandaises utilisent des signes du bouddhisme (statues de bouddha, drapeaux de prières) et de l'hindouisme (tee-shirt à l'effigie de Ganesh et Shiva, pratique du Yoga), les allemands laissent plus de place à une imagerie chrétienne (avec des slogans comme Jésus est un hippie ou encore la caravane du prophète implantée à l'entrée du site), mais aussi des éléments de la culture New-Age (chaise de recharge énergétique, espace pour travailler sur ses chakras). Cette religiosité se retrouve dans notre journal de bord, où l'on a recensé chaque présence d'icônes religieuses. Mais comment se manifeste cette présence ?

« Etienne, qui parle allemand, nous emmène au Bar jeder Sinne. Sinne ce qui peut se traduire par le bar de tous les péchés. Cette notion de péchés est intéressante, elle s'inscrit dans une conception purement religieuse et note une touche humoristique dans cet univers hippie. Nous nous installons donc en terrasse pour boire une bière, les odeurs de marijuana, les femmes en topless, des hommes habillés en femme définissent parfaitement cette notion de péché. »¹⁸¹



Figure 9 : Photographie du bar des péchés

Le cadre d'un festival, dédié à la musique psychédélique, peut être propice à la présence d'un imaginaire religieux. En effet, la notion de péché relève d'une notion de transgression volontaire ou non d'une loi divine. Considéré comme un obstacle sur la

¹⁸¹ Ibid.

route d'une élévation de l'âme, le péché est le signe d'une désobéissance, mais de quelle transgression est-il question concernant cette manifestation culturelle ? Si la drogue, l'alcool et la nudité sont omniprésentes sur le site de cet événement, cette sentence s'inscrit dans une volonté de moquerie du religieux. Pourtant, la religiosité d'éléments dans les communautés qui entourent le bar des péchés entrent en contradiction avec ce désir.



Figure 10 : Photographie de la tente de Gabrielle, voyante chrétienne

« Je me rendis ensuite dans la communauté de Jésus Christ, on m'expliqua pourquoi Gabrielle possédait cette caravane de Jésus. C'est dans un songe qu'elle me dit avoir parlé au Christ, mais comme me le fera remarquer plus tard Jean Pierre, le mari d'Eva "elle a dû abuser du chichon". Ce fut le tour de trois communautés bouddhistes. Les Néerlandais semblaient partager une idée commune avec leur voisine chrétienne à la différence des Autrichiens qui perçoivent ces icônes comme des avatars de paix et de l'amour. [...]. En remontant chez Eva et Jean Pierre, je tombe sur une bande de jeune arborant des figures religieuses indiennes, Shiva, Ganesh et d'autres dont le nom m'échappe. »¹⁸²

Les chroniques de notre séjour en Allemagne avaient pour objectif de retranscrire l'imaginaire religieux en activité sur la scène musicale. Mais comme on le constate, les communautés de fan du Krautrock arborent fièrement des attributs relatifs à différentes religions. Le christianisme, le bouddhisme et l'hindouisme sont fortement représentés comme la citation précédente tend à le démontrer. Ces signes indiquent la prégnance de l'imaginaire religieux persistant encore dans le monde hippie. Mais comment les acteurs de ce mouvement le perçoivent-ils, et quels liens font-ils avec la musique ?

« Un français : La pluralité de la musique se conçoit pour moi comme une voie spirituelle. Un peu comme la musique du Burg Herzberg.

Xavier : Que pensez-vous de la musique du festival ?

¹⁸² Ibid.

Un hollandais : Le mieux dans ce festival n'est pas la musique mais l'universalité et l'amour des gens. C'est, sans doute, lié au fait qu'on se retrouve tous unis et plein d'amour par et dans la musique. »¹⁸³

Cet entretien avec une communauté franco-hollandaise, dont l'intégralité des membres ont refusé de décliner leur identité¹⁸⁴, pose les fondements de ce que nous nommons l'incarnation des valeurs hippies, à savoir : l'universalité, l'amour, le spirituel, la musique. La musique ne relève pas directement de valeurs religieuses, elle est comme l'indique le français de la communauté, une voie spirituelle. Cependant, l'Amour, l'Universalité et le Spirituel, sont des termes en relation avec un imaginaire religieux. Dans le discours de la personne hollandaise, la musique n'est pas déconnectée de l'imaginaire religieux, puisqu'elle en serait un média qui permet l'union des termes. C'est dans cette dynamique que s'inscrit l'entretien avec Scott du groupe Øresund Space Collective et professeur en endocrinologie. Il considère que cet événement est détenteur d'une portée philosophique et spirituelle. La portée philosophique est proche de celle de Charles Fourier. Effectivement, Scott aborde trois thématiques de cette philosophie : la nature, les sciences et l'art. Dans une seconde partie de l'entretien, il traite de la relation qui existe entre les notions ci-dessus. Adepte de la théorie des cordes, il cherche à m'expliquer l'importance de la vibration qui raisonne aux Burg Herzberg. Souvent fourre-tout, le terme de bonne vibration est pour Scott cette corde cosmique qui peut vibrer entre chaque chose. Son discours n'est pas dénué de pensée religieuse. Même s'il est athée et véhément face à la religion, cet artiste et scientifique voit un lien entre religiosité et art sous le prisme du contrôle dans le sens Burroughsien¹⁸⁵ :

« Scott : Oh tu sais, tu parles à un scientifique et pour reprendre une phrase de Bob Peters : « Je n'ai pas choisi d'être athéiste, logique, intelligent et honnête, il me l'a demandé. » Moi, je pense que la recherche de la vérité passe par la science. La religion est pour moi une source de contrôle comme l'entend Burroughs. Le message est bon, Les gens qui le portent Bouddha, Jésus, Mahomet sont des personnes intelligentes qui à leur époque avaient compris les hommes devaient pour évoluer vivre en harmonie.

[Longue digression sur l'histoire des religions]

Xavier : Tu as parlé de la notion de contrôle comme le pense Burroughs. Ça m'intéresse.

Scott : [...] Tout est une question de contrôle mental, on distille une pensée dans un média et on modifie certains comportements. C'est l'avènement de la société technocratique comme dans 1984. Ici, on est hors-temps donc hors contrôle.

¹⁸³ Entretien qualitatif du 2 août 2014 avec une communauté franco-hollandaise.

¹⁸⁴ Ils se considèrent tous comme frères et sœurs et refusent donc de se nommer par leur prénom synonyme pour eux de l'individualisme qui règne sur le monde.

¹⁸⁵ Entretien qualitatif du 2 août 2014 avec Scott, artiste de Øresund Space Collective il a 45 ans.

Xavier : Pourtant la musique et les dispositifs — j’entends par dispositifs Light-show, niveau sonore, etc. — sont des moyens de contrôle ?

Scott : Ok, oui certainement. Cependant, les musiciens ont conscience de cela il faut faire très attention quand on manie ce genre de technologie. Je rejoins ici la pensée de l’essai rock et magie de William Burroughs qui a fait un magnifique entretien avec Page. »

Seule l’enquête quantitative pour répondre à la question « quel est votre meilleur souvenir du festival ? » révèle clairement les 4 notions ci-dessus. En voici quelques extraits significatifs :

« Jess : Mon plus beau souvenir. C’est notre rencontre.

Xavier : Je te remercie.

Jess : tu ne t’y attendais pas. Sinon je trouve que nous sommes dans une place parfaite, les gens sont pleins d’amour, de sourire, de paix, c’est ce que j’aime ici. Je t’aime et tu m’aimes. C’est une beauté simple au milieu de ce magnifique paysage et d’une musique spirituelle et envoûtante. »¹⁸⁶

« Lars : Nous avons joué aujourd’hui dans la tente de lecture, c’était un événement simplement génial pour nos débuts d’artistes. On a transmis un message de paix et d’amour à toute l’humanité qui réside ici. Je suis sur un nuage. »¹⁸⁷

« George : Le mieux c’était Vandergraaf generator c’est de la keyboard music expérience. Je planais complètement. »¹⁸⁸

« Madame : Nous, notre meilleur souvenir, c’est le mariage que nous avons fait sur la scène du festival.

Xavier : Vous vous êtes mariés au festival ?

Monsieur : Oui mais moi, mon meilleur souvenir, c’est d’avoir rencontré Jean Pierre. La communauté rigole. Sinon avant on avait aussi un match de foot, c’était bien. Oh il y a aussi le concert d’ouverture qui est une grosse jam session.

Madame : On s’est mariés sur la freak stage, on a fait venir des officiers pour nous marier. C’était beau, les gens nous applaudissaient. »¹⁸⁹

Entre la rencontre avec Jessica, Lars et le couple qui s’est marié sur la Freak stage, ces citations évoquent l’amour qui est l’élément le plus fédérateur des entretiens exécutés. L’amour et l’universalité de ce message est le centre clé des valeurs de ce festival, ce qui se manifeste par le terme rencontre qui revient fréquemment dans nos entretiens ou encore par l’appellation frère et sœur. Sur les quatre entretiens quantitatifs ci-dessus, deux ont retenu notre attention : celui des mariés et celui de Jessica. L’entretien avec Jessica détient une résonance particulière entre Edgar Morin et son Journal de Californie, et notre recherche sur le site du Burg Herzberg. Le cas de la rencontre avec

¹⁸⁶ Entretien quantitatif du 2 aout 2014 avec Jess, festivalière depuis 20 ans, elle a 25 ans.

¹⁸⁷ Entretien quantitatif du 2 aout 2014 avec Lars, artiste pour cette première année au Burg Herzberg, il a 35 ans.

¹⁸⁸ Entretien quantitatif du 2 aout 2014 avec George, vieille hippie de la première génération du Burg Herzberg, il a environ 75 ans.

¹⁸⁹ Entretien quantitatif du 2 aout 2014 avec des amis de la communauté d’Eva.

Jessica rappelle un passage où Edgar Morin a vécu un fait similaire lors d'une convention hippie à la fin des années 60. Ces deux entretiens abordent en quelques lignes l'ensemble des valeurs hippies. Mais, c'est bien au travers de la musique, média spirituel et religieux, que se développent l'amour et l'universalité, qui unissent l'ensemble des participants à cette convention hippie. L'expérience vécue au Burg Herzberg va alimenter notre recherche tout au long des chapitres à venir.

Comprendre l'imaginaire religieux qui réside dans le Krautrock, c'est avant tout analyser l'émergence de cette musique, la problématique d'une Allemagne scindée en deux idéologies. Si notre expérience du Burg Herzberg a permis de découvrir la dimension festive du Krautrock, cette seule expérience ne peut être conçue comme une analyse complète de l'imaginaire psychédélique allemand. Cependant, elle révèle des caractéristiques communes qui se retrouvent entre les différents mouvements psychédéliques. Qu'en est-il par exemple du psychédélicisme à la française ?

Chapitre 3 : Le psychédéisme à la française

Le mouvement psychédélique français s'est construit tardivement. En effet, alors que le mouvement anglo-saxon s'éteignait, la France vit apparaître une nouvelle forme de musique issue de la scène underground. Est-ce que la scène française peut se concevoir sur le même plan que celle des États-Unis ou de l'Angleterre ? Afin de comprendre les influences de ce mouvement, il faut revenir sur les éléments qui ont nourri la musique Zheul. Autrement dit, il est nécessaire de revenir aux racines du mouvement contre-culturel français, son avant-garde artistique, ses révolutions. Si le psychédéisme français est un mouvement resté dans l'ombre du mouvement yé-yé, relève-t-il des mêmes cadres de l'imaginaire religieux ?

1.3.1 Contre-culture et avant-garde

La France traverse, comme les États-Unis, un mouvement d'avant-garde qui laisse son empreinte sur le milieu politique, culturel, musical et sociétal. Mais comment ces mouvements vont-ils influencer la scène psychédélique ?

Ainsi, la contre-culture psychédélique française est marquée par un groupe politico-artistique : L'Internationale Situationniste. Musicalement, la scène est aussi touchée par le rock'n'roll, un rock français très proche des sons américains, qu'Edgar Morin qualifie de yé-yé. Si le mouvement hippie peut se retrouver dans *l'Âge tendre et tête de bois* constitué par le Yé-yé, le psychédéisme est apparu par la Zheul musique dans les années soixante-dix, avec une scène underground qui rencontre des difficultés à s'affirmer. Comment l'imaginaire du rock psychédélique se manifeste dans une France qui oscille entre laïcisation, crise politique et idolâtrie des stars françaises américanisées ou refus de la culture américaine ? Ce rock psychédélique est-il imprégné d'une dimension religieuse ?

1.3.1.1 Internationale Situationniste : l'avant-garde littéraire, artistique, politique et spirituelle

Si les États-Unis ont connu une vague d'auteurs en rupture avec *l'American Way of Life*, les Beatniks, la France est porteuse d'une organisation révolutionnaire entre communisme et avant-garde artistique : l'Internationale Situationniste. Fondée en 1957, L'Internationale Situationniste rassemble les Lettristes, le Mouvement International pour un Bauhaus imaginiste, des peintres italiens et le comité de psychogéographie de Londres. L'un de ses leaders est Guy Debord qui propose, dans son Rapport sur la construction des situations, une nouvelle façon de voir le monde, de le changer. Les situationnistes cherchent à mettre en avant « des moments de la vie, concrètement ou délibérément construits par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événement »¹⁹⁰. Ils se positionnent comme des personnes qui cherchent à démontrer que l'art contemporain est encore de culture bourgeoise et tentent de dépasser ce simple cadre. Mais, comment vont-ils procéder ? En quoi l'I.S. marque un changement drastique dans l'imaginaire du rock psychédélique français ?

Le projet situationniste s'inspire des théories marxistes et repose d'une part sur le conditionnement des individus par la nature objective puis par les effets du milieu géographique sur les affects. L'Internationale Situationniste s'inscrit donc à la croisée des chemins entre l'art, la politique et la réalité. Il propose une nouvelle façon de concevoir le monde « pour résister au monde utilitaire, qui programme le travail et l'ennui, il s'agit aujourd'hui de passer à un stade supérieur de la créativité artistique : la construction consciente des ambiances et des situations. »¹⁹¹. Les situationnistes s'orientent autour d'un projet expérimental qui déconstruit le concept de représentations au profit des situations. Ces dernières révèlent des désirs d'une part primitifs et d'autres parts émergeant de la situation elle-même. Penser l'Internationale Situationniste comme précurseur de la contre-culture française est problématique, comme le constate Christophe Bourseiller dans son ouvrage *Contre-Cultures !* Effectivement, Guy Debord a sorti une critique cinglante de ces mouvements dans l'article « Le bruit et la fureur » en 1958. Il décrit la Beat Generation comme « L'odeur d'œuf pourri que répand l'idée de Dieu enveloppe les crétins de la Beat Generation. »¹⁹². Autrement-dit, Debord voit

¹⁹⁰ Guy Debord, « Définitions », Internationale Situationniste, n° 1, juin 1958.

¹⁹¹ Patrick Tacussel, « Dérives psychogéographiques de la gauche lettriste et situationniste », *Contre-Cultures !*, Éd. CNRS, Paris, 2013, p. 49.

¹⁹² Guy Debord, « Le bruit et la fureur », Internationale Situationniste, n° 1, juin 1958.

dans le mouvement de la Beat Generation et des hippies une certaine forme de nouvel opium du peuple. Cette citation montre la volonté de l'I.S. de rejeter la mystique beatnik qui influence le mouvement psychédélique. Néanmoins, les beatniks et les hippies, tout comme l'Internationale Situationniste, revendiquent une pensée libertaire et hédoniste que l'on retrouve en Mai 1968 sur les murs de la Sorbonne à Paris. Le projet de Guy Debord sur *La société du spectacle* va marquer un pas dans le changement des mentalités. Le refus de la production artistique va amorcer la scission du mouvement entre artistes et politiques révolutionnaires. Cet ouvrage propose une analyse détaillée du concept de spectacle, selon le prisme marxien, pour décrire une société où ce dernier génère « la religion de la marchandise ». La pensée situationniste prône, au même titre que les hippies, l'art non séparé de la vie quotidienne, ainsi que la fin de toute forme de représentation. Cependant, les situationnistes souhaitent la fin d'un art non contemplatif que l'on pourrait retrouver dans certains aspects des communautés hippies. Autrement dit, les situationnistes reprochent un manque d'ancrage de l'art dans le réel. Le programme de l'IS prévoyait de mettre en place des méthodes artistiques qui visaient à produire du réel, au-delà de la représentation, de transformer le quotidien par plus de quotidien. Il trouve que l'art s'inscrit dans une forme aliénante et veulent sortir de cette dimension représentative pour un système horizontal plutôt que vertical¹⁹³.

Cette transformation de la vie par le biais d'interventions directes dans le quotidien se manifeste dans les œuvres filmographiques de Guy Debord, notamment dans son *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*. La transformation de la vie par la construction de situations devait affranchir les individus des structures et process de vie quotidienne mais aussi des éléments du sacré. Les situationnistes souhaitent réintroduire la magie par le jeu libre des situations. C'est-à-dire, sortir des cadres préétablis pour émanciper l'individu et en faire un viveur et non un simple spectateur léthargique, ce qui n'est pas sans rappeler les directions de Brecht et Pirandello. Ainsi, il propose une méthode pour sortir de l'aliénation de la société du spectacle : le détournement. Le détournement « s'emploie par l'abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration des productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans un sens, il ne peut y avoir de peintures ou de musiques situationnistes, mais un

¹⁹³ Cette dimension est à conserver pour mieux comprendre la question de la teuf.

usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères. »¹⁹⁴

Au-delà de l'art, les membres de l'I.S. ont dépassé le simple rapport entre pratique et théorie pour mettre en place une analyse sociale. C'est le mouvement de Mai 1968 qui intègre dans la protestation les théories révolutionnaires de l'I.S. même si la pensée révolutionnaire de L'I.S. fut marquée sur les affiches et les slogans des étudiants, l'utopie situationniste n'a jamais réussi à éclore. Le mouvement situs décida d'une dislocation en 1972, afin que la théorie ne se meut pas en un quelconque spectacle qu'elle critiquait. L'Internationale Situationniste a-t-elle influencé le mouvement psychédélique français ?

Il ne peut y avoir de musique dans l'I.S., elle serait une chimère situationniste, où devrions-nous dire l'internationale arlésienne. L'I.S. prône une nouvelle créativité qui diffère de l'art connu. En effet, la situation est à concevoir comme opposée à l'œuvre. Ainsi la musique psychédélique serait de l'anti-musique psychédélique. Si l'on ne peut étudier la musique par le biais des textes situs, on aperçoit cependant quelques interrogations de cet art par Guy Debord et Raoul Vaneigem. Que nous apprennent-ils sur la musique, comment la conçoivent-ils ? Raoul Vaneigem montre un certain pessimisme à l'égard de la musique où il semble constater une absence de joie. Seul le Jazz semble faire preuve de spontanéité :

« Le style d'improvisation de la vie quotidienne dans ses meilleurs moments rejoint ce que Dauer écrit du jazz : « La conception africaine du rythme diffère de la nôtre en ceci que nous le percevons auditivement tandis que les africains le perçoivent à travers le mouvement corporel. Leur technique consiste essentiellement à introduire la discontinuité au sein de l'équilibre statique imposé par le rythme et le mettre à l'écoulement du temps. Cette discontinuité résultant de la présence de centres de gravité extatiques à contretemps, de l'accentuation propre au rythme et au mètre crée constamment des tensions entre les accents statiques et les accents extatiques qui leur sont imposés. »¹⁹⁵

Les situs reprochent à la contre-culture psychédélique ce que nous cherchons à démontrer. Effectivement, leur volonté de sortir du spectacle impose de sortir du processus de mystification qui œuvre dans la contre-culture. Cette culture populaire est

¹⁹⁴ Guy Debord, « Définitions », Internationale Situationniste, n° 1, juin 1958.

¹⁹⁵ Vaneigem Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Éd. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1967, 1992, p. 251-252.

un ensemble, non détaché de l'économie, comme il peut l'observer dans la société du spectacle.

«Le spectaculaire concentré appartient essentiellement au capitalisme bureaucratique, encore qu'il puisse être importé comme technique du pouvoir étatique sur des économies mixtes plus arriérées, ou dans certains moments de crise de capitalisme avancé. [...] En outre la production des marchandises, moins développée, se présente aussi sous forme concentrée : la marchandise que la bureaucratie détient, c'est le travail social total, et ce qu'elle revend à la société, c'est sa survie en bloc. La dictature de l'économie bureaucratique ne peut laisser aux masses exploitées aucune marge notable de choix, puisqu'elle a dû tout choisir par elle-même, et que tout autre choix extérieur, qu'il concerne l'alimentation ou la musique, est donc déjà le choix de sa destruction complète. Elle doit s'accompagner d'une violence permanente. L'image imposée du bien, dans son spectacle, recueille la totalité de ce qui existe officiellement, et se concentre normalement sur un seul homme, qui est le garant de sa cohésion totalitaire. À cette vedette absolue, chacun doit s'identifier magiquement ou disparaître. Car il s'agit du maître de sa non-consommation, et de l'image héroïque d'un sens acceptable pour l'exploitation absolue qu'est en fait l'accumulation primitive accélérée par la terreur. Si chaque Chinois doit apprendre Mao, et ainsi être Mao, c'est qu'il n'a rien d'autre à être. Là où domine le spectaculaire concentré domine aussi la police. »¹⁹⁶

Le spectacle culturel est un spectacle marchand. Par cette approche, Debord montre la toute puissance de l'image et son aura sur la dimension magico-religieuse du spectacle. Elle joue le rôle d'un opium du peuple au même titre que la religion dans l'œuvre de Marx. Chez Debord, le spectacle est une certaine forme de religion marchande. Pouvons-nous cependant penser le spectacle dans sa seule dimension marchande ? La contre-culture est, pour Debord, une société de loisir conditionnée par une structuration du temps libre, qu'il oppose au temps salarié. Le salariat serait un être emprisonné par le fétichisme marchand de la société de loisir, donnant ainsi la naissance aux modes comme le Yé-yé, ou encore la beatlemania.

1.3.1.2 Les origines du psychédéisme français : le mouvement yé-yé

Le terme yé-yé est une onomatopée, issue de la déformation du mot anglais yes, qui, dans une déclinaison française, s'est transformée en yeah et ponctue souvent la fin de chanson de rock. Ce néologisme, à l'origine du sociologue Edgar Morin¹⁹⁷, qualifie les 200 000 jeunes qui, pour le premier anniversaire de Salut Les Copains, se sont rassemblés sur la place de Nation à Paris. L'interjection yé-yé est péjorative, elle décrit une sous-culture de la jeunesse française vide de sens qui se réapproprie de façon

¹⁹⁶ Extrait de la société du spectacle, recueil de textes étudiés en cours d'Esprit médiatique par Yves Citton.

¹⁹⁷ Elle apparaît la première fois dans deux chroniques d'Edgar Morin pour Le Monde du 6 et 7 juillet 1963.

inanimée les plus grands classiques de la culture rock américaine. Ainsi, *The House Of The Rising Sun* est devenu, sous la plume de Johnny Hallyday, *Les portes du pénitencier* et diffère de la version originale. Même si l'ensemble de la musique de cette époque est une copie insipide des classiques rocks américains (la dimension subversive du mouvement paraît inexistant, la musique rock française est une adaptation édulcorée de l'art adolescent anglo-saxon), elle permet l'émergence d'une culture pop française qui est à concevoir comme un legs contre-culturel de l'après-guerre. Comment cette culture a-t-elle été signifiante pour toute une génération ? En quoi est-elle novatrice et précurseur d'un imaginaire psychédélique ?

La culture yé-yé s'est construite, dans un premier temps, autour de deux médias du même nom : *Salut Les Copains*. Les icônes précédemment citées sont toutes issues de cette émission et révèlent en phénomène jamais rencontré dans l'histoire de la musique hexagonale, un engouement populaire, celui *l'âge tendre et tête de bois*. *Âge tendre et tête de bois* est une adaptation télévisuelle de l'émission radiophonique de *Salut Les Copains*. Ces deux émissions participent à la construction identitaire des vedettes du mouvement yé-yé, une jeunesse faussement subversive, qui offre un simulacre de la résistance à l'américaine par des reprises dont le sens peut paraître vide. Effectivement, le rock français est détaché de la culture américaine, il est hors du contexte de sa production et s'affadit donc par une importation culturelle déracinée. Néanmoins, il est bon de rappeler que la construction du rock'n'roll américain comme un art subversif¹⁹⁸ s'est faite par la réappropriation des codes de la culture africaine pour concevoir le rock, comme une culture « sauvage » et « bricolée ». Bien que la notion de sauvage puisse être interprétée de plusieurs façons, elle fait référence à un retour à plus d'encanaillement, moins de normes, plus de liberté. Ainsi, le mouvement yé-yé réintègre les codes de l'exotisme américain pour proposer une sauvagerie qui renouvelle la production musicale. L'américanisation de la culture française n'est pas relative au mouvement yé-yé :

« L'Amérique serait en fin de compte un Orient auquel la France a recours pour se surprendre et se renouveler, tout comme les Américains avaient eu recours à l'Afrique ou à l'Amérique du Sud pour y projeter leurs répressions, afin que celles-ci fassent retour, comme une inquiétante étrangeté secrètement espérée. Et c'est pour de semblables raisons qu'ils avaient plébiscité la France : car, sans conteste, les chanteurs de music-hall français acclamés aux États-Unis, de Maurice Chevalier à

¹⁹⁸ Nous renvoyons ici à notre premier chapitre.

Yves Montand, avaient tenu ce rôle du séducteur sauvage et dépaysant, suscitant le désir et l'amusement. »¹⁹⁹

Philippe Birgy constate, aussi, que le mouvement yé-yé peut s'inscrire comme novateur de la contre-culture psychédélique américaine :

« Aussi, l'histoire de la contre-culture jeune ne commencerait-elle réellement en France qu'en 1961, soit cinq à dix ans plus tard qu'aux États-Unis. Dès lors, le rock'n'roll ne pourrait plus être cantonné à un rôle secondaire, simple étape dans une succession d'engouements temporaires que la mode parcourt et dépasse : il s'imposerait irrésistiblement dans l'unité de son esprit et de son mouvement, et deviendrait le point de ralliement d'une culture jeune distincte »²⁰⁰

Le mouvement yé-yé est, selon les chercheurs de la revue *Communication*, un phénomène « culturel signifiant »²⁰¹, celui d'une jeunesse en quête d'émancipation culturelle dans une France ambivalente entre condescendance paternaliste et volonté de contrôle. Edgar Morin montre cette ambivalence dans son article « Salut Les Copains », où il note que « la formation de la nouvelle classe s'effectue dans un climat de promotion des valeurs juvéniles dans l'ensemble de la société [...] ; rester jeune est devenu l'ambition du « croulant »²⁰². L'émancipation de cette culture signifiante s'explique par un croisement entre des lignes économiques, militaires et médiatiques (Trente Glorieuses, constitution de médias pour la jeunesse comme Europe 1, fin de la guerre d'Algérie). C'est entre Europe 1 et le Golf-Drouot que se cristallisent les aspirations de cette jeunesse française. Quelles sont-elles ? C'est ce qu'Edgar Morin relate dans sa description de l'engouement yé-yé. Il montre une vision d'un mouvement rock idéalisé, où les idoles de Salut les Copains véhiculent une image de rockeur sage et serein. En effet, ils détiennent le potentiel de la star angélique.

Cependant, le concert de Nation montre une autre vision : celle des blousons noirs, une frange de la jeunesse violente, adepte du rock'n'roll et équivalent des Hell Angels. Le yé-yé est signifiant par l'apparition de ces contradictions, comme le décrit Edgar Morin entre « le dada de Tzara et quelque chose qui sonne déjà gaga », « un nihilisme de consommation et un nihilisme de consommation »²⁰³, mais aussi entre une culture de masse de la jeunesse contrôlée par les « croulants ». Pour lui, le sens du yé-yé peut se résumer par le terme *jouir*, jouir de cette fureur de vivre que procure le

¹⁹⁹ Birgy Philippe, « Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer » : Le yé-yé et l'importation de la contre-culture américaine », *Volume !* 1/2012 (9:1), p. 151-167.

URL : www.cairn.info/revue-volume-2012-1-page-151.htm.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Morin Edgar, « Salut Les Copains », *Le Monde*, 6 et 7 juillet 1963.

²⁰³ Ibid.

rock'n'roll, jouer sans entrave comme le propose l'International Situationniste. Mais y a-t-il un imaginaire religieux dans le mouvement yé-yé français ?

Edgar Morin nous invite à penser que non. En effet, le mouvement yé-yé véhicule « un message d'extase sans religion, sans idéologie, qui nous est venu par une prodigieuse injonction de sève noire, de négritude déracinée dans la civilisation américaine et qui s'est incorporée dans l'humanité du XX^e siècle »²⁰⁴. Si Morin constate l'absence de religion. Il ne peut s'empêcher de penser que le yé-yé est imprégné de religiosité et d'universalité. L'adaptation du rock au contexte français gomme la dimension mystique qui est présente dans la contre-culture psychédélique néanmoins la bande des copains, n'est-elle pas l'idole des jeunes ? Une idole ne fait-elle pas appel à un culte ? Effectivement, il existe bel et bien un culte des idoles qui est inférieur à ce que le sociologue a pu observer dans le star-system américain. Néanmoins, Jean-Philippe Smet dit « Johnny Hallyday » ou l'idole des jeunes, est le monstre sacré du rock français. Son intronisation comme roi du rock hexagonal, à la soirée de SLC à Nation, lui confère une suprématie et une médiatisation rarement égalée sur la scène musicale. Le personnage de Johnny Hallyday est la copie conforme d'Elvis. Il lui emprunte son parcours militaire, cinématographique et spirituel. On le remarque notamment au travers de son album Hallelujah, où l'on retrouve une teneur religieuse qui se manifesterait chez d'autres artistes de cette période, comme Gainsbourg, Ferré...

Le mouvement yé-yé qui s'étend sur la période des sixties prend fin après les événements de Mai 68. Cette chute est due à la libéralisation du marché du disque en France qui permet d'accéder aux vinyles anglo-saxons. De plus, les actions politiques de 1968 vont mettre fin à l'insouciance de l'âge tendre et tête de bois pour entrer dans le dualisme du panthéon rock à celui de l'underground français. Ce dualisme donne naissance à la scène psychédélique. Mais intéressons-nous d'abord à la constitution du panthéon des artistes du rock français et de son underground. Comment va se cristalliser le star-system français ? Comment une scène underground va-t-elle se constituer ?

²⁰⁴ « Salut les copains » par Edgar Morin in Le Monde du 6-7 juillet 1963, repris in Sociologie, Point essais, n°276, 1994.

1.3.1.3 La constellation des « copains » et underground du rock français



Figure 11 : Photographie de la génération Salut les copains

Si la génération des rock-stars des sixties françaises a influencé la jeunesse des années 60, c'est que le collectif de Salut les copains a su créer une constellation d'étoiles du rock encore présente dans l'histoire musicale française. En parallèle, sur la fin des sixties, des groupes underground se sont formés pour sortir de l'américanisation musicale des rockeurs français. Comment le star-system de Salut les copains a-t-il généré une mythologie du rock français face à un underground en quête de reconnaissance ?

« Salut les copains offrait aux adolescents d'après-guerre la sécurité d'un groupe social bien défini dans lequel ils pouvaient s'identifier. Si la musique a focalisé les passions, c'est avant tout grâce au transistor, miniaturisation et donc personnalisation de la consommation musicale. Mais le "copinisme" a dépassé de loin le cadre musical, et représenté un démarquage par rapport aux parents, dont la jeunesse fut teintée d'année de guerre. L'intérêt porté dans la presse adolescente aux personnalités des chanteurs modèles, porte-parole et représentants de l'idéologie des copains, signale la recherche d'un nouveau système de valeurs, divergent de celui des aînés. »²⁰⁵

L'un des premiers facteurs de la constitution du star-system est lié à la libéralisation des moyens de communication, le transistor, les journaux et les émissions

²⁰⁵ Pires Mat, « Les stars noires et Salut les copains, 1962-1968. », Communication et langages, Année 1997, Volume ! 111, Numéro 111, p. 59-71.

à destination de la jeunesse se multiplient et mettent en scène les rock stars qui les composent. La génération des copains domine la scène musicale française entre 1962 et 1970. Si les formations comme les Chaussettes noires, Chats Sauvages, Pirates, Champions, Vautours et Daltons ont connu le succès, seuls sont restés dans la légende les leaders de ces groupes, d'Eddy Mitchell à Dick Rivers. Cette bande de copains rock-stars revendique les idéaux et la philosophie de la jeunesse. Autrement dit, ils portent dans leur chanson, le discours d'une jeunesse en quête d'amour et de liberté. Mais cette culture est entrée dans l'histoire musicale française, elle est devenue un héritage mythique. Si le processus du temps mythique est un facteur de cristallisation du panthéon des stars, c'est bien que les stars ont tissé depuis les années soixante les bases d'une mythologie du rock français.

« La présence de la figure du rockeur professionnel participe à la réminiscence d'un âge d'or. Il évoque un Temps mythique, celui des années 1950/60. Dans les discours des amateurs, l'élaboration d'un âge d'or passe par l'énonciation de quatre motifs mystificateurs. [...]. Les années 1950/60 sont associées à la liberté créatrice, à l'authenticité, à l'originalité et à la transgression artistique. Cette liberté créatrice renvoie aux figures du pionnier et du décadent. »²⁰⁶

Le discours qui émane du magazine SLC et des médias a porté aux nues ces rockeurs. Ils ont donné à voir des figures de stars qui participent à la création mythologique de la star, Laure Ferrand dans son article montre *L'adolescence et la découverte du rock. Quand la culture des parents n'est plus rejet, mais héritage d'un Temps mythique* :

- la figure du pionnier est celle de l'artiste leader de celui qui a porté la création à la scène, à l'image d'Elvis ou de Johnny
- la figure du play-boy est celle de l'artiste adulé par le sexe opposé.
- la figure du décadent est celle des artistes diabolisés dont le parcours fut construit autour d'une mise en scène hédoniste.
- la figure du professionnel renvoie à l'artiste dont la scène est son centre d'intérêt principal.

D'autres figures peuplent le monde du rock. Elles participent à l'idéalisation du rock et donc à la constitution d'une mythologie rock. Si la religiosité de la musique yé-yé se retrouve dans l'idolâtrie de ces icônes par un public-copain, cela s'explique par la constitution d'un nouveau langage amoureux et non religieux comme aux États-Unis. Par la création de ce nouveau langage propre à la jeunesse, on constate une érotisation des rapports sociaux qui s'accompagne d'une plus grande liberté d'expression et

²⁰⁶ Ferrand Laure. *L'adolescence et la découverte du rock, Quand la culture des parents n'est plus rejet, mais héritage d'un Temps mythique*. Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours - EHESS, Feb 2010, Paris, France.

sexuelle : Laisse les filles, Sea Sex and sun, Itsy, Bitsy, Tiny, Weeny, Tout Petit, Petit Bikini. Jean Baudrillard caractérise ces phénomènes comme « une sorte de mutation fondamentale dans l'écologie de l'espèce humaine »²⁰⁷. La constellation des stars des sixties forme un Olympe domestiqué par les objets de consommation comme SLC ou Ages Tendres, Nous, les garçons et les filles.

Cependant, dans l'ombre du mouvement yé-yé œuvre une scène musicale underground à la française :

« Aux États-Unis, le terme “underground” fut utilisé pour désigner la résistance française face à l'occupant nazi lors de la Seconde Guerre mondiale (Kervran & Kien, 2010 : 16). En ce sens, c'est bien de résistance dont il s'agit ici, à la fin des années 1960, au commencement de ce que les auteurs appellent l'“histoire des maquis sonores français” (premier chapitre). Ainsi, en lien avec les contestations d'un ordre social étouffant et, face à la toute-puissance culturelle et économique d'un “système disques” (p. 40-44) laissant peu de choses filtrer de la “chape de plomb” des yé-yés, de la chanson française de variété et du rock anglo-saxon, va se développer une “contre-musique” (référence à la contre-culture américaine des années hippies) ignorée des mass medias ou se mettant volontairement en marge de ce système. »²⁰⁸

C'est bien dans une opposition à la culture de masse yé-yé que la scène psychédélique se développe lors d'événements marginaux. L'événement majeur de Mai 68 marque un tournant pour la contre-culture française, celle-ci possède un caractère plus politique que musical à défaut de la contre-culture américaine. Effectivement, la présence de Deleuze sur la composition le voyageur mis en musique par Richard Pinhas, montre bien la place de l'intellectualisme et du politique dans la construction de l'underground français. Elle se différencie de la variété yé-yé qui mettait en avant des textes un peu simplistes. C'est à partir du mois de Mai que la musique devient une musique de résistance au mainstream. « Le psychédéisme camembert »²⁰⁹ se compose de groupes comme Variations, Gong, Crium Délirium, Magma, Red Noise, et se caractérise notamment par la fusion et la tradition de la chanson française et les sons psychédéliques anglo-saxons. Autrement dit, elle est un cocktail musical de jazz, de rock, de world, etc. Fortement influencé par le free jazz, le rock français est une révolution du format musical, une volonté libertaire. La scène underground psychédélique française est un pont entre le mouvement hippie et le mouvement punk, avec à la fois un message de paix et d'amour, et une volonté de Do It Yourself.

²⁰⁷ Jean Baudrillard, *La société de consommation* [1970, Denoël], Paris, Gallimard (Folio Essais), 2006, p. 16.

²⁰⁸ Romuald Émile, « Éric Deshayes et Dominique Grimaud, *L'Underground musical en France* », Volume !, 7 : 2 | 2010, p. 242-245.

²⁰⁹ Éric Deshayes et Dominique Grimaud, *L'Underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009, p. 91.

Dès le début des seventies, Magma est un des groupes qui a réussi à sortir hors de l'Hexagone. Effectivement, l'underground français est confiné à quelques salles spécialisées. Même des groupes prometteurs, comme Ange ou Variations, bénéficient d'une couverture médiatique importante, mais ils restent bien trop souvent cantonnés aux frontières françaises, ce qui freine le développement du rock français. Le régionalisme a été un substrat de la création musicale, car si le marché centralisé du disque ne s'intéressait qu'essentiellement à l'oligarchie culturelle parisienne yé-yé, la musique des souterrains va commencer à paraître entre 1968 et 1974, elle restera relativement méconnue, hormis dans les communes françaises. La rupture musicale, initiée par l'underground, s'est effectuée par de nouveaux objets techniques comme les pédaliers et les magnétophones qui ont servi à l'écriture musicale. Elle se manifeste aussi dans la rupture avec les chaînes de production de la musique. Cette scène est en autoproduction et autogestion complète. Cette musique crée ses propres canaux de diffusion et tisse un réseau de salles spécialisées et d'associations, en charge d'organiser des concerts, ainsi qu'une presse active comme Actuel ou Radio Nova. Si la scène mainstream du rock français semble teintée d'américanité, l'underground cherche à construire un nouvel imaginaire du rock français. Comment se construit-il ?

1.3.2 Révolution sociale, culturelle, politique et création d'une mythologie musicale

La France des années soixante est un pays en pleine renaissance. Tandis qu'un monde finissait, les sixties françaises sont celles des commencements. En effet, on assiste à un retour de la spontanéité, de l'audace, un nouvel âge d'or. La fascination qu'exerce encore cette époque sur la jeunesse repose sur l'avènement de nouvelles icônes et sur l'esprit de révolte qui règne dans tous les milieux. Le développement de la croissance et la société de consommation s'accélère et questionne. En effet, cette mutation entraîne une démocratisation culturelle, une libéralisation de la presse et mène, par le fait, une liberté de penser sans précédent. Cette liberté est au cœur même de Mai 68. Comment ce nouvel âge va-t-il révolutionner la face du rock psychédélique français ?

1.3.2.1 Quand la dimension politique efface la religiosité : La société du spectacle et le positionnement culturel français

Les années soixante ont marqué en profondeur la société française. Si le syncrétisme est quasi-inexistant dans la musique, une révolution s'opère au niveau culturel, social, politique, philosophique et artistique et se retrouve intégré dans le milieu underground. Du concert de Nation, première grande cérémonie en 1963, jusqu'au concert dans la cathédrale de Reims 1974, de Tangerine dream, le rock en France subit une mutation sans précédent.

Cette mutation est due à une évolution des politiques culturelles. En effet, la création du ministère des Affaires culturelles en 1959 puis, deux ans plus tard, des maisons de la culture, permet la démocratisation et la décentralisation des pratiques culturelles. Même si la politique culturelle des maisons de la culture écarte de leur programmation l'art populaire, la scène underground et mainstream des années soixante, nous pouvons constater aujourd'hui l'accueil de certains artistes issus de ces courants, avec la venue de Brigitte Fontaine à la MC 2 de Grenoble. Mais comme le constate le professeur Fumaroli, c'est une vision religieuse de la culture que propose André Malraux. En effet, la médiation de la culture s'opère comme une religion civile dans les temples publics, en témoigne le discours du ministre de la Culture, lors de l'inauguration de la maison de la culture d'Amiens en 1966 :

« Au fond, qu'est-ce que l'imaginaire ? Depuis que le monde est monde, c'est probablement ce que l'homme a créé en face des dieux. Le destin est là avec la naissance, et la vieillesse, et la mort, et quelque chose est là aussi qui est cette communion étrange de l'homme avec quelque chose de plus fort que ce qui l'écrase. Il y aura toujours ce moment prodigieux où l'espèce de demi-gorille levant les yeux se sentit mystérieusement le frère du ciel étoilé. C'est là qu'est l'élément absolument fondamental de notre lutte et, si vous le voulez, de notre travail. L'imaginaire séculaire, c'est probablement l'anti-destin, c'est-à-dire la plus grande création des hommes et le destin de notre civilisation, c'est la lutte de deux imaginaires : d'une part, celui des machines à rêver, avec leur incalculable puissance et le fait qu'elles ont émancipé le rêve, et, d'autre part, ce qui peut exister en face, et qui n'est pas autre chose que ce que j'ai appelé, naguère, l'héritage de la noblesse du monde. Dans ce domaine, il semble que les dieux soient morts, mais, lorsque je parlais du sexe et du sang, certainement les diables ne le sont pas et le vrai problème est de savoir si une civilisation qui a su ressusciter les démons saura aussi en son temps ressusciter les dieux. »²¹⁰

Il met en exergue, dans ce court passage, la dimension religieuse de l'art et l'apport de l'imaginaire dans ce qui fait la relation entre l'homme, ce demi-gorille et le ciel, autrement-dit Dieu. Comment ressusciter ces dieux ? Les années soixante ne sont-elles pas une tentative de résurrection ? Il est donc bien question d'une présence du religieux dans la culture, Malraux montre en quoi l'art est une porte ouverte sur la religiosité. L'art est comparé à une machine à rêver. A l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, Malraux se questionne sur les horreurs de la guerre et cherche à lutter contre ces démons avec la construction des Maisons de la Culture. Ces maisons seraient donc un lieu fabrication de divinité. Par cette approche, Malraux comprend que le star-system peut devenir une machine qui réenchante le monde.

Le développement culturel est aussi lié à l'évolution des pratiques radiophoniques. Europe 1 est au centre de la création du concert de Nation²¹¹, face au succès de cette radio qui a diffusé les premiers grands classiques du rock anglo-saxon et la jeune génération de Salut Les Copains, Paris Inter et Radio Luxembourg ont changé leur programmation et leur nom respectif en France Inter et RTL. De plus, la création d'un support national, la maison de la Radio, a accentué la démocratisation culturelle. Mais c'est bien par l'usage des Radios Libres que le rock psychédélique touche la jeunesse. Ce phénomène, apparu au Nord de l'Europe pendant les années soixante, propose un programme adapté aux attentes musicales de la jeunesse, Radio Caroline a joué un rôle significatif dans la popularisation du rock comme peut en témoigner le film *Good Morning England*. Le phénomène des Radios Libres arrive en France en 1969 en

²¹⁰ Discours prononcé par André Malraux à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens.

le 19 mars 1966. Consulté sur <http://www.culture.gouv.fr/> le 08/03/15 à 19h.

²¹¹ Nous l'avons vu précédemment.

même temps que l'émergence de la scène underground. Si les radios ont permis au rock d'atteindre un tel essor, c'est qu'elles sont un prolongement de la voix de l'artiste. Ce prolongement revêt alors des caractéristiques religieuses puisque les radios retransmettent le message de la rock star.

Nous l'avions vu précédemment, l'International Situationniste et plus spécifiquement l'ouvrage de Guy Debord *La société du spectacle* vient, par sa dimension politique, montrer une culture aliénante et marchande.

« Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. »²¹²

Effectivement, Guy Debord développe le concept de spectacle et constate des modes de reproduction de la culture marchande employées par une société capitaliste. La culture capitaliste est, par bien des points, religieusement investie, comme en témoigne Boltanski dans son *Nouvel esprit du capitalisme*. Bien que quelques Sitos aient voulu mettre à mal l'arrivée de la contre-culture en France, le modèle décrit par Debord va être un terrain de jeu pour la contre-culture psychédélique française. Elle diffuse les idées de l'auteur tout en les vidant de certains sens. L'organisation de la société contre-culturelle repose sur plusieurs nouveaux réseaux propres à chaque membre de l'underground et fonctionne sur un nouveau système de production basé sur l'autogestion et l'autoproduction. L'ouvrage d'Eric Deshayes et Dominique Grimaud dresse le panorama des pratiques de la scène underground et décrit le système mis en place par la résistance musicale française :

« On parle chiffres de ventes, pourcentages et carences de lieux de diffusion. Un panel de groupes pop est réuni pour moitié engagée dans les circuits traditionnels du show-biz : les Variations, Dynastie Crisis et Martin Circus. L'autre moitié est nettement plus politisée : Red Noise, Komintern et Majung. Manque de visibilité dans les médias, manque de considération, les arguments fusent. [...] Dans les années soixante et encore parfois au début des années soixante-dix, avant la multiplication des festivals, les groupes de pop n'avaient souvent pour autre possibilité de se traduire sur scène que les boîtes de nuit un minimum in, les boîtes plus ringardes, elles, les proposaient en animation. [...] En 1971, galérant pour trouver des petites salles de concert, le manager de Magma Giorgio Gomelsky a l'idée de prospecter toutes les Maisons des Jeunes et de la culture qui quadrillent le territoire français [...]. »²¹³

Au-delà du système adopté par le psychédélisme français, la description de la société révèle la présence d'un nouvel homme partagé entre sujet et consommateur, un être tiraillé entre pouvoir et aliénation. Ce tiraillement de l'individu et la dimension immanente du spectacle peuvent être assimilables à une structuration religieuse de l'art,

²¹² Debord Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

²¹³ Deshayes Eric, Grimaud Dominique, *L'Underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009, p. 33.

comme dans la pensée malrusienne. À trois reprises, cette notion rattachée à la culture apparaît dans l'analyse de Guy Debord. Le spectacle est pour l'auteur « une reconstitution de l'illusion religieuse »²¹⁴ :

« La technique spectaculaire n'a pas dissipé les nuages religieux où les hommes avaient placé leurs propres pouvoirs détachés d'eux : elle les a seulement relié à une base terrestre. Ainsi c'est la vie la plus terrestre qui devient opaque et irrespirable. Elle ne rejette plus dans le ciel, mais elle héberge chez elle sa récusation absolue, son fallacieux paradis. Le spectacle est la réalisation technique de l'exil des pouvoirs humains dans un au-delà ; la scission achevée à l'intérieur de l'homme. »²¹⁵

Cette illusion religieuse du spectacle est avant tout nourrie par un pouvoir de scénarisation médiatique qui construit un rapport social entre les individus. La société du rock fait partie intégrante de cette société du spectacle. Mais comment cette religiosité se manifeste dans l'underground musical des artistes français ?

Toutefois, fortement influencé par la révolte de Mai 68 et le mouvement jazz, le psychédéisme français intègre quelques éléments de religiosité par certains groupes comme Chico Magnetic Band, Jacques Dudon, Ange, Crium Délirium, Gong. Gong est une musique dont les tonalités alternent entre space rock, jazz et rock psyché. La construction musicale de ce groupe est très proche d'une volonté d'extension cosmique, proche de la mystique hippie²¹⁶. Pour comprendre cette notion, intéressons-nous à ce qui furent les derniers mots de Gong, lors de l'annonce de la mort de Daevid Allen sur Facebook le 13 mars 2015 : « Aussi longtemps que la roue éternelle tournera, nous continuerons à faire circuler ton message d'amour. Nous sommes un tout, nous sommes tous gong. Le gong résonnera pour toujours et sa vibration sera toujours source d'élévation et d'amélioration ». La mort de Daevid Allen revêt une certaine dynamique rituelle, effectivement, le symbole de la roue éternelle, le message d'amour, l'élévation sont autant de signes qui évoquent déjà l'imaginaire religieux présent dans la musicalité du groupe. Au-delà de l'imaginaire religieux, il est bien question ici d'une forme de mysticisme. Chez Chico Magnetic Band, la religiosité se veut diabolique et se manifeste dans les compositions et sur scène par des rires sataniques et une scénographie proche des shows de Screamin » Jay Hawkins, qui mélangent, vaudou, figure de l'homme noir sauvage et rock'n'roll. Les voyages en Inde de Jacques Dudon vont marquer en profondeur les sonorités de ses compositions avec des sons rappelant les musiques brahmaniques, par exemple La déesse *de l'eau* ou Appel. Mais, c'est dans les œuvres du

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Nous aborderons ce point dans notre deuxième partie.

groupe Ange que l'expression de la religiosité est mise en exergue, comme en témoigne le choix des noms des albums, Le cimetière des arlequins, Les Larmes du Dalai-Lama²¹⁷. Ces quelques marques questionnent les fondements d'une certaine religiosité psychédélique. Comment la définir, par quelles méthodes ?

Même si ces groupes sont peu connus, ce rock psychédélique va s'imposer par la naissance d'une presse consacrée aux arts d'avant-garde comme le magazine Actuel. D'autres revues verront le jour dans les années soixante-dix avec la naissance de la revue Parapluie qui traite de drogues, de religions, d'arts, etc. C'est aussi la naissance de Rock'n'folk, de Harakiri. Toutes ces revues font écho à la scène underground française et travaillent à la popularisation du rock à l'image de Harakiri, annonçant la mort du Général de Gaulle par : « Bal tragique à Colombey : 1 Mort. »

1.3.2.2 La presse parallèle française des années 1970

« Le xx^e siècle aura été marqué par l'explosion des médias alternatifs : presse écrite, radios libres, télévisions pirates se sont multipliées dans les pays occidentaux permettant la diffusion des idées de groupes sociaux habituellement écartés de la production médiatique de masse. »²¹⁸

« La presse underground représente la seule opposition efficace à une puissance grandissante et aux techniques utilisées par les mass medias de l'establishment pour falsifier, dénaturer, citer à faux, écarter comme ridicule à priori, ou simplement ignorer et effacer pour toujours des données, des livres, des découvertes, qu'ils jugent inutiles aux intérêts de l'establishment. »²¹⁹

Les Free Press apparaissent aux États-Unis en parallèle du rock dans les années 50, mais c'est dans les années 60 qu'elles atteindront leur point d'orgue. Le *village voice*, *l'Oracle*, *Berkeley Barb* et *East Village* sont autant d'exemples de combat parallèle à la contre-culture (politique, art, rapports sociaux, etc.). Selon la citation de Burroughs, la presse alternative est un moyen de contre-balancer le pouvoir des médias en place soutenus par l'État. *L'Oracle* à San Francisco ou *Oz* à Londres sont des relais du mouvement psychédélique, ils retransmettent des messages de spirituel sur l'ascèse, l'élévation, la philosophie zen. La contre-culture française repose sur la création d'une presse parallèle underground, qui soutient l'apparition du psychédéisme hexagonal. Il est important de rappeler que le contexte révolutionnaire est un temps propice à l'émergence d'une presse libre. L'Underground Press Syndicate est une union

²¹⁷ Nous reviendrons sur ces groupes plus en détail dans la troisième partie de ce chapitre.

²¹⁸ Chris Atton, « Sociologie de la presse musicale alternative », Volume ! [Online], 5 : 1 | 2006, Online since 10 July 2011, connection on 13 March 2015. URL : <http://volume.revues.org/614>.

²¹⁹ Burroughs William, Révolution électronique, Paris, Champ Libre, 1974, p. 12.

américaine pour prôner la liberté et l'accès gratuit à l'information. Ce réseau a permis de structurer cette presse parallèle aux États-Unis et s'est étendu sur l'underground européen. En France, l'UPS a fait circuler les manifestes et l'information de la contre-culture anglo-saxonne. En quoi la presse underground va-t-elle impacter l'imaginaire religieux ?

« EN FRANCE COMME AILLEURS, la presse rock papier se présente sous deux formes cardinales : le fanzine et le magazine. Dans les grandes lignes, ces deux médias révèlent un certain nombre de points de convergence et de divergence. En effet, ces deux supports rendent tout d'abord des services analogues. Tendanciellement, ils proposent l'évaluation de la qualité d'une production artistique, la conservation patrimoniale de cette production et une aide à la consommation culturelle »²²⁰

Elle est constituée d'une presse parallèle et consacrée à la presse musicale et politique et se décompose autour de deux entités : les fanzines et les magazines. Chacun d'eux développe le processus d'identification à l'artiste et d'attachement à une communauté de goûts. Ce journalisme permet d'écrire la légende qui entoure la star, il est selon Edgar Morin un moyen de mythifier la star²²¹. Le Nouveau Journalisme porte dans les années 60 le fanzine comme une nouvelle presse capable d'établir un continuum entre la consommation culturelle et la pratique. Elle se base sur la production d'un jugement d'une œuvre artistique. Le fanzine diffère du magazine par son écrit proche de l'enthousiasme du fan en concert, ces derniers sont bien souvent à l'origine de cette presse. Les magazines sont en revanche proposés par l'industrie culturelle, les équipes se composent de professionnels, de critiques de rock. Ces presses s'inscrivent dans la constitution d'une contre-culture. La presse contre-culturelle s'en prend aux valeurs de la société et promeut un changement des rapports entre les individus, basé sur la solidarité et les communautés.

Lors d'une conférence en sociologie avec Antoine Hennion, le professeur a évoqué la notion d'attachement du fan aux objets participant à l'effervescence du milieu rock. Pour aller plus loin, cet attachement semble être créateur de comportements et de pratiques religieuses. Effectivement, la sociologie de l'attachement d'Antoine Hennion renvoie à la notion de vivre-ensemble et au concept de reliance. Les fanzines et les magazines permettent d'accomplir deux formes d'attachement celle de l'insecure et celle du secure. Autrement dit, l'attachement insecure s'inscrit dans une dynamique de régulation des émotions et un sentiment de sécurité par une construction d'un lien entre soi et la star. L'autre figure de l'attachement passe par une notion de collectif qui

²²⁰ Ibid.

²²¹ Nous développerons ce point lors de notre seconde partie.

délimite les modes d'attachement à la star. Les fanzines, les magazines et les objets de la société rock participent à relier le collectif, l'individu et la star comme en témoigne Edgar Morin dans *Les stars* :

« Toute information chuchote un petit secret qui permettra au lecteur de prendre possession d'une parcelle d'intimité de la star. Cette parcelle d'intimité, chacun pourra éventuellement l'incorporer à soi en adoptant coiffures, fards et toilettes et en assimilant la matière assimilable par excellence, la nourriture de la star. »²²²

Les objets sont en quelque sorte des éléments structurant du star-system. Ils permettent de partager un peu de la star, au même titre que l'Ostie est le corps du Christ. Ainsi, le star-system est comme pourrait le dire Michel Maffesoli, teinté d'un divin social.

Ils forment en quelque sorte une doxa, ce qui renvoie à une notion que Barthes développe dans *Mythologies* : « Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société »²²³. Cette appropriation de l'objet génère une efficacité des émotions, un attachement à l'ordre du sensible. C'est ce qu'Antoine Hennion décrit dans sa sociologie de l'attachement. Cette sociologie montre que la pratique et l'activité que génère, ici, le journalisme permet de créer un « faire ensemble ». En jouant sur le goût et « l'être-ensemble », le public s'attache au monde de la star, un sentiment relatif au religare. La presse permet de connaître et de renforcer la culture musicale. La presse nourrit le sentiment de reliance entre les fans, elle est un médiateur entre l'artiste et l'amateur et entretient la ferveur de celui-ci.

Si la presse anglo-saxonne est difficile à trouver en France, notre pays va créer des médias alternatifs d'un nouveau genre. Les sixties et les seventies sont considérées par les spécialistes comme l'âge d'or de la presse libre hexagonale, tant par sa diversité que par sa virulence.

« La presse parallèle est la première à parler ouvertement et sans complexe de sexualité, de la place de la femme, d'écologie et de tout un tas de sujets ignorés ou tus par l'extrême gauche comme par le grand public. »²²⁴

Les thématiques abordées par cette presse alternative sont le féminisme, l'écologisme, la sexualité, la science-fiction et le rock. La pensée écologique se manifeste, par exemple, par des publications relatives au manger bio, à la lutte contre les centrales nucléaires. L'autre dynamique est celle du combat contre les formes de répressions. On

²²² Morin Edgar, *Les stars*, Op. Cit, p. 83.

²²³ Barthes Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957 p. 216.

²²⁴ Entretien de Steven Jezo-Vannier, *Les années 1970, Âge d'or de la presse parallèle*, consulté sur <http://www.article11.info/> le 16/03/15 à 18h10.

retrouve dans cet axe la lutte des classes, la lutte des sexes et la libération sexuelle, etc. Ce combat est au centre de la revue de L'IS réalisée par un éditeur néerlandais, Van Genneep. En effet, on peut noter une volonté de remplacer toute notion relative aux structures d'autorité, ce que Bourdieu constate dans *Les héritiers* ou que les partisans de 68 ont pu exprimer dans les slogans sur les murs de la Sorbonne :

- « Comment peut-on penser librement à l'ombre d'une chapelle ? »
- « La police vous parle tous les soirs à 20 h »
- « Il est interdit d'interdire ! »
- « L'imagination au pouvoir. »

Si Mai 68 a influencé la presse alternative, l'IS s'oppose au concept de contre-culture et à la mièvrerie de la presse underground. Cependant, dès son troisième numéro, *Actuel* consacre un article aux « grandes gueules de la petite Internationale situationniste ». La presse underground fait preuve d'une hétérogénéité propre à la société de sixties et affirme la pluralité des constituantes qui la compose. *Hara-Kiri* s'inspire du magazine *Mad* pour mettre en place un journal satirique qui se transformera en *Charlie Hebdo*, suite à des poursuites judiciaires, comme *OZ*. *Quetton* est l'un des premiers journaux de l'underground à mêler rock, politique, poésie et dérision. *Actuel* et *Rock'n'folk* sont, sans aucun doute, les deux plus grands magazines musicaux de la contre-culture. Cependant, suite au premier choc pétrolier de 1973, cette presse est mise à mal en raison de l'augmentation du prix des matières premières. Cinq ans après la constitution de cette presse de l'après Mai 1968, l'alternative ne semble plus être au centre des revendications de celle-ci. En quoi Mai 68 participe à la constitution de la scène underground ? Quel imaginaire est à l'œuvre dans la révolution de Mai ? Peut-on parler d'un imaginaire religieux en France ?

1.3.2.3 Mai 68, la révolte culturelle, politique, sociale et l'influence sur la musicalité underground

Si Mai 68 est un mouvement social spécifiquement français, il tire ses origines du mouvement contestataire américain qui se veut être une protestation politique, morale et religieuse. D'autres pays comme l'Italie, l'Allemagne, les États-Unis ont connu des révoltes estudiantines. Cependant, seul le mouvement français a su contaminer l'ensemble des classes populaires et devenir la plus grande grève générale. Cet événement a engendré, comme dans chaque révolution française, un esprit

philosophique, politique, culturel et social. Il permet aussi de comprendre l'absence du religieux dans les compositions de l'underground musical hexagonal.

Les événements de 68 sont considérés au départ comme un rassemblement similaire au mouvement contestataire et aux manifestations étudiantes et ouvrières que l'on retrouve dans toute l'Europe. Cependant, le 22 mars 1968, Daniel Cohn-Bendit à la tête des étudiants d'extrême gauche occupe la faculté de Nanterre pour protester contre l'arrestation d'étudiants anti-américains lors d'un défilé pacifiste. Les étudiants maoïstes, situs et d'extrêmes gauches prennent d'assaut la Sorbonne, puis s'ensuit le lent séisme décrit dans le discours imaginaire entre Bourdieu et Baudrillard :

« CESPEDES. En quoi Mai 68 amorce-t-il ce que vous appelez un "séisme lent" ?

BAUDRILLARD. C'est tout de même l'événement par lequel la classe politique a commencé son processus de déstabilisation, de décrédibilisation, processus qui dure toujours et qu'il n'est plus maintenant besoin d'aider, la classe politique gérant elle-même son propre travail de destruction...

CESPEDES. La dynamique de 68 paraît pourtant bien plus explosive que ce "processus de déstabilisation" !

BAUDRILLARD. Une bonne part des événements de 68 ont pu relever encore de cette dynamique révolutionnaire et d'une violence explosive, mais autre chose dans le même temps a commencé là : l'involution violente du social, sur tel point déterminé, et l'implosion consécutive et soudaine du pouvoir, sur un laps de temps bref, mais qui n'a jamais cessé depuis. [...]

CESPEDES. Et pourquoi Mai 68 en serait-il le point de départ ?

BAUDRILLARD. Parce que la secousse de Mai 68 a ébranlé tout le système dans les profondeurs de son organisation symbolique. »²²⁵

Si Baudrillard parle d'une violence, de la dynamique révolutionnaire qui réside dans les événements de 68, elle est avant tout symbolique. Elle relève du concept de la violence chez Girard²²⁶. « Ni Dieu, ni maître » est un slogan de Mai 68 et montre bien l'opposition aux structures séculaire, traditionnelle, impérialiste, d'autorité. Mai 68 est avant tout un phénomène générationnel, tant du point de vue des représentations que des discours. L'ensemble des événements qui ont composé cette révolte, vont être bercés par des revendications comme la liberté sexuelle, l'autonomie, l'autogestion, etc. Ces revendications sont proches de ce que nous avons pu découvrir sur le mouvement situs et se retrouvent introduites dans la musique et la musicalité underground du rock hexagonal. En effet, la philosophie marxiste est au centre des événements de Mai 68. Les dessins des artistes de Beaux-Arts qui montrent Hitler sous le masque de De Gaulle

²²⁵ Mai-68, débat posthume : Baudrillard-Bourdieu, Conversation imaginaire, composée par Vincent Cespedes à partir de citations des propos de Jean Baudrillard (1929-2007) et de Pierre Bourdieu (1930-2002). Consulté le 21/03/15 sur le site : <http://www.vincentcespedes.net/>

²²⁶ Nous reviendrons sur ce point dans notre partie théorique.

ou encore le slogan CRS SS, démontrent la prégnance de l'imaginaire marxiste, qui cherche à prouver que les régimes bourgeois sont plus proches du totalitarisme que de la démocratie.

La volonté de se libérer des structures autoritaires qui émanent de L'IS se retrouve projetée par la jeunesse sur les rapports sociaux entre celle du professeur sur l'élève, du patron sur l'employé, du prêtre sur ses ouailles, du mari sur la femme, etc. C'est autour de ces thématiques que le mouvement contre-culturel français va se fédérer avec la création du CRAC (Comité Révolutionnaire d'Action Culturelle). Mai 68 ne passe pas inaperçu en Angleterre, comme en témoignent les chansons Street Fighting Man des Rolling Stones ou encore Révolution des Beatles. Mais c'est bien le poème de Renaud Séchan « Crève salope » qui va cristalliser l'esprit de cette révolte :

« Je v'nais de manifester au Quartier
J'arrive chez moi, fatigué, épuisé
Mon père me dit : bonsoir fiston, comment ça va ?
J'lui réponds : ta gueule, sale con, ça t'regarde pas !

Refrain : Et j'ui ai dit : crève salope !
Et j'ui ai dit : crève charogne !
Et j'ui ai dit : crève poubelle !
Vlan ! Une beigne !

Le lendemain, comme tous les jours, j'vais au lycée,
Je rencontre dans la cour mon prof d'anglais,
Elle me dit : bonjour jeune homme, comment ça va ?
J'ui réponds : ta gueule, sale conne, ça t'regarde pas !

Refrain

L'proviseur m'a convoqué le lendemain,
Dans son cabinet privé, pour un entretien,
Y m'dit : essuyez vos pieds avant d'entrer.
J'ui ai dit : écoute mon pote, tu m'laiesses causer !

Refrain

Je m'suis r'trouvé dans la rue, abandonné,
J'étais complèt'ment perdu, désespéré,
Un flic me voit et me dit : qu'est-c'tu fous ici ?
À l'heure qu'il est, tu devrais être au lycée,

Refrain

Je m'suis r'trouvé enfermé à la Santé,
Puis j'ai été condamné à être guillotiné,
Le jour d'mon exécution, j'ai eu droit au cur'ton,
Y m'dit : repentez-vous mon frère, dans une dernière prière

Et j'ui ai dit : crève salope !

Et j'ui ai dit : crève charogne !

Et j'ui ai dit : crève fumier !

Vlan ! Y z'ont tranché ! »²²⁷

Crève Salope est l'hymne d'une jeunesse révoltée qui voit dans les structures dominantes de la société ce qui forme l'opium du peuple.

²²⁷ Renaud Séchan, Crève Salope, Mai 68.

Si l'on peut affirmer que la jeunesse est à l'origine du mouvement de Mai 68, au même titre que le phénomène hippie américain, la clé de lecture de Mai 68 passe par une analyse générationnelle de l'événement. Ces élans de revendication émanent de la jeunesse, cependant, il est certain qu'elle se répercute chez des intellectuels comme Timothy Leary, ou en France chez des hommes comme Jean Paul Sartre. Si aux États-Unis, il existe une génération Woodstock «jamais il n'est fait mention d'une "génération 68" : c'est autour de la "jeunesse" que se cristallise le mouvement»²²⁸. La révolte étudiante française est proche, sous de nombreux aspects, à la pensée hippie avec, par exemple, la volonté de lutter contre un système capitaliste, pour l'égalité des droits civiques, ou encore refus de l'autorité, etc.

«La pop, c'est autre chose qu'un marché, c'est une nouvelle façon de vivre qui passe nécessairement par la contestation radicale de la société bourgeoise», ainsi s'achevait en 1970 le manifeste du FLIP, Front de Libération et d'Intervention Pop. Dans l'après Mai 68 plusieurs français provoquent le choc frontal avec le show-business en s'appuyant de façon plus ou moins adroite sur les idéologies libertaires.»²²⁹

Mai 68 a créé une nouvelle façon de concevoir la musique, loin des sphères mainstream et qui relève d'une forte dimension politique, voire par moment anarchiste. Effectivement, beaucoup de groupes français ou de collectifs comme Red Noise, Komintern, Le grand Berthoulet et ses péquenots flippants, Camizole se revendiquent d'un rock politique. Ils projettent lors de light-show des images de manifestation, de violences policières, ou encore ils jouent lors de grèves d'usines, de manifestations. À l'image de Crève Salope ! les textes des groupes politisés distillent une idéologie anarcho-communiste. Cette vague politisée du rock psychédélique français marque en profondeur la société rock et influence des groupes comme Les béruriers noirs avec son slogan « la jeunesse emmerde le Front National »²³⁰, Noir Désir et l'album Des visages des figures²³¹, ou Brigitte Fontaine et la chanson Prohibition²³². Force est de constater que les années soixante ont été le centre des révoltes politiques, sociales et culturelles, qu'en est-il de l'imaginaire religieux dans le psychédéisme français ?

²²⁸ Gobille Boris, « L'événement Mai 68 », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2/2008 (63e année), p. 321-349.

URL : www.cairn.info/revue-Annales-2008-2-page-321.htm.

²²⁹ Éric Deshayes et Dominique Grimaud, *L'Underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009, p. 109.

²³⁰ Les Béruriers Noirs, Porcherie, 1985.

²³¹ Noir Désir, *Des visages des figures*, 2001.

²³² Brigitte Fontaine, *Prohibition*, 2009.

1.3.3 Rock psychédélique français

Même si quelques artistes de la scène mainstream, comme Gainsbourg ou Higelin, ont popularisé le rock psychédélique, la scène psychédélique reste un mouvement très peu étudié. Effectivement, hormis les nombreux textes sur les artistes mythiques de la vague Yéyé et le bel ouvrage d'Eric Deshayes²³³ et Dominique Grimaud²³⁴, le rock psychédélique français est une terre encore vierge de toute exploration scientifique en France. Mais pourquoi cette musique est-elle passée quasiment inaperçue dans le panorama culturel français ?

1.3.3.1 Le rock psychédélique français, entre reconnaissance et grand inconnu

« Longtemps, l'histoire dite des mentalités ou des représentations n'a guère abordé les rivages du 20^e siècle. L'analyse des perceptions communes et des sensibilités partagées, régie par une sorte de protocole scientifique touchant à la démarche anthropologique, passait pour n'être applicable qu'à des sociétés géographiquement ou chronologiquement éloignées de la nôtre. »²³⁵

Si cette citation explique en quoi notre histoire proche reste méconnue, notamment dans la seconde moitié du XX^e siècle, la faute incombe à notre protocole scientifique de socio-anthropologie qui a été trop souvent appliqué à des sociétés dites premières. Cependant, cette explication n'est pas satisfaisante, elle exclut de fait une grande partie des analyses des intellectuels et des chercheurs qui ont œuvré à la reconnaissance du mouvement hippie, des médias, de la musique rock et des analyses des communautés comme par exemple : Marshall McLuhan, Edgar Morin, Michel Lancelot, Goodman, Marcuse... Si l'histoire du psychédélisme anglo-saxon est longuement étudiée, celui d'Europe (hors Royaume-Uni) reste un mouvement encore inconnu. L'histoire musicale des sixties française est limitée par ces cadres d'analyse au mouvement Yéyé. Si ce mouvement est bien celui d'une scène mainstream, c'est-à-dire institutionnalisé et reconnu par la population, l'histoire de l'underground français est, quant à elle, une scène inconnue du grand public, un monde perdu. Pourtant, il existe

²³³ Il est considéré comme l'un des plus grands spécialistes des scènes undergrounds françaises et allemande.

²³⁴ Poly-instrumentiste et membres de nombreux groupes de la scène underground française.

²³⁵ Sirinelli Jean-François, « La France des sixties revisitée », Vingtième Siècle. Revue d'histoire 1/2001 (n° 69), p. 111-124.

URL : www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2001-1-page-111.htm.

DOI : [10.3917/ving.069.0111](https://doi.org/10.3917/ving.069.0111).

une porosité de l'imaginaire entre ces deux espaces culturels²³⁶. Mais cette porosité n'est-elle pas à concevoir au travers de la notion de village mondial, qui expliquerait pourquoi le rock psychédélique français est-il très peu connu ?

Le psychédéisme anglo-saxon bénéficie d'une couverture médiatique internationale, tant par des artistes comme les Beatles ou les Rolling Stones, mais aussi sur des événements comme Woodstock ou l'Ile de Wight. Cette reconnaissance s'explique par une culture de masse qui s'inscrit dans une vision d'un village planétaire²³⁷. Si le concert de Nation en France précède Woodstock et fédère plus de 200 000 personnes autour des idoles-copains, la France s'inscrit dans une dynamique d'exception culturelle musicale. Mais comment parler d'exception culturelle alors que les codes restent anglo-saxons ? L'anglicisme yéyé est un exemple parfait, il montre l'intégration de la culture américaine à la culture française mais celle-ci fait preuve d'une timidité face aux provocantes stars comme les Rolling Stones, les Beatles, ou The Who. Ce mouvement, largement médiatisé, a connu un retentissement essentiellement français. Les stars françaises ne dépassent que très rarement le stade d'une reconnaissance nationale. Le mensuel, Salut les copains, s'attache à une description des idoles-copains, même si la culture anglo-américaine est majoritairement présente dans les pages du magazine. Il décrit les lieux clés, les artistes et les fans américains. Les copains et les idoles intègrent des éléments de l'imaginaire américain. Au-delà, les idoles s'inspirent de l'image marketing qui est conçue par les artistes américains. Ces images détiennent une religiosité puisqu'elles sont réemployées par le public comme des objets de cultes. Effectivement, si l'on observe la chambre de Johnny Hallyday, on observe la présence de nombreux posters du King. Nonobstant, il existe un clivage dans la jeunesse entre les copains, qui soutiennent la culture américaine, puis les camarades, partisans de la scène underground, qui rejettent en bloc l'américanisation de la société française.

Ainsi, apparaissent deux grandes thématiques ambivalentes dans l'imaginaire du mouvement psychédélique français. Même si le mouvement yéyé se cantonne à l'univers du langage amoureux et à l'admiration des images fournies par le système anglo-saxon, la scène underground, dix ans plus tard, traitera d'images plus proches du communisme (post 68), de la libéralisation des drogues, des corps, et de l'aliénation,

²³⁶ Nous reviendrons sur cette porosité plus en détail au cours de cette partie.

²³⁷ Ce terme provient de l'œuvre *The Medium is the Message* de Marshall McLuhan, pour décrire la mondialisation qui s'opère dans la période des sixties.

etc. Il existe, cependant, des artistes-critiques de la scène mainstream qui intègrent les codes des scènes undergrounds américaines et de l'imaginaire psychédélique, comme Léo Ferré, Serge Gainsbourg. L'O.V.N.I. Serge Gainsbourg, qui possède le statut de vedette-underground, construit, en 1966, les premiers sons psychédéliques français. Ces œuvres enfreignent des tabous et possèdent un fort caractère subversif et provocateur, par exemple, *Je t'aime... moi non plus*, 69 année érotique, la Marseillaise et cetera.²³⁸. Les années soixante-dix seront les années psychédéliques et productives de Gainsbourg, Histoire de Mélody Nelson, *Vu de l'extérieur*, *Cannabis*, *L'homme à la tête de chou*, ces œuvres le placent comme un artiste d'avant-garde française. Histoire de Mélody Nelson est un poème symphonique et psychédélique qui fut accueilli par la presse comme « le premier vrai poème symphonique de l'âge pop ».

Alors que l'auteur de *L'homme à la tête de chou*, Serge Gainsbourg va inventer un nouveau psychédéisme français, des artistes hallucinés, de la scène underground vont se plonger dans des expérimentations musicales et scéniques qui repoussent de loin les propositions américaines ou du mainstream Français. Cette scène reste relativement inconnue, et pourtant le camembert psychédélique²³⁹, offre une série d'étrangetés culturelles et se trouve religieusement investi. Pourquoi parler d'étrangetés culturelles, nommée aussi «le maquis sonore français», la scène underground est un espace utopique, tant dans le domaine politique que créatif :

Il est écrit ainsi dans un numéro d'Actuel de 1972 : « la période que vit actuellement la France est aussi celle des musiques les plus aventureuses, des délires, les plus débridés des expériences les plus folles. »²⁴⁰

Le maquis français révèle des espaces sonores pluriels qui alternent entre sonorités anglo-saxonnes, jazz, chanson réaliste et variété. C'est dans cette dimension extrémiste que se développe le mouvement psychédélique français, avec par exemple les concerts du groupe Red Noise pour l'occupation de la Sorbonne ou encore au travers du festival d'Amougies qui révèle le brassage des formes contre-culturelles françaises. C'est aussi une pensée d'autogestion qui prime au sein du réseau rock depuis Mai 68, avec des groupes comme Cohelmec, Dharma, ou Perception. Malgré cet extrémisme de courte durée, certains groupes comme Les variations, Magma, Gong, etc. vont essayer d'intégrer le système de l'industrie du disque, propre à la scène de la variété, afin de

²³⁸ Nous reviendrons sur ce personnage au cours de notre dernier chapitre.

²³⁹ Nous proposons de développer lors de notre prochain chapitre, une approche de la scène underground que nous nommerons le camembert psychédélique.

²⁴⁰ Éric Deshayes et Dominique Grimaud, *L'Underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009, p. 27.

pouvoir prétendre à un statut de stars. Cependant, « L'écrasante domination de la variété française et du rock anglo-saxon est ressentie comme une véritable chape de plomb par les groupes de rock français. Autant par nécessité que par choix, l'expérimentation musicale en France doit emprunter des sentiers parallèles »²⁴¹. Seuls les artistes comme Fontaine, les groupes Alpes et Anges réussissent à passer ce cap. Car à défaut de leurs comparses, ils font primer le texte à la musique.

Néanmoins, si l'on constate que le politique est nettement plus représenté que le religieux, cela peut s'expliquer par de nombreux critères comme la non-libéralisation du L.S.D., la présence d'une séparation des pouvoirs politiques et religieux, la forte place des mouvements d'extrême gauche dans l'underground musical français. Cette scène religieusement investie, comme le décrit Eric Deshayes et Dominique Grimaud, dans leur ouvrage *L'underground musical en France*, est :

« Inspirés par la cosmologie et les musiques sacrées, ils partent conquérir des espaces sonores souvent baroques, parfois inquiétants où la luminosité des astres ou d'une quelconque divinité devient parfois aveuglante. Ils créent une musique se dégageant de l'aire d'influence anglo-saxonne. »²⁴²

Cependant, une frange minime de la société psychédélique va intégrer une dimension religieuse à leurs compositions. Par quels moyens et comment se manifeste cette expérience ? C'est le cas du groupe Catharsis, ce groupe emploie un orgue dans ses compositions qui rappelle les sons des orgues d'église, les roulements de tambour font écho aux cérémonies vaudou, quant aux chants, ils évoquent des thèmes grégoriens. Art Zoyd 3 possède aussi un imaginaire des œuvres proches des textes religieux fondateurs, le premier album s'intitule : *Symphonie pour le jour où brûleront les cités*, évoque des thèmes religieux comme l'apocalypse. *Le mariage du Ciel et de l'Enfer*, musique conçue pour un ballet, est une forme musicale sombre et surprenante, qui s'inspire sans aucun doute du poème de William Blake, où le poète traite d'un christianisme moral et de rébellion, voire de révolte face à un ordre absolu. Art Zoyd construit même une bande-son pour un ciné-concert pour les projections des films comme *Faust*, *Metropolis*, *Häxan*. Le groupe Magma est aussi teinté de religiosité, si le Kobaien, langage imaginaire inventé par Christian Vander, ne nous permet pas de comprendre la narration des chants. Les récits qui entourent Magma, racontent la vie d'un groupe de jeunes qui quitte la terre pour se rendre dans un nouvel Eden : Kobaia. L'esprit des œuvres de Magma possède donc des caractéristiques religieuses, puisque la

²⁴¹ Éric Deshayes et Dominique Grimaud, Op. Cit., p. 41.

²⁴² Éric Deshayes et Dominique Grimaud, Op. Cit., p. 209.

notion d'Eden participe à la constitution d'une pensée spirituelle. En effet, il renvoie à un temps où les hommes vivaient sous la générosité divine. Denis Frajerman s'inscrit dans la construction d'une musique shamanique, s'inspirant de la musique extatique de l'Oural. La musicalité de son œuvre est basée sur l'intégration des sons de la faune. Revenons sur deux compositeurs-interprètes qui ont marqué le psychédéisme français au point de marquer les futures générations d'artistes. La trace du religieux se manifeste à une échelle supérieure, celle d'une scène publique forte. Comment le star-system français laisse-t-il les marques d'une religiosité dans l'histoire de la musique psychédélique ? Comment retrouver ces marqueurs ?

1.3.3.2 Serge Gainsbourg et Léo Ferré créateurs d'images psychédéliques musicales

C'est en pleine période du psychédéisme anglo-saxon, de 1966 à 1971, qu'un des membres à part de Salut les copains ! va donner l'impulsion nécessaire à l'apparition du mouvement psychédélique français sur la scène nationale : Serge Gainsbourg.

« L'approche historique de la provocation amène peut-être à dépasser les oppositions trop simples entre cultures savantes ou d'élites et culture de masse, entre tradition et avant-garde, entre "mainstream" et "underground". »²⁴³

Auteur, compositeur et interprète, Serge Gainsbourg est reconnu comme un artiste touche à tout qui passe du rock, au psychédéisme puis au reggae. Il se tisse l'image d'un poète maudit, provocateur. Cette image de Gainsbourg le place dans cet entre-deux : artiste mainstream et artiste underground.

C'est dans cette même dynamique que s'inscrit Léo Ferré. Alors déjà connu du public, considéré comme l'un des plus grands artistes de la chanson française, il s'intéresse aux sonorités psychédéliques. Il se montre de plus en plus offensif dans ces œuvres comme Mon général, Pacific Blues, Miss Guéguerre, Thank you satan. Tout comme Gainsbourg, Ferré est interdit d'antenne voire même censuré à la fois par le comité de censure national mais aussi par sa propre maison de disques. Il répondra avec provocation à ces attaques : « ... et que l'on ne me fasse point taire et que je chante pour ton bien, dans ce monde où les muselières ne sont pas faites pour les chiens ». Léo Ferré s'intéresse de très près au mouvement de la jeunesse, les beatniks, les hippies et Mai 68, qu'il salue dans sa chanson Salut, beatnik ! sortie en 1967. Cette jeunesse lui octroie le statut de prophète social, notamment par la rupture des structures traditionnelles

²⁴³ Francfort Didier, « La provocation », Vingtième Siècle. Revue d'histoire 1/2007 (n° 93), p. 3-5.
URL : www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2007-1-page-3.htm.
DOI : [10.3917/ving.093.0003](https://doi.org/10.3917/ving.093.0003).

musicales et l'intégration de longs discours critiques sur la société. Qu'est-ce qu'un prophète social, sinon un guide, un chef de file, qui mène la population à réfléchir sur des sujets de société. Il travaille avec des artistes du mouvement psychédélique américain et promeut aussi les artistes underground français comme Zoo. Mais comment sont perçues les provocations de ces artistes ? Y-a-t-il une critique ou une intégration de la dimension religieuse dans le psychédéisme français ?

Ces provocations passent par une profanation d'éléments que l'on pourrait qualifier de sacré.

«La provocation est alors une modalité de diffusion, de mutation d'une œuvre d'avant-garde en une œuvre de culture de masse. On pourrait presque parler, à cet égard, de transfert culturel entre usages sociaux très différenciés d'une même production. »²⁴⁴

S'il est clair que la version reggae de La Marseillaise, de Serge Gainsbourg, est un moyen de diffuser et de se réapproprier des symboles, cette reprise et le fait de brûler un billet de banque sont des offenses à une identité nationale, au même titre que les transgressions des hippies qui refusent de suivre *l'American Way of Life*. Cette notion de transgression se retrouve aussi dans la rupture insufflée par les artistes, tant au niveau des normes sexuelles qu'étatiques.

Serge Gainsbourg est un artiste complet, il aborde un ensemble de musique comme la bossa-nova, le jazz, le rock psychédélique, le reggae et le rap. Tous ces genres musicaux sont intimement liés à des cultures et des éléments relatifs au religieux, ce qui se retrouve dans le syncrétisme Gainsbourien. Pour comprendre comment cet artiste intègre des éléments religieux au sein de sa musique, nous proposons de comprendre comment Gainsbourg introduit une certaine religiosité au sein de ces textes : *Je vous salue Marie* et *Dieu est un fumeur de Havane*, *Le sable et le soldat*.

Le Sable et le soldat est une commande de l'État d'Israël pour soutenir les soldats lors de la guerre de six jours. Ce texte relativement court détient une dimension religieuse puisque Gainsbourg utilise des images du livre saint juif, plus spécifiquement le mythe fondateur du judaïsme : «Tous les Goliaths venus des pyramides, Reculeront devant l'étoile de David». Cette ode pour Israël s'inscrit dans le conflit entre palestiniens et israéliens, une guerre qui par extension est religieuse entre musulmans et juifs. Si les deux premières œuvres ne sont pas de la période psychédélique de

²⁴⁴ Ibid.

Gainsbourg mais plutôt concomitante avec le temps de Gainsbarre, ce temps est hautement symbolique et provocant.

« Dieu est un fumeur de havanes
Je vois ses nuages gris
Je sais qu'il fume même la nuit
Comme moi ma chérie
Tu n'es qu'un fumeur de gitanes
Je vois tes volutes bleues
Me faire parfois venir les larmes aux yeux
Tu es mon maître après Dieu »²⁴⁵

« Je vous salue Marie, pleine de grâce,
Le Seigneur est avec vous,
Vous êtes bénie entre toutes les femmes,
Et Jésus le fruit de vos entrailles est béni,
Sainte Marie, mère de Dieu, priez pour nous pauvres pécheurs,
Priez pour nous pauvres pécheurs, maintenant et à tout à l'heure. »²⁴⁶

Dieu est un fumeur de Havane et Je vous salue Marie sont des provocations, défiant la morale. Ces provocations émanent des discriminations dont l'auteur a été sujet. Juif en France, il fut marqué d'une étoile jaune ce qu'il ne manque pas de rappeler par une phrase à son image : « *J'ai grandi sous une bonne étoile, jaune* ». Dieu est un fumeur de Havane participe à une banalisation de Dieu, qui devient un être qui fume, au final une personne à l'image de Gainsbourg. Certes, Je vous salue Marie est une prière catholique, cette reprise est teintée de reggae, sur une voix parlée-chantée par Gainsbourg. Il utilise un détournement provocant qui mêle à la fois le rastafarisme porté par la musique reggae et une prière chrétienne. Il s'attaque volontairement au catholicisme comme un acte d'insurrection poétique pour annoncer qu'aucune religion n'est parfaite. Le thème de la religion est donc très présent dans les textes de Gainsbourg.

Chez Léo Ferré, la prise de parole relève d'un acte rituel qui se rapproche de la notion d'incantation²⁴⁷. Cette notion d'incantation renvoie à la dimension magique et au monde de la surnature, elle est chez Léo Ferré une façon d'accéder au monde du rêve, de réenchanter le monde :

« Il lègue un répertoire considérable qui n'a pas fini d'être exploré. Il a su libérer la chanson de toutes ses contraintes, méprisant le format commercial de 3 minutes, abandonnant la rime pour une prose incantatoire, osant marier l'argot au lyrisme et Debussy au musette. »²⁴⁸

²⁴⁵ Serge Gainsbourg et Catherine Deneuve, Dieu est un fumeur de Havane, 1980.

²⁴⁶ Serge Gainsbourg, Je vous salue Marie, 1980.

²⁴⁷ Nous définissons ce terme dans notre deuxième partie.

²⁴⁸ Article de l'encyclopédia universalis, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/leo-ferre/>, consulté le 13 avril 15 à 17h.

Si l'on caractérise la prose de Léo Ferré « d'incantatoire », c'est qu'il existe dans son œuvre une dimension surnaturelle, proche des paroles prononcées par un magicien ou un shaman. Cette dimension incantatoire le pousse, justement, à dépasser les lois que la musique impose. L'incantation est un chant répétitif qui permet soit de s'adresser à une force supérieure, soit de manipuler des puissances occultes. Elle est particulièrement présente dans les cultures shamaniques. Cependant, ces définitions ne peuvent se rapprocher de la pensée de Ferré qui chantait Ni dieux ni maîtres. La prose incantatoire de Ferré s'inscrit plus dans une volonté de changer le monde, de le réenchanter.

Mais, attardons-nous quelques temps sur un article de Léo Ferré, paru dans la revue *Janus* en 1965, pour comprendre comment cet artiste aborde l'imaginaire religieux présent dans le culte des stars de son époque.

« Le sens commun, disait Debussy, est une religion inventée pour excuser les imbéciles d'être trop nombreux. C'est le sens commun qui invente les dieux, les idoles, disons-nous aujourd'hui. L'homme contemporain est manigancé selon les canons d'une politique qui doit plus à la religion de l'image qu'à Karl Marx. L'idole c'est d'abord une image, c'est un trait, une figuration. [...] L'exposition, enfin, sur le mur de la chambre, l'épingle qui tue l'idole. On a l'icône qu'on peut. Juste le temps de se mettre un peu dans le sens de l'histoire, et voilà qui surgit du plus profond de notre condition, un catalogue d'idoles où les dieux le disputent aux ténors de la politique ou de la cléricature. Si Johnny Hallyday était prêtre, que d'encens dans les maisons les plus pasteurisées, que de messes, que de prières, que d'indulgences n'inventerait-on pas pour faire d'un chanteur de music-hall un nouveau Bouddha, un Jésus aux bottes de cow-boy. »²⁴⁹

Ce court extrait du texte *Les idoles n'existent pas* montre comment les images ont constitué une religion des idoles. Pour Léo Ferré, le désir de créer du commun, de faire sens ensemble est la base de la religion de l'image. Cette religion de l'image fait de Johnny un être aussi saint que « Bouddha, un Jésus aux bottes de cow-boy ». Cette critique acerbe proposée par Ferré montre comment fonctionne notre sujet d'étude et affirme son refus de ce qu'il nomme les maîtres. Certes, cet article publié en 1965, est à concevoir comme un texte de révolte. Cependant, il analyse précisément comme le système culturel construit une société des idoles. Le culte des stars, comme le montre notre citation d'ouverture de thèse²⁵⁰, possède ce caractère religieux au travers d'un culte de l'image, proposé par la société médiatique en plein essor dans les années 60. L'iceberg est l'image la plus parlante pour aborder l'impact médiatique, en effet un

²⁴⁹ Ferré Léo, « Les idoles n'existent pas » *Janus* N°5 - L'Homme et ses Idoles, Février-mars 1965.

²⁵⁰ « Je suis horrifié par les yeux en quête de chair divine. Je laisse ça à l'eucharistie. Je suis un homme comme vous, jeune homme ! C'est parce qu'il y a des images qu'on vous envoie dans l'œil à l'aide de cet autel électronique appelé télévision, c'est pour cela et par cela qu'il y a et qu'on vous vend ce qu'on a convenu de nommer les idoles. Avant cette vente forcée de visages électrifés, il n'y avait d'idoles que dans les temples. »

quart du rock français est surmédiatisé. Cependant, les maquis sonores développent un rock psychédélique marqué par une spécialité régionale.

1.3.3.3 Fromage psychédélique

S'il existe «le rock choucroute», ou Krautrock, en Allemagne, il faut donc trouver un nom qui puisse décrire à la fois le foisonnement artistique de la scène underground ainsi que l'exception culturelle qu'est le milieu du rock français. Nous proposons d'explorer la scène underground française, au travers de la métaphore du Fromage de psychédélique que nous préférons au terme de maquis sonores. Le fromage psychédélique apparaît en parallèle des événements de Mai 68, ce qui s'explique par un refus de l'impérialisme américain tout en intégrant, paradoxalement, un genre spécifiquement anglo-saxon. L'ouvrage d'Eric Deshayes et Dominique Grimaud, *L'underground musical en France*, montre le panorama culturel de nos fromages psychédéliques.

Le rock underground français est à décliner en plusieurs sous-genres culturels : Le jazz désaxé, le rock psychédélique, le rock politisé, le rock anarchiste, le Zheul, le rock pataphysique... Parmi ces sous-genres, notre regard se portera sur la musique Zheul, le psychédélimisme français et franco-anglais, mais avant d'avancer sur ces différents styles, analysons les spécificités de notre fromage psychédélique. Le rock underground en France s'inscrit dans la lignée des mouvements révolutionnaires comme le dadaïsme, le lettrisme, l'International Situationniste, mais n'apparaît qu'à partir des événements de 1968.

« Autant par nécessité que par choix, l'expérimentation musicale en France entre en résistance prenant appui sur la contre-culture psychédélique. Elle est "underground" exprimant son rejet des institutions politiques et du show-business français. Des groupes s'inspirent du rock psychédélique, de la tradition de la chanson ou encore du free jazz. »²⁵¹

La scène underground relève, à l'image de notre carte des fromages, de spécificités régionales. Mais, elle reste dans l'ombre des artistes de variété française. Seuls quelques groupes comme Magma, Gong et Ange arrivent à percer sur la scène nationale, alors que des groupes comme Âme Son, Red Noise stagnent localement. La construction musicale est, elle aussi, spécifique, elle mêle un foisonnement de style et s'inscrit dans

²⁵¹ Deshayes Eric, Grimaud Dominique, *L'Underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009, Quatrième de couverture.

une volonté d'hybridation. C'est dans cette même dynamique que le choix de la langue va permettre la création d'un rock l'hybride. Trois possibilités vont être mises en avant, l'anglais²⁵², le français²⁵³ ou encore une langue imaginaire²⁵⁴. Cette langue imaginaire est relative au groupe Magma, qui dans sa recherche musicalité construit le Kobaien. Cette langue imaginaire, extraterrestre, émane de la volonté de Christian Vander qui déplore une langue inapte à la densité de la musicale de son œuvre. Le Kobaien devient une structure qui permet l'expression de cette densité, il devient pour son auteur un moyen d'éveil spirituel. Si ce mouvement est un grand inconnu, c'est qu'ils n'ont quasiment pas laissé d'empreintes par l'enregistrement d'albums et revendiquent leur indépendance. Si l'underground est une scène fortement politisée, la religiosité — même si de nombreux artistes le refusent — est présente dans le rock psychédélique français. Découvrons, désormais, les différents styles précédemment cités au travers de trois groupes, dont deux groupes sont encore présents sur la scène underground.

L'un des fromages psychédéliques, sans aucun doute le plus raffiné, est la musique Zheul, dont le représentant est Magma. Elle combine un panel de spécificités : musique jazz, rock psychédélique expérimental, langage imaginaire, spiritualité, ils sont proches de l'école de Canterbury²⁵⁵ :

« Les membres de Magma s'exprimaient à travers une musique profondément originale et, surtout, interprétée par des musiciens de haut vol. [...] Le Kobaien, en substituant la musicalité au sens, a sans aucun doute contribué à l'intemporalité des "textes" et, par-là, de leur support musical. »²⁵⁶

La musique de Christian Vander est un vrai rock hybride, mais cette simple définition ne reflète pas l'ensemble de l'univers de Magma. L'auteur Philippe Gonin emploie le terme de cosmogonie pour décrire l'univers magmaïen. C'est dans la musicalité du groupe que l'on peut retrouver des traces du religieux, elle est un savant mélange de rythmiques primitives proches des cultes vaudous et d'un chant aux accents grégoriens et tribaux. Souvent décrite comme musique de transe, la construction de Vander repose sur des circonvolutions répétitives et évolutives des morceaux, où se mélangent des boucles rythmiques qui complexifient les compositions. Le kobaien, langue imaginaire, signifie, selon Christian Vander, « musique céleste » ou encore musique des forces de l'univers. Il l'inscrit donc dans une dimension cosmique, une musique de l'univers, ce qui peut

²⁵² Les Variations.

²⁵³ Ange.

²⁵⁴ Magma.

²⁵⁵ Ecole de Canterbury est un regroupement d'artistes psychédéliques.

²⁵⁶ Gonin Philippe, Magma décryptage d'un mythe et d'une musique, Paris, le mot et le reste, 2014, p. 10.

rappeler la théorie des cordes, comme le décrit très bien le professeur Aurélien Barrau. Si Philippe Gonin montre que Magma est le centre d'un mythe de la scène underground, c'est qu'il trouve en Magma un univers centré autour d'une quête spirituelle par les voyages et la construction du mythe de Kobaia, la planète rêvée d'où provient ce langage. De plus la musique de Magma habite le spectateur, à l'issue de notre concert à la Source de Grenoble, un membre du public nous avoue être entré dans « une transe mystique ».

La religiosité dans l'underground se manifeste par une forte présence de la notion de spiritualité, que ce soit aussi bien dans Gong que Magma. La citation de Daevid Allen montre dans quelle dynamique s'inscrit Gong :

« Hier soir pendant le concert, j'ai dit : « A tous les amoureux de la musique qui pensent qu'on fait de la musique sérieuse... On dirait que ça a fait marrer les gens. Mais ce qui est important — parce que je médite beaucoup, et parce que peut-être que quelque part Gong est une idée spirituelle — si je ne rigole pas de ce que je fais, les gens risquent d'assimiler ça à une religion, et ce serait un désastre. Personne ne veut plus de religion. Il y a déjà assez de religions comme ça. Et elles ont toutes bien merdé ! Alors, je ne veux pas que ça devienne une religion. »²⁵⁷

Gong est un groupe important de notre plateau de fromage underground. Il est proche musicalement de Soft machine avec des teintes de folk et de free-jazz. Leur première prestation au festival d'Amougies, grand festival belge de musique psychédélique, ne passe pas inaperçue, notamment par la dimension extraterrestre de leur son psychédélique. En effet, les sons de Gong intègrent un univers space-rock, c'est-à-dire un rock dont les sonorités évoquent l'espace par l'usage de synthétiseurs et de thérémine. Le terme Gong est un nom qui rappelle, dans la consonance, la culture asiatique. Gong est un groupe qui travaille sur l'accès à l'éveil par la musique. La notion d'éveil s'inscrit dans la pensée bouddhiste, mais la trace d'une religiosité dans Gong se retrouve dans l'album *Angel's Egg*. En effet, il narre l'histoire de :

« Zéro offre un poisson à Yoni. Elle voit qu'il est trop cynique pour comprendre son rôle dans ce disque et lui donne de la potion magique. Zéro perd sa tête et voyage de l'autre côté du ciel, là où est l'orgasme perpétuel, il découvre la planète Gong. Après quelques péripéties tout là-haut, il rencontre Sélène la prostituée dans un bar bruyant à l'ambiance du samedi soir. Zéro est maintenant sur la planète Gong elle-même. Les Pot-head pixies le remercient en lui offrant du thé. Il a la vision de l'œuf de l'ange, des trente-deux Octave doctors en un et du secret du cycle de la vie et de la mort. Il voit aussi un homme traversant le ciel sur un arc en ciel avec un arrosoir versant l'eau de la vie et de la sagesse pour le nouvel âge sur la Terre. Mais ceci est une autre histoire, il est temps de fumer une pipe de la Lune. Bomp ! »²⁵⁸

²⁵⁷ Extrait d'une interview diffusée sur Track, <http://www.arte.tv/fr/gong>.

²⁵⁸ Extrait de Wikipédia de l'article sur *Angel's Egg* consulté le 17/04/15 : http://fr.wikipedia.org/wiki/Angel%27s_Egg.

Ange est un groupe de musique psychédélique, le nom évoque déjà les hauteurs célestes. Les sonorités de Ange avec la construction d'un orgue Hammond et Viscount rappellent les sons d'église, entre composition céleste et d'outre-tombe. Le chanteur, Christian Décamps est souvent nommé dans la presse sous l'appellation d'orateur possédé. Ces éléments montrent déjà la dimension religieuse de ce groupe français. Leurs textes se veulent d'inspiration médiévale fantastique, poétique et théâtrale ; ils traitent d'occultisme, d'ésotérisme, d'anticléricalisme, etc. Le groupe Ange fait preuve du syncrétisme rock, il mêle bouddhisme, christianisme et satanisme avec des textes comme *Les larmes du Dalaï-Lama*, *Soir du Diable*, ou encore *Si j'étais Le Messie*. Issue de l'album-concept *Au-delà du délire*, cette œuvre inscrit Ange de plain-pied dans le religieux. *Au-delà du délire* narre l'histoire de Godevin des Alouettes, jeune serf. Il fait la rencontre d'un alchimiste Isaac, qui lui enseigne ses connaissances. Godevin décide alors de s'extirper de sa condition puis est capturé et brûlé comme un hérétique. Son corps est détruit par les flammes, mais son « moi » spirituel rejoint le cosmos durant vingt-cinq siècles avant de se réincarner dans un nouvel Eden. Cette histoire de science-fiction contient deux œuvres qui révèlent la dimension syncrétique :

« Si j'étais le messie, je raconterais
 N'importe quoi
 N'importe où
 N'importe comment
 Et les gens me croiraient
 Ils n'ont rien d'autre à faire...
 Je ne suis pas messie
 Heureusement pour ma mère
 Qui ne pourrait plus vendre sa virginité
 Car les gens l'achèteraient
 Croyant toujours bien faire
 Il y a très longtemps, il y eut un messie
 Il est venu d'ailleurs
 D'une autre galaxie
 Et les gens l'ont tué !
 Ils avaient cru bien faire... »²⁵⁹

« Tu es peintre du monde,
 souffles ton art, vernis mon être.
 Prends plaisir à la ronde,
 Des fleurs du soir deviens le prêtre.
 Fils De Lumière,
 Phallus doré, astre des temps,
 Flamme incendiaire,
 Joins ton brasier au dieu des vents.
 Jusqu'au cœur du soleil
 Résonne encore le glas du passé.
 Laisse la paille aux corneilles,

²⁵⁹ Ange, *Si j'étais le messie*, *Au-delà du Délire*, 1974.

Brûle mon corps de ton éternité.
Fils De Lumière.
Fils De Lumière.
Fils De Lumière »²⁶⁰

Si la présence du christianisme est au centre de *Si j'étais un messie*, l'œuvre Fils de lumière montre une réelle dimension syncrétique. Il renvoie autant au judaïsme qu'à une pensée syncrétique incluant des prophètes comme Krishna, Isis, Bouddha ou Jésus.

Ces trois groupes sont clairement inspirés par la cosmologie et les musiques sacrées. Ils partent à la rencontre d'univers musicaux encore inexplorés dans le rock français. Spirituelle, inquiétante, leur musique, loin du rock anglo-saxon, aborde des temps mythiques, où les divinités qui peuplent leur univers vont s'introduire dans l'imaginaire de la musique française. Après avoir dressé le panorama culturel de l'époque des sixties, que ce soit aux États-Unis, en Angleterre ou encore en France, il faut délimiter les contours de notre théorie sur l'imaginaire religieux en route dans le rock psychédélique des sixties. Quels sont donc les cadres de compréhension qui permettent d'établir la présence de cet imaginaire ?

²⁶⁰ Ange, Fils de Lumière, *Au-delà du Délire*, 1974.

Après avoir exploré les contextes du rock sur quatre territoires et plus de 20 ans d'histoire, il en ressort des traces perceptibles d'un imaginaire en action. Il n'y a rien d'étonnant qu'à l'issue de la guerre, de nouveaux modes d'être au monde soient envisagés par l'homme du XX^e siècle. Ces nouveaux modes vont mettre en défaut le fondement de la société.

En effet, les multiples crises sociétales témoignent d'un profond changement au niveau mondial. L'évolution des techniques couplées aux crises politiques a permis une refonte des valeurs morales et culturelles avec l'émergence d'un nouveau mouvement, la contre-culture psychédélique. Par ailleurs, la société des sixties est confrontée à la première marche de la mondialisation, compte tenu de cette ouverture au monde, l'économie et la médiatisation s'accélèrent au sein du Global Village. Si le psychédéisme se veut contestataire, la mondialisation renforce le pouvoir marketing et économique d'un nouveau Star-system, et par conséquent, son pouvoir sur le monde. Cette ouverture au monde n'est pas à négliger pour comprendre la constitution de l'imaginaire psychédélique puisque nous l'avons observé, il intègre des codes et des éléments multi-culturels avec des principes d'universalité, de fraternité, de liberté, etc.

De manière générale, la pensée psychédélique et hippie se structurait autour d'un refus de l'American Way of Life, du travail et du matérialisme, pour un retour à plus de nature et de fraternité. Or on constate que l'imaginaire, qui l'accompagne soulève une série de questions sur l'idéologie de ce mouvement. Par les modes de sociabilité et de socialité qui s'exercent dans les sixties, nous retrouvons le concept d'une imagination sociale et culturelle au travers de chaque territoire visité. Ce concept développé par Paul Ricœur dans *Idéologie et Utopie* est perceptible dans ce qui sous-tend la philosophie hippie et psychédélique. Effectivement, l'idéologie et l'utopie sont au cœur de notre étude, les sixties, par l'esprit de révolte, questionnent la situation même de l'individu et cherchent par une construction sociale alternative à lui proposer une nouvelle façon de vivre. Cette relation utopie et idéologie est au cœur de la musicalité et des textes de rock psychédélique qui révèlent les aspirations de la classe des jeunes et leur volonté d'un monde-autre.

S'il existe bien, en fonction de chaque lieu, des éléments multiples qui structurent l'imaginaire psychédélique et hippie, nous souhaitons comprendre comment concevoir ce dernier sous le prisme d'un imaginaire religieux.

**Partie II — Méthodes et théories plurielles pour penser
le rock**

Chapitre 1 : Qu'est-ce que le rock psychédélique ?

Comment la religiosité peut-elle se manifester dans le rock psychédélique, musique profane du XX^e siècle ? Dans quel cadre d'expérience ? Voici la problématique centrale qu'il faudra discuter tout au long de ce chapitre. Fabien Hein, dans son œuvre *Rock et religion Dieux et la musique du diable*, pose la question de cette rencontre, quelque peu impromptue, entre ces deux thèmes :

« Les pratiques artistiques, tout comme les pratiques sportives ou intellectuelles peuvent être religieusement investies. Ce qui n'en fait pas des religions séculières pour autant. Ces pratiques ont leurs monstres sacrés, leurs divinités. On peut citer Picasso pour la peinture, Zidane pour le football, Marilyn Monroe pour le cinéma, etc. Au sein de leurs disciplines respectives, on les sacralise, on leur reconnaît parfois des qualités surnaturelles. Comme le souligne l'anthropologue Claude Rivière, c'est la croyance qui fabrique le sacré, dont l'idée même implique celle de supériorité et, corrélativement, de dépendance et de soumission. »²⁶¹

L'approche de Fabien Hein montre que le fait religieux s'immisce dans le tissu social. Effectivement, les pratiques permettent, par le biais des croyances, de fabriquer du sacré. Avant d'avancer dans cette démonstration, il serait bon de donner un éclairage théorique à cette recherche et de définir, précisément, le sens des termes que nous discuterons tout au long de notre travail.

²⁶¹ Fabien Hein, *Op. Cit.*, p. 23.

2.1.1 Le rock psychédélique, du contexte aux sciences sociales

Revenir sur les sixties, comprendre le contexte social et culturel du mouvement hippie peut être perçu comme une volonté nostalgique d'un jeune hippie en mal de n'avoir pu vivre le mouvement de libération des droits civiques, une époque qui aspire à une liberté totale. Pourtant, la motivation de cette thèse n'est pas de recréer ce qui fut une forme d'utopie possible. Il s'agit bien de réfléchir à l'imaginaire à l'œuvre dans la musique rock. En quoi l'apport des sciences sociales permettra d'analyser la musique rock ?

Les sociologues, anthropologues et autres chercheurs en sciences humaines donnent un éclairage des pratiques et de la reliance communelle que nous essayons de rapprocher du monde du rock psychédélique.

2.1.1.1 Des socio-anthropologies du rock : quand les sciences sociales analysent le « genre » rock

Le terme rock rassemble une multitude de styles, de genres ; des pratiques artistiques, culturelles, complexes, qui s'imbriquent dans le milieu social. Par exemple, le punk est à la fois un style de musique et une façon existentielle d'être au monde, qui se manifeste par un refus violent de l'avenir de l'humanité. L'unité esthétique ne peut pas s'observer dans l'évolution du rock, qui s'étale sur plus de soixante ans d'histoire. Cependant, l'unité du rock réside dans sa territorialité, c'est une musique d'origine anglo-saxonne. Elle est donc unie à un système de croyance chrétienne comme le rappelle Fabien Hein (95 % de la population étasunienne est croyante). Le rock psychédélique est un sous-genre du rock, apparu en 1966, sur les côtes californiennes entre San Francisco et Los Angeles. Ces cités, dont les noms évoquent déjà un rapprochement avec le religieux²⁶², sont les terres utopiques de la bohème beatnik, qui, en 1950, s'installa aux abords de San Francisco :

« Ville du refuge et de l'acceptation de la différence, du cosmopolitisme, de la liberté et du melting-pot, la cité a incarné tour à tour bien des rêves du monde européen, bien des visions paradisiaques, en un syncrétisme renouvelé par chaque vague d'arrivants. »²⁶³

²⁶² Saint François, la cité des anges.

²⁶³ Monneyron Frédéric, Xiberas Martine, *Le monde Hippie de l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Paris, Imago, 2008, p.15.

Si l'on observe les termes employés par les deux chercheurs français pour décrire San Francisco, on constate la forte présence d'un vocabulaire religieux. L'incarnation, le syncrétisme, les visions paradisiaques, ne sont que les reflets de la présence d'un imaginaire religieux dans la période des sixties.

Dans une même idée, le mot religion se conçoit comme un fait social universel qui renvoie à une foule d'éléments hétérogènes : croyances, groupes, pratiques et structures qui articulent la relation entre l'Homme et le divin. Émile Durkheim, auteur de *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, conçoit la religion comme « un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent. »²⁶⁴. Le sociologue Fabien Hein décrit les différents modèles de rock comme des chapelles, autrement dit, des rassemblements de croyants. C'est ce qu'Émile Durkheim apporte à la définition de religion, soit un aspect communautaire et une notion d'adhésion aux valeurs des Églises. Or, il existe beaucoup d'Églises ou de confessions dans le monde religieux, Fabien Hein, nous informe que « le christianisme compte à lui seul 33 830 branches. On distingue généralement trois grandes familles religieuses : 1/les religions traditionnelles ou "naturelles" qui déifient la nature. 2/les religions du Livre : judaïsme, christianisme et islam. 3/les religions de l'Extrême-Orient : Hindouisme et bouddhisme. »²⁶⁵. L'auteur ajoute les mouvements, que l'on qualifie en France de sectaires, comme les nouvelles églises (Scientologie, Raëlisme, Jéhovah...). Ces courants spirituels proposent un nouveau syncrétisme de type New Age²⁶⁶. Michel Onfray va même jusqu'à dire que rien ne distingue une secte d'une religion, hormis son succès. Ces croyances instrumentalisent le rock et inversement. En effet, le rock, qu'il soit chrétien ou non, véhicule un message et entretient la foi des fidèles, mais il est aussi un moyen d'exprimer une identité. La puissance des images employées dans les œuvres rock permet la construction d'une communauté de goût, au point d'amener les auditeurs à un système d'adhésion.

²⁶⁴ Durkheim Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Presses Universitaires de France, 2003. p. 65.

²⁶⁵ Fabien Hein, *Op. Cit.*, p.15.

²⁶⁶ Nous reviendrons sur la notion de syncrétisme dans notre partie méthodologique.

La croyance est un processus mental par lequel l'esprit adhère, de façon partielle ou absolue, à des formes de représentations et de jugements, de dogmes qu'il tient pour vrai. Le terme croire est antinomique à celui de savoir, et s'oppose donc à la connaissance. Cependant, elle est avant tout rationnelle du point de vue du croyant. Effectivement, de la croyance découle une forme magique, irrationnelle, que nous retrouvons dans *L'efficacité symbolique*²⁶⁷ de Claude Lévi-Strauss. L'exemple du shaman, qui accompagne la femme enceinte à se libérer de Muu, montre que la compilation des éléments de l'expérience pour le croyant permet un système de compréhension du monde. C'est alors la phase d'adhésion au pouvoir magico-religieux du shaman. La croyance est donc un système de convictions intimes à l'être humain, qui lui permet d'expliquer ses motivations individuelles et sa condition sociale (collectif).

Ainsi, l'éclaircissement théorique posé, nous pouvons nous questionner sur ce qui relie le rock et cette présence d'une religiosité. Quels sont les trois points de similitude qui unissent ces deux thèmes ?

« Il existe deux formes partielles d'art : l'art sacré et l'art profane ; entre l'attitude mystique et l'attitude rituelle, l'art peut intervenir comme médiateur ; cet art est comme un acte de prêtre, sans être pourtant ce qui constitue un prêtre ; il retrouve quelque chose du médiateur²⁶⁸ qui a disparu dans l'éclatement qui, à la place de la religion, a fait apparaître l'attitude mystique et l'attitude rituelle. »²⁶⁹

La citation de Gilbert Simondon montre qu'il est possible de voir dans l'art du religieux au travers des attitudes mystiques et rituelles, et rejoint les propos de Fabien Hein. Les recherches entreprises sur cette thèse permettent de dégager un système d'analogies entre le rock et la religiosité qui s'étend, par l'imaginaire, au-delà de l'analyse du sociologue, puisque l'imaginaire étudié est celui du psychédélisme. Selon lui, le fait que nos deux sujets sont à entendre dans leur pluralité confessionnelle est le premier lien qui les unit. Au-delà de ce rapprochement, les deux pratiques sont à la fois « des expériences individuelles et collectives. Au niveau individuel, elles procèdent du goût et de la foi. Elles relèvent du cadre privé. À un niveau collectif, elles s'inscrivent au sein d'une communauté de goûts et d'une communauté spirituelle. »²⁷⁰. Ces deux objets sont ce que Marcel Mauss nomme un fait social total. Effectivement, ils bousculent la totalité de la société, tant au niveau économique, culturel, individuel et

²⁶⁷ Lévi-Strauss Claude. *L'efficacité symbolique*. In: Revue de l'histoire des religions, tome 135 n°1, 1949. p. 5-27.

²⁶⁸ Cette question de la médiation sera explorée lors de notre partie sur Marshall McLuhann.

²⁶⁹ Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, ed. Aubier, 2012, p. 193.

²⁷⁰ Hein Fabien, *Op. Cit.*, p. 16.

collectif, pouvons-nous pour autant concevoir ce rock comme un art total ? Le constat est visible lors des grands rassemblements que proposent ces deux mouvements, par exemple la Woodstock nation ou les lobbys religieux américains, mais aussi un système commercial comme l'industrie du disque. Le rock, par l'aspect religieux du star-system, produit du divin social qui va se structurer autour de réseaux et d'industries économiques et culturelles. Par ailleurs, ces réseaux et industries mettent en place un système de valeurs et de références partagées, qui permettent aux individus d'agir dans leur milieu social, de donner du sens au monde dans lequel ils demeurent.

Le rock est un mythe, selon Antoine Henion et Patrick Mignon, et rejoint la pensée de Fabien Hein. Comme tout mythe, la société rock construit du sacré et a tendance à déifier les stars qui la composent. Ces stars divinisées s'inscrivent dans une dynamique manichéenne chrétienne avec d'un côté les forces célestes, de l'autre celles de l'enfer. Ces divinités peuvent effectuer un trajet entre ces deux pôles, à l'image de Mick Jagger. Le monde du rock reprend donc des codes du religieux, par conséquent, les cultes et les rites sont observables dans les pratiques sociales du rock avec par exemple des pèlerinages, des célébrations, des communautés, du tribalisme. Comment ces pratiques se traduisent-elles dans l'expérience d'une religiosité du rock psychédélique ?

2.1.1.2 Pratiques religieuses dans l'expérience psychédélique : le syncrétisme de l'Esprit rock

Les pratiques religieuses dans le rock se manifestent sous une forme de syncrétisme au travers d'images : shamaniques, chrétiennes, sataniques et New Age. Nous essayons, ici, de relier celles-ci à l'art psychédélique. Ainsi, nous définirons ce que nous entendons par syncrétisme, point central de notre étude de master II²⁷¹ et nous reviendrons sur les différentes pratiques comme le christianisme, le satanisme et le shamanisme.

« Dans la terminologie habituelle de l'histoire des religions, le syncrétisme désigne la fusion de deux ou de plusieurs religions, de deux ou de plusieurs cultes en une seule formation religieuse ou culturelle. Mais ce terme est inapte

²⁷¹ Guicherd-Delannaz Xavier, *Esprit rock es-tu là ? Enquête des constituantes para-musicales de l'esprit rock*, mémoire dirigé par Yves Citton, 2011.
Guicherd-Delannaz Xavier, *Les dispositifs de la transe dans le monde du rock*, mémoire dirigé par Catherine Pessin, 2012.

à définir un phénomène religieux du point de vue de la véritable recherche historique. »²⁷²

« Synchrétisme : n.m. 1. Système, doctrine qui résulte de l'amalgame de diverses théories. 2. Psychol. Mode de perception et de pensée caractérisé par une appréhension globale, sans vue différenciée, analytique, synthétique et objective des éléments constituant le tout. 3. Gramm Phénomène par lequel des faits distincts sont réunis en une forme unique. »

Le synchrétisme est donc le résultat du processus d'une confluence de courants religieux disparates qui tendent, dans une union de formes à créer une doctrine culturelle et religieuse unique. Il serait à l'origine lié à une opposition entre christianisme authentique et christianisme synchrétiste composé de multiples apports des religions païennes. Le synchrétisme est donc une contamination des phénomènes religieux par d'autres courants de pensée. Ce terme est régulièrement soumis aux polémiques pour les chercheurs en histoire des religions. Effectivement, cette notion peut vite être un terme « fourre-tout » et peu compréhensible sans une explication préalable. Ainsi, l'étude autour du synchrétisme retrouve une nouvelle vitalité suite à l'apport de la notion de bricolage de Claude Lévi-Strauss²⁷³ réemployée, ici, par Carmen Bernard :

« Jusqu'à une époque récente, les syncrétismes et les bricolages religieux ont constitué l'objet le moins noble de l'anthropologie. Pour la plupart des chercheurs, ces phénomènes sont superficiels et masquent des vérités que les groupes ne peuvent plus exprimer. Mais depuis quelques années, le foisonnement de nouvelles formes religieuses qui combinent, par exemple, chamanisme et religions du livre ou encore, l'insistance de l'Église catholique sur les valeurs spirituelles de l'inculturation, accorde aux syncrétismes une vitalité et une importance majeures. »²⁷⁴

C'est dans le foisonnement de ces nouveaux bricolages religieux que s'inscrit le mouvement psychédélique. Le synchrétisme, que nous évoquerons tout au long de notre étude, repose sur le bricolage et métissage de courants culturels et culturels. Bien que le mouvement psychédélique ne revendique aucune filiation avec le christianisme ou toute autre forme religieuse, le synchrétisme peut s'envisager sous le prisme de la star, une « demi-divinité » comme Fabien Hein le remarque dans *Rock & Religion*. Les artistes rock jouent à la fois de l'humain et du divin et sont soumis, comme les icônes religieuses, à des cultes. Effectivement, les pratiques et les représentations qu'effectuent les artistes peuvent par analogie évoquer les courants religieux. Le personnage de Jim Morrison est l'exemple même du synchrétisme de cette époque, on peut l'observer au

²⁷² Encyclopédia Universalis, Article sur le synchrétisme : www.universalis.fr/ consulté le 09/05/14 à 17h30.

²⁷³ Nous reviendrons sur cette notion dans la suite de notre étude.

²⁷⁴ Open edition, Archives des sciences sociales des religions : <http://assr.revues.org/> consulté le 09/05/14 à 18h.

Carmen Bernard, Stefania Capone, Frédéric Lenoir y Françoise Champion, « Regards croisés sur le bricolage et le synchrétisme* », Archives de sciences sociales des religions, 114 | 2001, p. 61-66.

travers de la création de l'œuvre *An american prayer*, étrange mélange de prières célestes et laïques :

« Do you know the warm progress under the stars?
Do you know we exist?
Have you forgotten the keys to the Kingdom?
Have you been borne yet & are you alive?
Let's reinvent the gods, all the myths of the ages
Celebrate symbols from deep elder forests
[Have you forgotten the lessons of the ancient war]
We need great golden copulations
The fathers are cackling in trees of the forest
Our mother is dead in the sea »²⁷⁵

De plus, les références aux courants religieux sont explicites dans l'attitude qu'adopte ce chanteur : adepte des poses christiques, il s'est auto-proclamé shaman électrique et roi lézard. Au-delà de ce seul exemple, comment se manifeste le syncrétisme dans le rock psychédélique ?

Pour comprendre le syncrétisme du rock psychédélique, il est bon de revenir sur les héritages et les bricolages religieux qui se sont opérés lors de la construction de cette nouvelle forme culturelle.

La naissance du rock est intimement liée au christianisme²⁷⁶ puisqu'il apparut sur un territoire et dans un temps où la foi chrétienne imprégnait la vie américaine. Le rock est issu du blues, musique noire américaine héritée de l'esclavage et des rites vaudous, considéré par les blancs et les noirs comme diabolique (il n'est pas rare, dans les biographies des bluesmen, de trouver la marque du diable ou la présence du mythe faustien). Mais, le blues se chante aussi à la sortie des églises sous la forme de louanges à Dieu. Le rock s'inscrit dans cet héritage manichéen. On peut observer dans l'étude de Fabien Hein cette étroitesse qui unit ces deux mondes. Elle réside, selon lui, dans les croyances, les cultes et les vénération des artistes, les pratiques et les représentations du rock. De plus, le vocabulaire chrétien est présent pour décrire la scène rock, William S. Burroughs, dans son article *Rock et magie*, va comparer « les vedettes de rock à des prêtres... », Patti Smith sera même adoubé « Madone du rock », et Éric Clapton fut surnommé « God ». Le prêtre Andrew Greeley, sociologue, compare Springsteen à un prophète social. Si l'on constate une forte présence de terminologie religieuse au sein des discours, peut-on convenir que cette musique active un imaginaire religieux ?

²⁷⁵ The Doors, *An american prayer*.

²⁷⁶ Nous l'avons constaté lors de notre précédente partie.

Le groupe Ange de la scène underground française s'intéresse au domaine de la magie cosmique et au monde de la sorcellerie dans leur concept album *Au-delà du délire*. Or, ces observations n'ont rien d'anodin, elles renvoient à une conception chrétienne du dualisme bien/mal. La période psychédélique du rock a introduit de nouveaux apports de religions. Effectivement, les acteurs du rock amènent dans la musique leur propre spiritualité, l'exemple de Morrison pour le shamanisme ou des Beatles pour le bouddhisme, permet une ouverture dans ce domaine. Le mémoire *Esprit rock es-tu-là ? Enquête des constituantes para-musicales de l'Esprit rock*²⁷⁷ a permis d'établir des points de convergence entre le rock et le shamanisme et plus spécifiquement entre le shaman et le rock. Le shamanisme est considéré par Ake Hultkrantz et Wilhelm Schimtd comme une structure culturelle magico-religieuse qui donne un sens au monde surnaturel par le biais du monde religieux. Michel Perrin, quant à lui, définit dans ces premières lignes le shamanisme comme un « grand système imaginaire »²⁷⁸ qui a pour but de « donner du sens aux événements »²⁷⁹. Par le terme grand système imaginaire, il faut se référer à la notion de Gilbert Durand, c'est-à-dire des réflexes sensori-moteurs qui révèlent trois catégories : l'axe postural, copulatif et digestif, révélant des structures et des régimes. Mais revenons à la relation rock/shamanisme et questionnons-nous sur le lien qui les unit. En quoi l'expérience rock peut-elle relever du shamanisme ?

L'étymologie du mot shaman provient de saman ou xaman et se traduit par celui qui sait ou celui qui bondit, s'agite, danse, selon Bertrand Hell. Cette première caractéristique se retrouve dans les attributs des rock-stars. L'énergie déployée dans les danses lascives ou les bonds exécutés sur scène n'a pas la même signification que dans les rites shamaniques. Cependant, notre hypothèse est que ce système de bonds et de danses s'apparente à une soupape qui libère l'énergie condensée dans l'expérience du concert de rock. William S. Burroughs, dans son analyse des concerts de Led Zeppelin, réunit l'idée développée dans le shamanisme de Michel Perrin autour des transmutations d'énergie et de voyage, « un concert de rock est en fait un rite qui consiste à évoquer et à transmuier de l'énergie »²⁸⁰. Cette conception de la musique rock est partagée par Jimi Hendrix qui intègre dans sa recherche musicale cette dynamique magico-religieuse

²⁷⁷ Cette étude a été réalisée lors de notre master II d'arts du spectacle.

²⁷⁸ Perrin Michel, *Le Chamanisme*, Paris, PUF "Que Sais-je", 2002, p. 5.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ William S. Burroughs, *Essais*, ed. Christian Bourgeois, 2008, p. 291.

autour de laquelle se construit une certaine forme de syncrétisme. Dans l'ensemble de ses œuvres, l'on observe ces problématiques de voyage au cœur d'énergies spirituelles comme dans le titre *Purple Haze*, ou dans *Voodoo Chile* où il se nomme l'enfant vaudou, ou encore dans le morceau *I don't live today* qu'il dédie au peuple Cherokee, dont il est issu.

Il est fréquent dans la composition du rock psychédélique de découvrir des structures musicales hypnotiques²⁸¹. Sur un plan technologique, l'évolution des moyens de concevoir la musique permet d'altérer le son avec des constructions simples, redondantes. La technique du delay ou du chorus permet de concevoir des échos et des doublages d'instruments donnant l'illusion d'une multitude de musiciens sur scène jouant le même thème. Cette technique est présente dans l'œuvre *Rider on a storm* des Doors. Ces musiques redondantes peuvent être entendues dans le documentaire de Jean Rouch, *Les Maîtres fous*, où l'on observe dans les rituels shamaniques une musique hypnotique qui permet d'atteindre des états modifiés de conscience comme la transe. Cette quête d'altération de la conscience se retrouve dans les recherches artistiques du psychédélisme²⁸², mais aussi au travers des études scientifiques menées par Timothy Leary sur les vertus du L.S.D.²⁸³.

Intégrée dans la société américaine par la Beat Generation, la pensée Zen et Vedanta imprègne le rock psychédélique. Cette philosophie s'inscrit dans la pensée jungienne d'un inconscient collectif impersonnel ou supra individuel²⁸⁴. Les philosophies orientales ont joué un rôle patent dans l'esthétique psychédélique et se manifestent lors des grands rassemblements comme Woodstock ou le Human Be-In de San Francisco. L'emploi de mantra et l'adoption du végétarisme par une frange de la population sont les comportements apparents du monde hippie. Musicalement, cette influence se retrouve dans l'usage d'instruments nouveaux, comme le sitar, que Georges Harrison ramena de son voyage auprès du Maharishi Mahesh Yogi. Parallèlement, les écrits de Watts et de Leary s'intéressent à ces pratiques qu'ils retranscrivent respectivement dans *Joyeuse cosmologie : Aventures dans la chimie de la conscience* et

²⁸¹ Rouget Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, ed. Gallimard, 1990, p. 621.

²⁸² Dans l'art graphique en particulier.

²⁸³ Timothy Leary, *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, Ed. Citadel, Kensington, 1995, p. 160.

²⁸⁴ Nous y reviendrons au cours de cette partie.

La politique de l'*extase*, où se mêlent drogues et élévation de la conscience. C'est dans cette optique qu'il faut réfléchir à la notion de syncrétisme psychédélique.

La construction des discours sur les états de conscience modifiés, les représentations d'artistes avec des personnalités religieuses, ainsi que les textes du rock marquent la présence d'un syncrétisme rock. Il ne résulte pas seulement de la croyance des artistes ou du discours qui peut les entourer. Il s'explique aussi par un désir de scénarisation. Nous pouvons donc nous demander si les scénarii ne forment pas un processus qui influence les croyances de l'auditeur ?

2.1.1.3 De l'espace public à la scène, création d'images rock, vers une scénarisation des images

« Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes médiatisées par des images »²⁸⁵

Guy Debord, aborde, dans *La Société du spectacle*, le processus de scénarisation qui crée un rapport de pouvoir social entre certains individus. Ce processus génère une structure d'images qui, dans le syncrétisme du rock, repose sur des dispositifs de mises en scène propres à chaque artiste, qu'il soit sincère ou non dans les croyances qu'il laisse entrevoir. Autrement-dit, le rock génère une structure scénarisée par un ensemble de mécanismes de représentations (light-show, séances de promotion d'album, etc.). Cette structure de domination s'appuie sur des images qui permettent d'entrevoir un monde où la religiosité est à l'œuvre. Comment la concevoir ? Est-elle réellement une preuve de religiosité ou un moyen ludique de rompre avec le religieux ?

La pochette de l'album *Their Satanic Majesties Request*, des Rolling Stones montre la part occulte de ce groupe. Si le projet initial était de représenter Mick Jagger nu sur une croix, *Their Satanic Majesties Request* fut conçu sous la technique du cut up de Burroughs avec un ensemble d'éléments de la culture hippie. Il existe des références aux quatre éléments, à des composantes de l'hindouisme et à l'astronomie. Cependant, les Rolling Stones jouent sur de nombreux codes culturels afin de prendre une distance humoristique (par exemple, le titre est une référence à l'indication notée sur les passeports des Britanniques et les couleurs sont un pied de nez à l'album *Sgt. Pepper's*

²⁸⁵ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 12.

Lonely Hearts Club Band des Beatles). La pochette révèle la dimension occulte, par exemple Mick Jagger pose au centre avec un chapeau de sorcière couvert d'un croissant lunaire jaune sur un fond ressemblant à un mausolée. De plus, en fonction de l'angle de vue, seul le regard de Mick Jagger suit le nôtre, ce qui repose sur le même principe que la Joconde, rendant là une pochette vivante. Mais il ne faut pas oublier que cette pochette se joue de l'imaginaire hippie. Certes, elle mobilise un folklore religieux, mais elle est avant tout un outil de moquerie pour caricaturer l'imagerie des Beatles.



Figure 12 : Pochette de l'album Their Satanic Majesties Request

Avant de développer plus en détail les multiples dispositifs de scénarisation, un éclairage théorique sur cette notion est indispensable. Michel Foucault et Erving Goffman ont élaboré un pan de leur recherche autour de cette question avec deux dénominations distinctes qui pourtant se rapprochent sur un ensemble de points. Foucault constate que le monde social est soumis à :

« Un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit ». ²⁸⁶

Foucault enrichit la définition du dispositif dans son approche de la « conduite avec son équivoque même est peut-être l'un de ceux qui permettent le mieux de saisir ce qu'il y a de spécifique dans les relations de pouvoir. La conduite est à la fois l'acte de "mener" »

²⁸⁶ Foucault Michel, Dits et Ecrits, T. II., éd. Gallimard, Paris p. 299.

les autres selon des mécanismes de coercition plus ou moins stricts et la manière de se comporter dans un champ plus ou moins ouvert de possibilités »²⁸⁷.

Erving Goffman, représentant majeur de l'école de Chicago, approche et dédramatise l'action conflictuelle, qui est présente dans la pensée de Foucault, au travers de son œuvre, *Les cadres de l'expérience*. Sa conception des cadres sociaux cherche à expliquer le sens des circonstances, qui permettent de dévoiler le réel. Il divise ses cadres en deux natures : les cadres primaires et secondaires. Les cadres primaires, qu'ils soient naturels ou sociaux, sont soumis à un ensemble de règles qui s'inscrivent dans une dimension de transmission. Quant aux cadres secondaires, ils sont de l'ordre de la transformation. Ces deux dimensions, filées au travers d'une métaphore théâtrale, se prêtent parfaitement à notre enquête sur l'imaginaire religieux qui peuple le monde du rock.

L'article « Rock et magie » de William S. Burroughs capte, de façon saisissante, cette notion de dispositif, de pouvoir et de transformation. La musique, selon lui, est un dispositif magico-religieux qui peut prendre le contrôle des âmes. Les ensembles hétérogènes des images « dites et non-dites » conditionnent les cadres de l'expérience d'un concert de rock. Burroughs, dans sa description du concert de Led Zeppelin au Madison Square Garden, observe le pré-conditionnement social des publics qui se fédèrent autour d'une figure charismatique ; ils vont devenir « Un flot de jeunes gens formant curieusement une sorte d'organisme unique »²⁸⁸. Cet organisme unique est une foule incarnée, une foule croyante dont nous développerons les caractéristiques au cours de ce chapitre.

Après avoir étudié la vague déferlante du public à l'entrée du lieu, l'essayiste s'intéresse aux différents aspects de la scénarisation. En effet, il s'attache à décrire les dispositifs, trames scénarisées, qui participent à la constitution des images religieuses et dont l'artiste conduit le public à l'acceptation de la création artistique. Premièrement, il décrit le lieu de l'expérience comme une « zone amicale et sans danger, quoiqu'en même temps très chargée »²⁸⁹. De quelle charge parle-t-il ? Ce terme charge renvoie à la notion d'énergie à ce qui s'échange entre l'artiste et le public. Il ressent une sorte de charge d'énergie qui s'échange par le biais de dispositifs techniques comme « les rayons

²⁸⁷ Foucault Michel, Op Cit. p. 1056.

²⁸⁸ William S. Burroughs, «Rock et Magie», Essais, éd Christian Bourgeois, 2008, p. 289.

²⁸⁹ Ibid.

laser coupaient sous mes yeux de la vapeur sèche ce qui arracha une acclamation d'admiration. Le numéro que Jimmy Page fait avec des cordes de guitare cassées fut reçu avec grande force, de même que le solo de batterie de John Bonham [...] »²⁹⁰. Ces créations techniques visent à construire un collectif, qui partage une expérience commune, soumise aux mêmes règles, à un même conditionnement, en conclusion à un imaginaire partagé. La manipulation des artistes et des techniciens s'apparente à ce que Deleuze nomme la technologie des fantômes, et qui se manifeste dans l'œuvre de William Burroughs par la charge magico-religieuse, décrite quelques pages plus loin. La description du célèbre morceau de Led Zeppelin, *Stairway to heaven*, montrée par cet auteur, s'inscrit dans un imaginaire chrétien : « Le dernier morceau, *Stairway to heaven*, pendant lequel tout le public allume des allumettes et parfois quelques bâtons à étincelles, fut accueilli par le public avec calme et allégresse, créant une atmosphère de veillée de Noël au lycée »²⁹¹.

Ainsi, l'ambiance des lasers rouges, les luminaires et le texte de cette chanson évoquent une veillée de Noël. En effet, dans l'imaginaire social et religieux aux États-Unis, les veillées de Noël se passent dans une atmosphère festive, où chansons et légendes sont racontées. Si nous nous intéressons au morceau *Stairway to heaven* les références à l'imaginaire religieux sont clairement exposées dans le titre qui se traduirait par : *l'escalier pour le paradis*. Les paroles traitent de l'histoire d'une princesse, qui s'est achetée un escalier pour visiter le paradis. L'absence de refrain et la construction musicale rappellent les structures narratives d'un conte avec une situation initiale, un élément perturbateur, une action, la résolution et la situation finale. Ce morceau de musique, de plus de dix minutes, est constitué de parties distinctes avec : une introduction (guitare et flûte à bec, instrument du dieu Pan), une section électrique lente médiane, un long solo de guitare et une partie électrique puissante qui tire sur le hard rock puis une fin relativement lente reprenant le thème du départ. L'histoire de cette chanson écrite par Robert Plant se serait inspiré de l'occultisme de Jimmy Page et révélerait un message subliminal « Oh Here's for my sweet Satan » si nous passons le disque à l'envers. La technique du Backmasking permettrait selon les légendes urbaines de révéler un message aux adeptes. Cet outil est d'ailleurs fortement employé par les détracteurs du rock qui voient dans cette esthétique la musique du diable.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid.

Cette digression permet d'aborder un autre aspect du religieux de la musique de Led Zeppelin, qui s'intéresse à la musique Gnaoua ou au Joujouka (musique qui accompagne l'ontologie du soufisme et les rites démoniques). Ces musiques traditionnelles et celle de Led Zeppelin s'apparentent à de la musique extatique. Elles appellent donc un imaginaire magico-religieux animiste. Concernant la musique Gnaoua, elle s'insère dans les pratiques rituelles d'exorcisme. La musique Joujouka évoque le Dieu Pan. Dans le cadre d'un concert de Led Zeppelin, les images relatives à ces formes musicales se retrouvent dans l'imaginaire du groupe, qui s'intéresse à la magie d'Aleister Crowley, au pouvoir des sources occultes et aux états modifiés de conscience (transe, possession, etc.). Aux vues de cette analyse des dispositifs, que montre parfaitement Burroughs, et de l'apport théorique de la pensée foucauldienne et goffmanienne, il est clair que des images religieuses sont présentes dans la scénarisation du psychédéisme. Comment le rock psychédélique dépasse-t-il la simple création scénarisée d'images pour se structurer en imaginaire religieux ?

2.1.2 Au-delà des sociologies sur le rock, une question d'images en mouvement

Le sociologue, qui va voir un concert des Rolling Stones au stade de France, ou d'un groupe français comme Magma à la Source²⁹², ne doit jamais oublier le comportement socio-culturel qu'il étudie. Il ne se restreint pas à un simple questionnaire distribué à un échantillon du milieu culturel (spectateurs, stadiers, ouvriers, musiciens...), mais révèle des métaphores du monde social avec ses codes, ses rites et ses pratiques. Notre étude veut lever le voile sur les images religieuses, qui surgissent dans des concerts de rock, plus spécifiquement de la vague psychédélique qui envahit le monde, au cours des années 60-80. Le rock est un phénomène de culture dont les structures et les fonctionnements (musicaux, scénographiques), les pratiques et les comportements sociaux qui s'y rattachent, débordent de beaucoup la simple vue sociologique ; comme l'a observé William S Burroughs avec le concert de Led Zeppelin.

En effet, l'objet « rock » est une œuvre d'un genre musical spécifique, qui se conçoit comme une série de pratiques sociales qui relève à la fois de : l'éthique, l'esthétique, l'affectif, le politique et le religieux. Ainsi qu'en est-il pour le psychédélisme, système complexe de l'imaginaire que l'on découvre au travers des méthodes de Gilbert Durand, Edgar Morin, Frédéric Monneyron et Martine Xiberas ?

2.1.2.1 L'intrusion de l'imaginaire Durandien : l'image de l'opéra pour comprendre le rock

Signe d'une culture oblique qui révèle les contrastes et les ambiguïtés traversés par notre monde postmoderne, le rock psychédélique est un pont entre les angoisses et les passions de la société Occidentale et celle de l'Homme.

« Le mouvement massif de la culture contemporaine vers la technologie, loin d'évoluer sans but ni structure, se joue selon les histoires de Prométhée, d'Héphaïstos et d'Esculape. [...] Une théologie polythéiste sera une théologie de la culture (Paul Tillich), mais dans le style de Dionysos qui, pour relier religion et culture, sacrée et profane, infini et fini [...] quitte l'Olympe et rencontre sa mère Sémélé dans les profondeurs de la maison d'Hadès. »²⁹³

²⁹² Salle de l'agglomération grenobloise.

²⁹³ David Miller, *Le nouveau polythéisme*, Paris, Imago, 1988, p. 93-100.

Ce paradoxe est issu du chevauchement entre deux figures qui se retrouvent dans l'univers du psychédélisme : l'une prométhéenne, l'autre dionysiaque. David Miller présente, dans le nouveau polythéisme, une pensée nietzschéenne opposant d'un côté la lumière, l'ordre et la mesure ; de l'autre l'obscurité, l'ivresse et la violence. Le prométhéisme réside, principalement, dans la croyance au progrès. On constate que la période post-seconde Guerre Mondiale s'inscrit dans ce culte au progrès où les évolutions techniques viennent embellir le monde de la musique avec, à titre d'exemple, la découverte du transistor, de l'électricité et des modulations sonores qui enrichissent le mouvement psychédélique toujours en quête de création de nouvelles sonorités. D'autre part, l'esprit de transgression, que l'on retrouve dans le mythe prométhéen, se manifeste dans l'émancipation d'une nouvelle classe sociale : les jeunes. Paradoxalement, cette jeunesse se rassemble autour d'artistes, qui concentrent les valeurs et codes de celle-ci. C'est ici que l'on voit apparaître les prémices dionysiaques qui se développent parallèlement au prométhéisme. Comment l'aspect dionysiaque se manifeste-t-il dans les cérémonies rock ? Pourquoi la figure de Dionysos pour parler du rock psychédélique ?

Dionysos est le symbole de l'Hybris, les valeurs qu'il promeut sont celles du débordement, du dépassement. Elles s'identifient dans notre étude au travers des passions des corps, de l'orgasme, du sentiment d'ivresse, de la violence et de l'errance. L'orgasme qui structure la sociabilité des sixties et seventies permet ce rapprochement avec la figure dionysiaque et l'imaginaire religieux qui s'y rattache. Effectivement, selon François Le Boiteux, le mythe dionysien se structure autour de deux thématiques la résurrection mystique et le festif, elles fondent toutes deux les piliers du psychédélisme. Il est bon de rappeler que le rock psychédélique est l'une des résurrections du rock qui montre une volonté de célébrations. Ainsi, l'on voit apparaître de grandes cérémonies, semblables aux bacchanales, que l'on nomme acid tests car elles se caractérisent par une consommation de stupéfiants durant des concerts. Les créations de ces scènes ne sont pas les seules célébrations qui peuplent cet univers. Les événements de grande ampleur, comme Monterey, Hyde Park ou la Fête de Nation, procurent le même sentiment d'ivresse collective et une exaltation des corps, véhiculée par la musique.

D'autre part, la volonté dionysiaque se manifeste par le biais d'un retour à la terre et celui du débordement d'une liberté sexuelle en construction. Cette rupture

entre le prométhéisme et le dionysiaque remet en question les valeurs de progrès d'une société post-moderne dont la raison est l'axe d'évolution depuis le siècle des Lumières. En effet, la remise en question de celui-ci s'effectue par une volonté de révolte contre la domination de la raison, omniprésente dans nos sociétés post-modernes. C'est ce qu'Alan Watts tend à expliquer dans *Joyeuse cosmologie* :

« Par ses mœurs, par sa manière de vivre, la civilisation occidentale nous impose jusqu'à l'excès un perpétuel bon sens, elle interdit l'existence dans notre vie d'un coin réservé à l'art de la pure déraison. Notre jeu n'est jamais jeu véritable, car il est presque toujours rationalisé. »²⁹⁴

Les valeurs prométhéennes, fondatrices de l'Occident, sont donc rejetées par une jeunesse qui prône une totale liberté dans les marges et refuse de fait le mode de vie américain. Si le cliché du hippie est le port des cheveux longs, du blue jeans, des jupes gitanes et des couronnes de fleurs couplé à l'usage des drogues, ce dernier montre, par une rupture du conformisme américain, son désir d'exprimer ses propres valeurs qui se retrouvent particulièrement dans le mouvement psychédélique et dans le rock. Comment cela se manifeste-t-il dans le rock ?

Les valeurs prométhéennes, apolloniennes et dionysiaques sont fortement présentes dans deux groupes jumeaux, les Beatles et les Rolling Stones. Pacôme Thiellement les caractérise respectivement de numineux et démoniaques. Même si la musique des Beatles n'a rien de sacré ni de divin, celle des Stones n'en est pas plus démoniaque. L'antagonisme entre ces deux groupes est né d'une volonté des Rolling Stones de se différencier des gentils Beatles. Par conséquent, ils se positionnent comme les voyous du rock et s'inspirent des traités de sorcellerie, des œuvres de Sade et de Baudelaire pour enrichir une part mystique de leur œuvre.

C'est à la lumière de ces deux figures mythiques que l'on propose, désormais, d'étudier les fondements mêmes de l'imaginaire du psychédéisme. Cet imaginaire s'inscrit pleinement dans le voyage anthropo-biologique que propose Gilbert Durand. Bien qu'il n'ait jamais étudié ce phénomène culturel, sa passion pour la musique, particulièrement du genre « Opéra », permet d'établir une analyse entre l'opéra et le rock. Comment introduire la pensée durandienne de l'opéra dans le monde du rock ?

« L'opéra est un phénomène de culture dont les structures et les fonctionnements musicaux, architecturaux, décoratifs dont la pratique et le comportement sociaux qui s'y rattachent débordent de beaucoup la simple vue sociographique ou idéologique. L'objet "opéra" (la confusion en français est significative), c'est, certes, une œuvre d'un genre musical bien typé. C'est également une série de pratiques sociales :

²⁹⁴ Watts Alan, *Joyeuse cosmologie*, Paris, Fayard, 1972, p. 129.

horaires des spectacles, choix des thèmes, architecture de la salle, querelles esthétiques n'y sont point indifférents. Non, l'opéra n'est pas une "chose" simple, mais un système compliqué, étalé dans le temps de l'histoire, intensifié ou minimisé selon l'époque ou les circonstances. »²⁹⁵

À l'issue de cette définition, quelque peu sommaire par égard au développement que Gilbert Durand, l'auteur décrit l'emploi de dispositifs, dans le sens foucauldien du terme, qui, sans aucun doute, se retrouvent dans le rock. En effet, le rock psychédélique est aussi un phénomène culturel qui regroupe l'ensemble des structures et fonctionnements de l'opéra. Cependant, un terme que Gilbert Durand utilise dans son développement, retient notre attention car il évoque plus spécifiquement un terme cher au rock : l'intensification.

L'intensité et l'intensification sont deux termes, abordés par Franz Mesmer²⁹⁶, qui participent à la construction de croyances et permettent une meilleure compréhension d'images magiques, voire religieuses. En effet, l'intensité est à entendre dans la construction même des sons psychédéliques qui appellent à un travail sur les modulations des fréquences électriques de sons²⁹⁷. Quant à l'intensification, elle permet de mieux analyser le phénomène d'adhésion, d'identification et de déification de l'artiste :

« — si le courant magnétique concourt dans la direction du courant général ou avec le courant magnétique du monde, l'effet général qui en résulte, est l'augmentation d'intensité de tous ces courants — Il est exposé dans la théorie du système général que les courants universels étaient la cause de l'existence des corps, que tout ce qui était capable d'accélérer ces courants produisaient l'intensification ou l'augmentation des propriétés de ces corps. »²⁹⁸

Dans cet extrait, la question du courant est multiple. La théorie du magnétisme se définit comme un jeu de circulation des fluides. Les travaux de Franz Anton Mesmer sur les bacs électriques permettent de rapprocher cette expérience d'un concert psychédélique. L'électricité, constituante première d'un concert de rock, est un fluide, une énergie, qui circule dans l'air qui nous entoure et se transmet et s'amplifie par le biais des fréquences hertziennes que forment le son. C'est dans cette dynamique que la notion de charge est à entendre. En effet, la charge renvoie aussi au concept de l'électricité. Si l'on s'intéresse au concert de rock, on peut observer ce pouvoir de l'électricité, cette charge, qui permet de faire vibrer au même rythme des milliers de

²⁹⁵ Durand Gilbert, *Beaux-arts et archétypes*, Paris, Ed PUF, 1989, p. 117-118.

²⁹⁶ Bien que nous sommes conscients que les thèses de Franz Anton Mesmer peuvent être longuement discutables. Sa compréhension du terme intensifié éclaire notre analyse sur les croyances dans le rock. Car le magnétisme, qu'il défend, n'est-il pas lui aussi un système de croyances ?

²⁹⁷ Nous expliquons plus amplement ce point dans notre mémoire *Esprits Rock es-tu-là ?*

²⁹⁸ Franz Anton Mesmer, aphorisme de M. Mesmer.

corps. Burroughs montre bien dans « Rock et magie » que les jeunes gens se comportent comme « un flot unique ». Au-delà du simple fait musical, la période du psychédéisme regroupe une dynamique architecturale, scénographique et idéologique, fondée sur l'expérience électrique : les light-shows. Elle met en place une série de pratiques sociales qui génèrent un imaginaire intensifié en fonction de la période qu'il traverse :

« Le concert de rock est un “chaudron” dans lequel les éléments se mélangent. La magie est cet “art d’accommoder” les ingrédients les uns les aux autres. Pour être magique, le concert doit être le produit d’un mélange fusionnel. Gestes, postures corporelles, danses, looks, émotions du public et de l’artiste, charisme de l’artiste musique, bruits, lumières, salle, disposition scénique, écrans géants... Tout est bon pour aboutir au “concert réussi” [...]. Il y a réciprocité avec l’artiste et accession à une fusion du public dans ses pratiques ; l’agitant des premiers rangs contaminant l’ensemble de l’audience »²⁹⁹

Effectivement, le rock psychédélique emprunte à l'opéra des décors ou des costumes et réadapte des dispositifs d'amplification sonores et scénographiques, par des costumes ou des mises en scène, chaotiques, lumineuses et magiques qui confèrent aux artistes un statut stellaire.

Ce statut stellaire (de l'anglais star : étoile) résulte d'une condensation de cette intensité sur le personnage de la star. Au fur et à mesure de son parcours, la star joue à construire des actes scénarisés qui poussent les « masses agissantes » à se fédérer autour d'elle. À cette condensation des masses agissantes, les musiciens répondent par une volonté d'intensité créative, idéologique et spirituelle. L'intensification du rock dans la période des sixties est clairement identifiable puisque l'industrie musicale note une forte augmentation de la création artistique et des ventes d'albums (plus d'un milliard de vinyles édités entre 1950 et 1973). Aux États-Unis, le génie de Hendrix et ses 4 albums conçus le placent dans le top 50 durant ses 4 ans de carrière. En Angleterre, ce génie se retrouve dans l'œuvre des Beatles et des Rolling Stones qui comptabilisent respectivement 12 albums et 18 albums. En France, l'effervescence créatrice se remarque dans les albums de Serge Gainsbourg qui éclipsent des groupes comme Variation, Ange, Magma qui percent difficilement sur la scène nationale et se retrouvent autour d'un public d'initiés. L'ensemble des créations de cette époque note un retour dans les textes du religieux, qu'elles s'inspirent du blasphème comme Dieu est un fumeur de havane ou d'un respect des croyances comme Presence Of The Lord d'Éric Clapton.

²⁹⁹ Ferrand Laure, « comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », Sociétés 2/2009 (n° 104), p. 27.

À l'inverse de l'opéra qui, selon Gilbert Durand, est une création « des minorités agissantes »³⁰⁰, le rock psychédélique est une forme culturelle qui émerge des masses agissantes. Si nous invoquons le concept de masse agissante, c'est que nous pouvons constater que l'ensemble de la population américaine commence à obtenir, dans les années soixante, un système sanitaire, économique et éducatif. qui touche une grande partie de la population. Le concept de masses agissantes est à comprendre comme une forme de rassemblement de tribus disparates, mais partageant une finalité commune qui, dans le but d'impulser un changement social, vont se réunir pour concevoir d'autres modes d'être au monde. Cette évolution sociale place la jeunesse dans la position d'élite et, par conséquent, correspondrait à la définition de « minorité agissante » de Durand. Cependant, ces masses agissantes refusent ce statut au profit de l'émergence d'une culture populaire avec ses contes, légendes, mythes et histoire sacrée³⁰¹. Elles souhaitent mettre en place une nouvelle forme qu'elles nomment contre-culture.

L'histoire du rock est marquée par les mêmes séries d'intensification et ré-intensification qu'a connues l'Opéra au fil des siècles. Effectivement, le rock se renouvelle durant des phases relativement courtes — tous les dix ans environ³⁰² — ce qui montre que ce genre n'est pas sclérosé et qu'il peut s'adapter au concept du bassin sémantique. L'ouvrage *Introduction à la mythologie* de Gilbert Durand pose les fondements de ce processus mythique par l'approche du bassin sémantique. Cette notion fait appel à la constitution d'une spatialisation et d'une temporalité soit, en d'autres termes, d'une aire géographique et d'une ère historique. Cette observation d'une aire/ère culturelle est marquée par une intensification de l'imaginaire et, par conséquent, de l'imaginaire religieux. Ce processus se découpe en six étapes :

« 1. Ruissellements : divers courants se forment dans un milieu culturel donné. Ce sont quelques fois des résurgences lointaines.

2. Partage des eaux : les ruissellements se réunissent en partis, en écoles, en courants.

3. Confluences : des alliances se font avec d'autres courants apparentés.

4. Au nom du fleuve : c'est alors qu'un mythe particulier promeut un personnage réel ou fictif qui dénomme et typifie désormais ce bassin sémantique.

5. Aménagement des rives : une consolidation stylistique, philosophique, rationnelle, se constitue.

³⁰⁰ Lorsque Gilbert Durand évoque les minorités agissantes, il fait référence à l'élite.

³⁰¹ L'ouvrage *Rock : de l'histoire aux Mythes*, d'A. Hennion et P. Mignon le démontre pleinement.

³⁰² En effet, le rock est une musique cyclique qui évolue et se modifie. Il se passe ainsi, du rock'n'roll au psychédélique, au punk, au hard rock, puis grunge, en intégrant de nouvelles formes.

6. Épuisement des deltas : se forment alors des méandres, des dérivations. Le courant du fleuve affaibli se subdivise et se laisse capter par des courants voisins. »³⁰³

À travers ces six étapes, Durand cherche à revaloriser la notion d'image et d'imaginaire. Ainsi, au même titre que Durand, Bachelard ou Eliade, l'on souhaite revaloriser cette notion par une approche de l'imaginaire religieux du rock psychédélique qui s'infiltré au travers de différentes formes d'art. Les professeurs Martine Xiberas et Frédéric Monneyron conçoivent le mouvement hippie comme une révolution ou une insurrection de l'imaginaire³⁰⁴. Le rock est-il un objet d'insurrection de l'imaginaire religieux ? C'est ce que nous souhaitons découvrir par l'application du bassin sémantique, un outil réalisé par Gilbert Durand. Revenir sur ce panorama culturel, voire interculturel, c'est saisir l'apport de multiples cultures au sein du mouvement psychédélique. Car si ce mouvement est avant tout occidental, il révèle des caractéristiques spécifiques à des pays d'Orient et d'Extrême Orient. On peut retrouver des traces de la culture hindouiste, bouddhiste et africaine.

2.1.2.2 Rock psychédélique et sixties, une « insurrection de l'imaginaire » selon Xiberas et Monneyron

La société post-moderne hisse « le drapeau de l'insurrection », pour reprendre les termes de Gilbert Durand, dans l'ensemble des arts (dadaïsme, situationnisme, nouvelle vague, etc.) et s'infiltré dans l'imaginaire et ses articulations. Cette insurrection de l'imaginaire hippie est à entendre comme un effacement d'une culture élitiste au profit des contre-cultures populaires, qui viennent rompre avec une forme de hiérarchie dominante. Ces infiltrations insurrectionnelles s'identifient au travers des archétypes, des régimes de l'imaginaire et des phases du bassin sémantique³⁰⁵ qui se retrouvent enfin dans l'imaginaire religieux, un imaginaire de la révolte³⁰⁶.

« Dans la première partie de cet ouvrage, il s'agit donc d'étudier l'imaginaire psychédélique et ses manifestations comme un mouvement social et culturel de long terme qui épouse le cheminement du modèle du bassin sémantique. Si pour l'objet qui nous occupe, l'on doit remplacer la notion technique et étroite de mythe par

³⁰³ Durand Gilbert, Introduction à la mythologie, Paris, Albin Michel, 1996, p. 85.

³⁰⁴ Nous développerons cette question dans le chapitre suivant, car cet extrait renvoie à l'œuvre de Martine Xiberas et Frédéric Monneyron, Le monde hippie.

³⁰⁵ Nous reviendrons sur ce point dans quelques paragraphes.

³⁰⁶ Nous l'avons observé au cours de notre partie de contexte entre les révoltes de Berkeley et la lutte pour les droits civiques.

celle, plus large, d'imaginaire, il reste que le processus décrit s'y applique parfaitement bien. »³⁰⁷

La compréhension de l'imaginaire psychédélique, que l'on mettra en place dans notre étude, s'inscrit dans la même optique que Frédéric Monneyron, professeur de littérature générale et comparée, et Martine Xiberras, maître de conférences de sociologie, qui comprennent cette époque comme une « insurrection de l'imaginaire ». Afin de penser ce concept d'insurrection, définissons ce terme.

L'insurrection est un soulèvement armé contre le pouvoir en place. Certes, l'insurrection de l'imaginaire psychédélique renvoie au pouvoir de révolte qui soutend le rock et ses créations dans la contre-culture depuis son commencement. Effectivement, notre partie de contextualisation montre que le mouvement rock, et plus spécifiquement le rock psychédélique, sont inscrits dans le refus de *l'American Way of Life*. Comment cette insurrection se manifeste-t-elle dans l'imaginaire religieux du psychédéisme ?

« Le rock entretient avec les croyances religieuses des relations variables en fonction des périodes et des zones géoculturelles »³⁰⁸. Fabien Hein constate que le rock et la religiosité sont en interaction et justifie l'emploi de la technique durandienne. Dans le but d'éclaircir notre propos, le bassin sémantique du mouvement psychédélique doit être compris sur une période de trente ans entre l'Amérique, lieu de sa création et l'Europe, terre de notre étude.

³⁰⁷ Monneyron Frédéric, Xiberras Martine, *Le monde Hippie de l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Paris, Imago, 2008, p. 9-10.

³⁰⁸ Hein Fabien, *Op. Cit.*, p. 79.

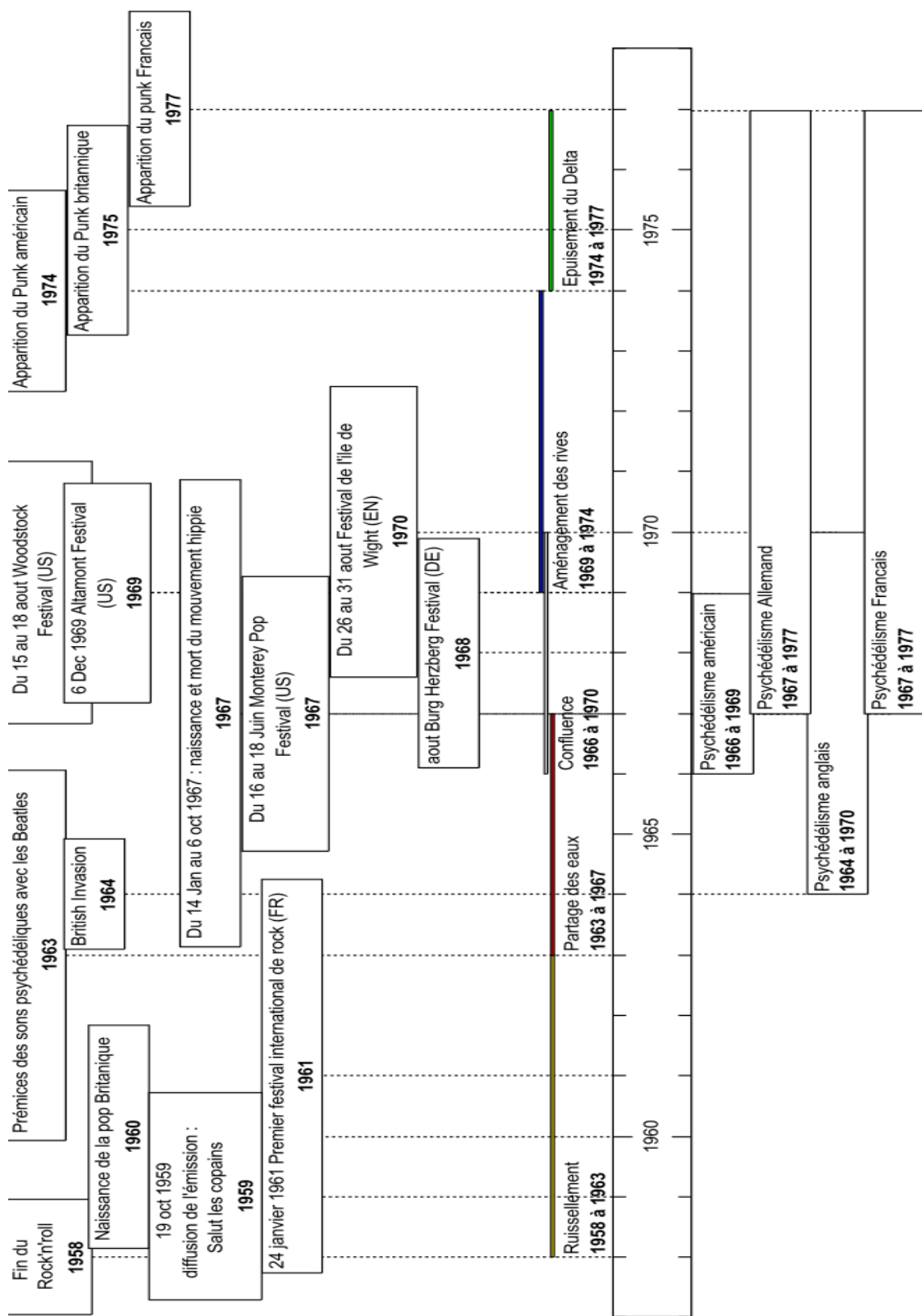


Figure 13 : Frise du Bassin sémantique du mouvement psychédélique

Le psychédéisme est apparu officiellement en 1966 aux États-Unis. Cependant, la frise chronologique de l'histoire du psychédéisme, ci-dessus, montre que les prémices de ce mouvement se sont construites, en Angleterre, avec la British invasion. Elle reprend les grands axes de Gilbert Durand par date et par pays. Elle permet aussi une meilleure lisibilité du bassin sémantique qui est développé dans les paragraphes suivants.

Ruissellement des eaux : *La mort du rock'n'roll (1958-1963)*

Si cette phase ne montre pas encore un intérêt accru pour un imaginaire religieux, le ruissellement correspond à la constitution dans le monde de la musique d'un système qu'Edgar Morin qualifie de genèse et métamorphose des étoiles. Bien que le rock, dès ses débuts, se voit affubler du nom de musique du diable. Les constructions du mouvement sont sous le joug de l'angélisme. Ainsi, le rock'n'roll est apparu en 1951 en territoire américain, par la figure d'Elvis Presley, icône et roi du genre. La jeunesse, ou « teen-age » s'est polarisée autour d'une série de pratiques, de symboles et de rites qui fondent les bases de l'analyse d'un imaginaire du rock :

«— Une panoplie commune, qui du reste évolue au fur et à mesure que les “croulants” avides de juvénilité se l'approprient : ainsi ont été arborés blue-jeans, polos, blousons et vestes de cuir, tee-shirt imprimé, la chemise brodée. Des canons d'élégance décagénaires se sont donc constitués et se renouvellent rapidement selon les normes de démocratisation/aristocratisation propres à la mode adulte (sur quoi se greffe une dialectique supplémentaire provoquée par le pillage adulte et la volonté permanente de se différencier de la classe pillarde) ;

— Un certain type de maquillage féminin (yeux fardés, fond de teint, pas de rouge à lèvres), certains types de coiffure, de l'ophélique cascade pileuse aux nattes mutines ; bref, des canons de beauté et de séduction autonomes ;

L'accession à des biens de propriétés décagénaires : électrophone, guitare de préférence électrique, radio à transistors, collection de quarante-cinq tours, photos, etc. ;

— Un langage commun ponctué d'épithètes superlatives comme “terrible”, “sensass”, langage “copain” où le mot copain lui-même est maître-mot, mot de passe (est-il interdit d'y voir la forme devenue twisteuse de cette aspiration qui nous poussait à dire “camarades”, “frères” ?) ;

— Ses cérémonies de communion, depuis la surprise-partie jusqu'au spectacle de music-hall et à des rassemblements géants ;

— Ses héros. Un culte familial d'idoles-copains est né. Il n'est pas particulièrement porté sur le “voyeurisme” ; ainsi, la nature exacte des relations entre Sylvie et Johnny n'est pas une question obsédante pour les décagénaires. Certes, on ne souhaite pas que l'idole-copain de l'autre sexe se fixe ou se marie, mais on n'a pas l'obsession de sa vie privée. Ce culte est donc beaucoup plus raisonnable, moins mythologisant que celui du “star-system”. Mais il est beaucoup plus ardent dans

l'acte de la communion, le tour de chant, où le rapport devient frénétique, extatique. »³⁰⁹

Cet imaginaire portera en 1966 toute la génération psychédélique qui s'inscrit pleinement dans la description du mouvement Yé-yé. Si Edgar Morin trouve que le culte de la star en France n'est pas axé sur un voyeurisme, il semble qu'aux États-Unis ce voyeurisme participe à la constitution même d'une mythologie et du star-system. Cependant, en 1958, l'année de la première mort d'un mouvement du rock révèle une rupture entre les valeurs portées par la jeunesse et celles des idoles du rock ; puis par l'intégration des idoles dans le système, avec par exemple l'enrôlement d'Elvis sous le drapeau américain. Cette incorporation d'Elvis dans le système lui permet d'incarner l'homme modèle qui incarne à la fois la foi et le patriotisme. Le rock'n'roll n'apparaît en France qu'entre 1955 et 1957. Le mouvement français du rock'n'roll se nomme le yé-yé et se rapproche du rock'n'roll américain. Il n'évolue qu'à la fin des années soixante.

Le 19 octobre 1959, la première émission musicale qui rassemble la jeunesse française, sous l'appellation yé-yé, voit le jour à Europe 1. Salut les copains ! fut un choc dans le changement des mentalités de la jeunesse française. Elle permit de fédérer cette population autour d'icônes du rock français. Au-delà de l'impact culturel de cette émission, la jeunesse se retrouve le 22 juin 1963, à « La nuit de la Nation », pour la première grande cérémonie de « Salut les copains ! ». C'est une marée humaine de 150 000 à 200 000 personnes que déplace les organisateurs (Europe 1 et Salut les copains). Cet afflux inattendu de jeunes est le point de départ de l'étude du mouvement Yéyé du sociologue Edgar Morin. L'émission, « Salut les copains ! » met en scène un système de starification au moyen d'objets médiatiques (radio, télévision, magazine) tout comme l'a fait le Ed Sullivan Show. Ce système entraîne une adhésion forte du public, ce qui engendre un culte des idoles. Comment ce culte peut-il se développer ?

C'est en Angleterre que l'on place les prémices des inspirations du psychédéisme. C'est en souhaitant renouveler le genre du rock, au début des années 1960, que les groupes britanniques mêlent le son rock, le blues, la soul et le motown. Puis, le succès national des Beatles qui s'inspirent de la soul — musique issue de l'église — et du motown, va conquérir le sol américain puis le monde. Ce

³⁰⁹ Morin Edgar, « Salut les copains ! », Le Monde, 6 et 7 Juillet 1963.

creuset rassemble des artistes comme Clapton, the Rolling Stones qui constituera la British Invasion qui arriva, au début de l'année 1964, aux États-Unis. Pendant ce temps aux États-Unis, les tensions militaires sont motrices d'une réinvention du rock. La proximité entre les artistes folk et des mouvements pour la paix permet de rassembler une communauté comme celle de Greenwich Village. La guerre au Vietnam (1955-1975) est l'exemple phare de la révolte de la jeunesse, qui s'unit autour d'artistes pour prôner un monde de paix et d'amour. Les créations du mouvement folk-rock, mené par Bob Dylan et les sonorités de la British blues boom (pop-blues britannique), ne vont pas tarder à s'unir pour constituer le mouvement psychédélique. Cette union permet un mélange culturel fort avec la présence d'artistes prophètes, d'intellectuels papalisés, de poètes sanctifiés à l'image de Huxley, Kerouac, Ginsberg.

Au-delà de l'approche des nouvelles sonorités musicales³¹⁰, le début des sixties est marqué par l'apparition d'un produit « miraculeux » capable de soigner les problèmes mentaux : « [L.S.D.] has rescued many drug addicts, alcoholics, and neurotics from their private hells - and hold promise for curing tomorrow's mental ills. »³¹¹. Loin d'être perçus comme une drogue comme cela sera le cas au milieu des années 60, le L.S.D. et les dérivés psychotropes (mescaline, DMT, amphétamine, PCP...) sont des sujets d'étude pour les professeurs Timothy Leary et Richard Alpert qui, intéressés par les textes de Aldous Huxley sur la mescaline et ses aspects mystiques, vont développer un travail scientifique sur les vertus de ces drogues psychoactives. A propos du L.S.D., Timothy Leary dira qu'il délivre une énergie sexuelle, universelle, cosmique et divine et qu'« En quatre heures, [j]'avai[s] plus appris sur le fonctionnement de l'esprit qu'en quinze ans de pratique professionnelle »³¹². Ce scientifique considère le L.S.D. comme un voyage spirituel qui relève d'une expérience transcendante. Après sa rencontre avec Ken Kesey, il propose aux musiciens comme les warlocks de pratiquer un art hallucinatoire : le rock psychédélique.

³¹⁰ Nous le verrons dans le paragraphe suivant.

³¹¹ HICKS Michael, *Sixties Rock*, University of Illinois, University of Illinois Press 1999, p. 59. (NdT: « [Le L.S.D.] a sauvé certains toxicomanes, certains alcooliques et certains névrosés de leurs enfers privés et tient la promesse de guérir les malades mentaux de demain. »).

³¹² Damien Vaquié, *Sexe, contestation, drogue et rock'n'roll*, Université Paul Valéry – Montpellier III — Maitrise de musique, 2003.

Partage des eaux: British invasion, Timothy Leary And the electric kool acid test et rock psychédélique (1963–1967)

Le partage des eaux permet de découvrir les premières grandes écoles du rock. Par le terme école, on reconnaît les premières formations ayant marqué l'histoire du rock de façon mondiale. Elles rassemblent des personnages et des scènes qui ont permis l'émergence du mouvement psychédélique. Comment le définir ?

Les années 1963-1964 sont des points de bascule entre le British blues boom et le folk-rock pour devenir, en 1966, le rock psychédélique. Né en Californie à San Francisco, il se caractérise par une construction rythmique hypnotique, des mélodies répétitives et pénétrantes et des solos modelés d'effets sonores tels que la wah wah et les distorsions. Les rockeurs du psychédélisme pensent leur musique comme un médium capable de modifier la conscience, à l'image du L.S.D. qu'ils considèrent comme «une expérience très puissante de prise de conscience cosmique»³¹³. La déformation de cette musique est une recherche d'un son proche d'une expérience sous drogues. Ce courant musical s'inspire de nombreuses formes musicales indiennes, amérindiennes, africaines, etc... Il véhicule donc le folklore et les pensées qui s'y rattachent. Ces sons sont aussi fortement influencés par des artistes de Jazz comme Miles Davis, Charlie Parker et tout particulièrement John Coltrane.

Les premiers sons psychédéliques arrivent sur les scènes américaines avec les Warlocks (futur Grateful Dead) et sur les scènes anglaises avec le Please Please Me des Beatles ou encore le To Much Monkey Buisness des Yardbirds. Ces sons ne tarderont pas à envahir les charts américains. À partir de l'année 1964, la Beatlesmania bat son plein, par le terme mania nous entendons un engagement proche de la foi. Leur passage dans Our World frappe le monde entier. Au-delà de toutes les attentes et d'un effet de mode, les Beatles génèrent un engouement et un phénomène d'hystérie collective qui peut être comparé à des effets de transe que l'on retrouve dans le culte des sociétés premières ou dans les pratiques des églises spirituelles du nouveau charismatique. Cette euphorie messianique qui touche les Beatles s'explique par le rattachement entre star et public. Les Beatles emploient les codes utilisés par Elvis Presley, figure prométhéenne du rock, pour véhiculer un message de paix et d'amour proche de celui du Christ. En effet, All You Need Is Love, ou encore Imagine, rapprochent les Beatles d'une volonté messianique. Lennon dans une

³¹³ M. Lancelot, Je veux regarder Dieu en face, Paris, Albin Michel, 1968, p. 83.

interview du Evening Standards dira même : «Aujourd'hui, nous sommes plus populaires que Jésus Christ ». Publiée dans la presse américaine, cette phrase va créer un vent de révolte aux États-Unis, pays encore très conservateur. Dans les États où la prégnance d'une vision religieuse de la société est particulièrement marquée, les Beatles seront censurés et accusés de pratiques occultes, d'ésotérisme, voire de satanisme.

C'est dans ce créneau que l'on retrouve un autre groupe anglais, jumeaux maléfiques des Beatles : The Rolling Stones. Ce groupe renoue avec les origines du blues, qui entretient un vrai rapport avec les puissances infernales, comme le décrit Fabien Hein :

« Selon la légende, Robert Johnson — disciple du guitariste Ike Zimmerman, qui lui-même prétendait avoir appris le blues en jouant à minuit dans des cimetières — serait devenu un prodige de la guitare après avoir conclu un pacte avec le Diable. Il lui aurait vendu son âme en échange de sa virtuosité. [...] Car Robert Johnson a tout simplement exploité une légende tirée du folklore médiéval allemand selon lequel, l'alchimiste Johann Georg Faust († env. 1480-1540), aurait en son temps, vendu son âme au Diable (Méphistophélès) en échange de connaissances scientifiques avancées. [...] Quoi qu'il en soit, cette légende sera plus tard constitutive de la mythologie rock. Elle bénéficiera notamment du soutien d'un pionnier aussi influent que Jerry Lee Lewis qui clamait haut et fort que le rock'n'roll était "la musique du Diable". »³¹⁴

Ces références à l'occultisme, au satanisme et à l'ésotérisme sont donc constitutives de la mythologie du blues. Elles se retrouvent dans des albums comme Beggars Banquet et Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Elles se manifestent, dans Sgt. Pepper's, au travers de la conception synchrétique du visuel de la pochette de l'album, qui mêle la présence des gurus, de mages comme Aleister Crowley, une couronne mortuaire, etc.... Beggars Banquet et Their Satanic Majesties Request des Rolling Stones sont des œuvres qui abordent frontalement le rapport entre les puissances chrétiennes et sataniques, la chanson Citadel le montre parfaitement :

« Men are armed shout who goes there
We have journeyed far from here
Armed with bibles make us swear
Candy and taffy, hope we both are well
Please come see me in the citadel
Flags are flying, dollar bills
Round the heights of concrete hills
You can see the pinnacles »³¹⁵

Ces scénographies sont fréquentes dans le milieu du rock, car elles évoquent un patrimoine partagé qui mêle croyance, idéologie et valeurs communes entre le fan et la divinité/star. Cette mise en scène entraîne un phénomène de rumeurs qui se change

³¹⁴ Fabien Hein, Op Cit, p. 19.

³¹⁵ The Rolling Stones, Citadel.

progressivement en histoire sacrée, voire en mythe, et produit un phénomène de déification des artistes. La pochette de l'Abbey Road porte en elle le poids d'une rumeur encore forte aujourd'hui qui a permis aux Beatles de devenir un objet mythologique du rock.



Figure 14 : Pochette de l'album Abbey Road, les Beatles

Cet album sort alors qu'une rumeur circule autour de la mort de Paul McCartney. Ainsi, la tenue blanche de John Lennon et le costume noir de Ringo Starr sont perçus comme des tenues de deuil et Harrison en jean, aurait enterré le corps. La symbolique de McCartney est, quant à elle, travaillée : il est pieds-nus, comme les personnes enterrées en Inde. La polémique engendrée par cette pochette d'album vient du fait que McCartney tient sa cigarette de la main droite alors qu'il est gaucher, ce serait le signe d'un sosie le remplaçant. De plus, la Coccinelle sur la chaussée gauche laisse entrevoir la plaque d'immatriculation LMW 28 IF, qui signifierait « Living McCartney Would be 28 IF », soit « Paul McCartney vivant aurait 28 ans si... ». Des traces de la mort de l'artiste seraient dissimulées tout au long de la carrière des Beatles comme dans Strawberry Fields Forever où l'on entend John Lennon murmurer « I buried Paul ». I'm So Tired, chanson de l'album White, si elle est diffusée à l'envers, contiendrait la phrase « Paul is a dead man, miss him, miss him, miss him » (« Paul est un homme mort, il me manque, il me manque, il me manque »). Devenons-nous

encore préciser que les abords des studios de l'Abbey Road sont encore pris d'assauts par les touristes qui désirent reproduire cette image ?



Figure 15 : Abbey Road, voyage d'étude des parcours clés du rock anglo-saxon, été 2013

Après cette digression sur l'univers sonore des Beatles, il est important d'évoquer deux des principaux personnages qui ont permis l'éclosion de la révolution psychédélique : Ken Kesey et Timothy Leary. Ken Kesey, auteur américain célèbre pour *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, est le créateur de la communauté des Merry Pranksters, dont les membres voyagent sur les routes américaines pour proposer des spectacles électriques : les lights shows. Après sa rencontre avec les Grateful Dead et les Merry Pranksters de Kesey, Timothy Leary explique à cette communauté sa recherche et sa volonté de voir apparaître un art hallucinatoire. Les Dead et les Pranksters décident communément de lancer les acid tests. Cette forme de spectacle, véritable happening psychédélique, s'articule autour de trois dispositifs sensoriels : la musique, les images et la drogue. Ils conçoivent ce spectacle comme une expérience de synchronisation, un acte d'initiation rituelle, qui permet à chacun de s'élever dans des sphères mystiques. L'expérience consiste à synchroniser une imagerie faite de symboles et de codes avec les sons psychédéliques. Tom Wolfe, auteur d'*Electric Kool Acid test* et reporter du nouveau journalisme, relate les racines et la croissance de ce mouvement qu'il décrit comme un monde d'expérience spirituelle offert par le psychédélicisme.

Confluence : du Summer Of Love à la naissance des psychédélismes européens

En 1967, la 1^{ère} année du mouvement psychédélique permet d'entrer en phase de confluence. Gilbert Durand caractérise la confluence comme une période de consolidation et d'alliance entre les différents acteurs du courant.

Le 14 Janvier 1967 marque le début de l'utopie hippie qui condense une forme d'exaltation, un goût pour le mysticisme et la transcendance : le Human Be-In. Littéralement, Humain être dans, le Human Be-In est la première réunion des tribus hippies. Cet happening, grande représentation artistique, réunit Timothy Leary, Allen Ginsberg, Jefferson Airplane. Cet événement improvisé se défend de ne véhiculer aucune doctrine. Cependant, il est un mouvement pacifiste et d'amour où des thèmes idéologiques, éthiques et spirituels sont abordés. Ce rassemblement intègre les premiers symboles du mouvement hippie et aussi des images religieuses comme en témoigne le mantra récité par Allen Ginsberg qui provient de la religion hindouiste. Cette fête ne se termina que le 6 octobre 1967, cette période de célébration s'appelle le Summer love. Le Summer Of Love est l'expérience qui synthétise la pensée du psychédéisme sur le territoire américain.

L'été de l'amour est une de ces expériences mystiques qui met en avant les valeurs esthétiques, culturelles et sociales qui porteront les grands événements de l'époque. L'événement majeur de cette période est donc le Monterey Pop Festival, premier concert à condenser les valeurs des hippies et à entrer en rupture complète avec les valeurs dominantes comme la technocratie. Comment se manifestent les valeurs du Monterey Pop Festival et plus largement de la contre-culture ?

La contre-culture porte le psychédéisme par le fait d'intégrer des éléments exo-culturels³¹⁶ à la société occidentale. Ces éléments participent à la constitution de mystère et de magie autour des acteurs qui les incorporent et impactent directement la structure musicale. Hendrix, le nom du fleuve, élabore une musique qui s'inspire du mysticisme, de la philosophie orientale, de la vie communautaire et de l'imaginaire social et de la science-fiction. Sa prestation au Monterey pop festival illustre parfaitement notre propos. Il y construit un rituel mystique fort, basé sur des gammes modales qui rappellent les sonorités des musiques indiennes. Cependant, le concert se

³¹⁶ Le terme exo-culturel permet d'invoquer la notion de syncrétisme puisque les apports exo-culturels sont relatifs à l'intégration de codes spirituels dans la culture psychédélique.

clôture sur une image bouleversante où, après avoir créé un larsen, il arrose sa guitare d'essence pour ensuite l'immoler en s'agenouillant auprès d'elle en position de prière. Cette vague d'artistes dionysiaques s'inscrit comme une remise en cause d'une société fondée sur le prométhéisme. Elle commence à proposer des alternatives à travers des formes utopiques que l'on abordera dans l'aménagement des Rives.

Cet évènement conduit à l'affirmation d'un nouveau mode de vie : les hippies. L'été de l'amour est propice à la projection de certaines formes dionysiaques et fait la passation entre le mouvement beatniks et celui des hippies. La dimension culturelle de la Californie, et plus particulièrement de la ville de San Francisco, contribue à dynamiser les valeurs hippies, que Frédéric Moneyron et Martine Xiberas nomment le schème de « l'ethos de vie »³¹⁷. Il est intéressant de s'interroger sur la définition d'ethos :

« Orthographié èthos (ou êthos), le terme vient du grec ancien ἦθος qui, dans un sens premier, désigne le “séjour habituel, lieu familial, demeure” ou “coutume, usage”, “manière d'être ou habitudes d'une personne, caractère”, “disposition de l'âme, de l'esprit”, “caractère de la cité” et, par extension, les “mœurs” (Baillly, 1950 : 894). »³¹⁸

Le concept d'Ethos dont traite Bernard Fusulier dans son article soulève à la fois la notion de lieux qui, dans le cadre du mouvement psychédélique, se centralisent sur la côte Ouest et en Californie. Mais il révèle deux points cruciaux dans la compréhension de notre analyse : la question de l'être au monde et de la disposition de l'âme.

Éden psychédélique, San Francisco s'inscrit dans l'imaginaire collectif comme une « Ville du refuge et de l'acceptation de la différence, du cosmopolitisme, de la liberté et du melting-pot, la cité a incarné tour à tour bien des rêves du monde européen, bien des visions paradisiaques, en un syncrétisme renouvelé par chaque vague d'arrivants »³¹⁹. La cristallisation de la bohème beat sur la côte Ouest, confrontée à la nouvelle vague rock, en fait une cité idéale pour la création d'une utopie. La culture psychédélique se définit, aussi, comme une manière d'être au monde qui est caractérisée par les forces dionysiaques. Elles se manifestent au travers d'une sexualité exacerbée, d'un désir de liberté sans borne³²⁰, d'un refus de la société américaine, de la prise de stupéfiants et de la musique. Le psychédéisme et le

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Article Open Edition, consulté le 28/08/14 à 21 h : <http://rsa.revues.org/> Fusulier Bernard, Le concept d'ethos, Varia.

³¹⁹ Moneyron Frédéric, Xiberas Martine, Op. Cit, p. 15.

³²⁰ On peut le retrouver dans la phrase célèbre de Jim Morrison We want the world and we want now.

phénomène hippie sont considérés comme une disposition de l'âme et se caractérisent comme une expérience au fort potentiel mystique. Mais comment définir le terme de mystique³²¹ ?

« On confond souvent, pour ne pas dire toujours, spiritualité et mystique. Alors que la première indique d'abord, étymologiquement, l'aspiration de l'âme qui, dans sa partie supérieure, tend vers le divin (spiritus) en guise de traduction latine dunoûs grec), la seconde désigne, du moins dans le christianisme, l'entrée du croyant dans le « mystère » (mysterion) de la Trinité suessentielle. En d'autres termes, l'aspiration au spirituel est radicalement inverse au rayonnement du mystère : quand l'une marque la quête du divin par le sujet humain — sans qu'il en présuppose l'existence ni la manifestation —, l'autre, au contraire, se pose et s'expose directement dans l'objet divin, évidemment révélé à l'humain, et quand bien même jamais il n'en contiendrait l'excès. Reconnaître en ce sens l'aspiration du spiritus dans l'homme contemporain n'est pas immédiatement l'identifier au mysterion chrétien : la Trinité. »³²²

Les sixties donnent naissance à une mystique hippie³²³ hétérogène qui s'inspire des mystiques orientales et des sciences occultes. Elle reprend aussi les grandes caractéristiques du mysticisme médiéval avec une reprise de codes de Saint François d'Assise. La drogue, au centre des voyages psychédéliques et sacrement ultime, est vécue comme une expérience spirituelle. Andy Warhol, peintre du psychédélisme et consommateur de L.S.D., dira que cette drogue conduit à rencontrer Dieu et ouvre notre conscience à un monde intérieur. Le mysticisme de cette période tire son origine d'une longue tradition des écrivains du XVIII^e à nos jours comme Rousseau, Thoreau, Jung ou encore Fournier.

De plus, la littérature ésotérique qui cherche à comprendre les questions de forces spirituelles, mystiques, sexuelles, magiques et cosmiques est omniprésente dans la musique psychédélique ; elle s'inscrit aussi dans la littérature beat et hippie qui cherche à réinventer de nouvelles façons d'habiter le monde. Les hippies se réapproprient ces codes pour proposer une forme de spiritualité et de mystique nouvelle, proches des communautés religieuses premières. Elles manifestent un intérêt pour l'Orient et la culture indienne, à travers des pratiques comme le zen, le yoga et le shamanisme. Les pratiques rituelles et sociales évoquent des rites ancestraux tels les dionysis, l'épicurisme et le cynisme. Durkheim montre, dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, que l'effervescence des fêtes collectives et rituelles construit

³²¹ Dont nous avons commencé à esquisser certains traits.

³²² Falque Emmanuel, « Mystique et modernité », *Études* 6/2001 (Tome 394), p. 785-792.
URL : www.cairn.info/revue-etudes-2001-6-page-785.htm.

³²³ Cette approche est en lien avec l'article de l'encyclopédie des mystiques, dont une infime partie aborde la mystique hippie.

l'expérience mystique par la séparation entre le monde connu et un monde autre peuplé de dieux et de représentations.

On constate que les origines de ce mouvement proviennent d'une littérature européenne et française. L'Europe (Royaume-Uni mis à part) accuse un retard dans l'apparition des musiques psychédéliques. L'Allemagne et la France ne voient apparaître ce mouvement qu'à la fin de l'année 1967, alors que le mouvement hippie américain célébrait sa propre mort. Cependant, on retrouve un certain état d'esprit psychédélique dans le mouvement de révolte estudiantine.

Le rock psychédélique français, si l'on peut le nommer ainsi, reste une entité peu étudiée et non-reconnue par la critique rock qui loue une scène rock majoritairement peuplée par les idoles yé-yé : « la limonade Salut les copains et le L.S.D. furent assez lents à se mélanger »³²⁴. Les plus grandes années de la contre-culture française sont de 1970 à 1973 avec l'apparition des communautés. C'est donc dans une extrême discrétion que des artistes comme Ange, Variations ou Les fleurs de pavot, émergent sur la scène underground française. La scène française reste très influencée par celle américaine. Elle reprend les codes et pratiques du psychédéisme américain avec par exemple les surnoms des brothers and sisters, l'intégration des éléments exo-culturels dans la structure musicale. Cependant, elle entretient un lien très étroit avec le jazz (musique Zheul de Magma) et les musiques de film. Seulement deux grandes célébrités popularisent et influencent fortement le rock psychédélique français : Léo Ferré et Serge Gainsbourg. La présence d'un imaginaire religieux est très peu développée dans la musique psychédélique française. Cependant, on en retrouve des traces, chez William Sheller ou dans le Thank you satan de Léo Ferré. L'œuvre Lux aeterna, reprend les codes de messe musicale en y intégrant de la noise music. Quant au Thank you satan, les allusions aux forces infernales sont clairement identifiables :

« Thank you Satan
Pour le péché que tu fais naître
Au sein des plus raides vertus
Et pour l'ennui qui va paraître
Au coin des lits où tu n'es plus
Pour les ballots que tu fais paître
Dans le pré comme des moutons
Pour ton honneur à ne paraître

³²⁴ Psychédéisme tour du monde de San Francisco à Londres, les inrockuptibles, Collectorama #6

L'œuvre Thank you satan est un mélange de louange à l'ange déchu, de marxisme et décrit une société où le Diable est omniprésent. De cette scène va naître une série d'artistes underground français à l'image de Brigitte Fontaine ou Jacques Higelin qui porteront le psychédéisme jusqu'à nos jours.

Le Krautrock, musique psychédélique typiquement allemande, se construit sur la fin de l'année 1967 et se manifeste grâce à deux écoles, l'une qui met en avant les jams collectifs comme Can, l'autre plus encline à des structures classiques et Amon Düül II. La formule Krautrock se traduit littéralement par le « rock choucroute » et évoque une musique métissée. Elle rassemble à la fois une musique teintée d'occultisme (Julian Cope), d'anarchisme (Floh de Cologne), de surréalisme (Tangerine Dream) et de syncrétisme qui se ressent dans des références mythologiques, shamaniques et magiques. Le groupe allemand qui suscite le plus d'intérêt se nomme Faust. Faust rappelle l'alchimiste de la renaissance ou le héros de Goethe, le choix de ce nom est symbolique. Il renvoie à une figure de l'excès, comme Dionysos. Il utilise la technique du Cut up de Burroughs et provoque des boucles cycliques sur une cadence hypnotique. Deux Festivals (le Burg Herzberg et l'Essener Songtag festival) célèbrent le rassemblement de la jeunesse allemande autour des valeurs de la contre-culture³²⁶. Au-delà de ce mouvement, le Krautrock ouvre la porte à la musique minimaliste avec la figure de Brian Eno. Elle est aussi à l'origine de la techno berlinoise.

Au nom du fleuve : de Johnny Allen Hendrix à Jimi Hendrix

Le nom du fleuve renvoie au moment où le mythe se consolide autour d'un personnage qui typifie le bassin sémantique. Pour caractériser le mouvement psychédélique, les auteurs du Monde hippie ont choisi Timothy Leary, que l'on nomme communément le « pape du L.S.D. ». Notre choix pour typifier le bassin sémantique du rock psychédélique est tout autre, car « le numineux d'un mythe peut être réactivé, retrempé, exacerbé par une personnalité »³²⁷. Ainsi, nous souhaitons

³²⁵ Léo Ferré, Thank you Satan.

³²⁶ Nous reviendrons sur les festivals allemands au cours de notre partie d'analyse.

³²⁷ Durand Gilbert, Introduction à la mythologie, Op.Cit., p. 146.

traiter d'un personnage qui a marqué l'histoire du rock par le dépassement du genre vague. Durant cette même période, et plus particulièrement entre juin 1967 et septembre 1970, s'est illustré Jimi Hendrix.

« Cette biographie, c'est un livre pour raconter l'histoire d'un musicien hors du commun, mais aussi la musique, le rock, la vaste sono mondiale de 1960, les communautés et la route. En un mot, la marginalité qui imprime un temps mythologique révolu. »³²⁸

Si le lien entre le héros mythique et la rock star n'est pas, au premier abord, visible, nous pouvons noter des points de corrélation entre ces deux personnes. Notre propos se fonde notamment autour d'ouvrages biographiques ou autobiographiques, comme *Le sacre du rock*, *Protest song* ou *Jimi Hendrix* qui retracent des pans entiers de l'ère rock. Ces récits peuvent prendre l'allure d'histoires individuelles ou collectives, et cherchent à donner au rock une dimension mythique, car ils abordent à la fois des faits relatifs aux rumeurs (participant alors au fantastique de la vie de l'artiste), mais aussi portent l'attention sur des faits véridiques visant à donner un poids mythique à certains artistes. Ces différentes œuvres participent à actualiser ou à ré-actualiser l'histoire. Avant de revenir sur l'Histoire du rock et de ses principaux personnages, nous proposons de nous attarder sur la définition du héros mythique qui permettra de comprendre le dynamisme des récits de l'imaginaire et de construire un héros type. Après une brève définition théorique de la figure du héros mythique, nous rapprocherons la notion de héros mythique de celle de la rock star avec comme exemple celui de Jimi Hendrix. Sans prétendre à une enquête exhaustive, nous proposons de voir la destinée de Jimi Hendrix (le nom du fleuve) pour comprendre comment le rock entretient un processus de déification qui passe par une phase d'héroïsation de la vie de l'artiste. Comment peut se caractériser le statut de la rock star ?

« On peut d'emblée noter que le héros ne se rencontre pas par hasard : chaque époque, chaque entreprise humaine attend son ou ses héros qui incarneront une identité, une valeur, un projet ou cherche dans son passé des héros qui appuient sa légitimité et constituent des pôles d'identification. Toute nation a ses héros, tout événement ou processus politiques également (les héros de la révolution, de la résistance, de la construction européenne, etc.), Mais aussi toute corporation ou secteur d'activité : ici les héros sont les pionniers, les précurseurs, les initiateurs. »³²⁹

Les héros que nous allons étudier seront les initiateurs de différentes phases de l'imaginaire. De plus, à cette définition s'ajoute le fait que le héros est un intermédiaire entre les dieux et les hommes, en effet il hérite de certains traits de

³²⁸ Médioni Frank, *Jimi Hendrix*, Paris, Gallimard, folio, 2012, p. 161.

³²⁹ Sous la direction de Pierre Brunel, *L'héroïsme*, Paris, Édition Vuibert, 2000, p. 3.

l'ordre de la surnature notamment dans la mythologie où il est souvent le fils d'un dieu et d'un Homme. Dans le cadre de notre étude, il n'est pas question d'une filiation avec les dieux, mais comme nous pourrons le voir plus bas avec une analyse biographique de certains artistes rock, d'une étroite relation avec le divin. Le héros ou la star a une capacité à cristalliser autour de lui les attentes et les aspirations d'un groupe.

Par conséquent, il révèle un système d'identité et de valeurs pouvant se rapprocher des thèses de Ricœur. Si cette cristallisation peut s'effectuer, c'est que le héros regroupe plusieurs caractéristiques : il fait preuve de témérité, d'une conduite exemplaire, poursuit une quête, ou se révèle de façon spontanée ce qui est le cas dans notre étude du rock, mais peut-on réellement parler de héros rock ? A travers une approche biographique, qui nous permet de saisir à part la dynamique des faits historiques et du récit la vie de l'artiste, nous étudierons les phases qui dessinent les traits des héros-artistes rock, le plaçant alors dans une destinée mythique.

De son vrai nom Johnny Allen Hendrix né le 27 novembre 1942, d'une mère blanche d'origine cherokee et d'un père noir, Jimi Hendrix est le symbole d'une Amérique métissée, cette appartenance à trois communautés génère chez le chanteur un profond sentiment d'exclusion. Il est le premier d'une famille de cinq enfants. La rencontre entre Al Hendrix et Lucille Jeter place la naissance de ce héros sous les auspices de la musique puisqu'ils se sont rencontrés durant un concert en novembre 1941. Tous deux issus d'un milieu extrêmement pauvre, ils apprennent la nouvelle de la future naissance de Jimi Hendrix une semaine avant qu'Al intègre l'armée. Lucille, incapable d'élever son enfant, fait appel à ses amis et à sa grand-mère pour lui venir en aide. À la fin de la guerre Al emménage avec elle, Jimi a alors trois ans. Dès son retour, il rebaptise son fils Johnny Allen Hendrix, qui devient James Marshall Hendrix. La famille Hendrix déménage fréquemment afin de trouver du travail. À l'âge de cinq ans Jimi Hendrix, apprend l'harmonica puis le violon, et l'ukulélé sans succès. Tous deux alcooliques, Lucille et Al se disputent fréquemment à cause, notamment, de problèmes financiers jusqu'à leur séparation le 17 décembre 1951.

Cette biographie raconte, à l'image des contes populaires et des mythes, le passage de la naissance et de l'enfance d'un personnage, dans une dimension héroïque et montre l'aspect sociologique d'une société américaine. L'instabilité qui règne dans l'enfance de Jimi Hendrix formera les principaux traits de ce qu'il sera plus tard : un héros du rock. Six ans plus tard, il découvrira la guitare lors de son séjour en pension

avec son père. Ce gaucher hors-pair est confronté à un instrument de droitier et décide d'inverser l'ensemble des corps de la guitare afin d'améliorer son jeu. «Jimi fait immédiatement corps avec son instrument. Prolongement naturel, véritable extension de lui-même, sa guitare et lui ne font qu'un. Il suffit de le voir sur scène pour se rendre pleinement compte : la guitare est ce corps en mouvement, cette matière organique mouvante, protéiforme et supersonique »³³⁰. Cette dimension de la corporalité de l'artiste et de son instrument questionne la physicalité à l'œuvre sur la scène de la scène psychédélique³³¹. Sa mère meurt, il n'a que 16 ans. Cette perte et la frustration de n'avoir pu participer à l'enterrement, marquera profondément Jimi et en fera un thème pour nombreuses de ses chansons tout comme son attrait pour la science-fiction.

Après un parcours perturbé, il s'engage à l'armée en mai 1961. Son séjour n'est que de courte durée puisqu'il la quitte en mai 1962. Il devient alors musicien itinérant découvrant le chitlin » circuit, un réseau parallèle de salle dans lesquelles il joue avec de nombreux groupes. Ces réseaux sont les prémices de l'underground. Cet univers est essentiellement à destination des artistes afro-américains. En 1964, bridé par les leaders de ces groupes comme Little Richard ou les Isley Brother, Jimi Hendrix ne se sent pas reconnu pour ses prestations et décide de jouer en solo. Le choc entre ses ambitions personnelles et ses engagements auprès de maisons de production et de différents groupes marquent l'acte de naissance du héros. Par le détachement des figures charismatiques, Hendrix va se révéler et incarner les idéaux des sixties.

En effet, ce passage ouvre, dans la biographie, une voie à la destinée divinisée de Jimi Hendrix. Il sort d'une communauté pour constituer son propre groupe. Par l'intermédiaire de son ami Linda Keith, il rencontre Chas Chandler, bassiste du groupe The Animals qui, subjugué par ses talents, lui propose de venir jouer à Londres. Cet événement est le départ de la destinée de Jimi Hendrix. Le substrat créatif du rock londonien a permis l'arrivée de Jimi Hendrix. Après la constitution de son groupe l'Expérience avec Noël Redding et Mitch Mitchell, tout s'accélère, premier concert avec Johnny Hallyday du 13 au 18 octobre 66, entrée en studio le 23 octobre, concert londonien, Etc. L'album sort le 16 décembre 1966. Au cours de nombreux concerts, la place de Jimi Hendrix se discute longuement, personne ne voulant passer après cette rockstar. « L'histoire de la guitare électrique peut se diviser en deux périodes : avant et

³³⁰ Médioni Frank, Op Cit, p. 41.

³³¹ Ce point sera étudié lors de notre partie théorique.

après Jimi Hendrix. Son jeu de guitare, presque toujours une Fender Stratocaster, est révolutionnaire. L'utilisation des effets par Hendrix est novatrice. Il a élargi la palette des sonorités de la guitare, dont le langage rock »³³². Si Hendrix a modifié le cours de l'histoire de la guitare, c'est qu'il a eu un impact sur l'imaginaire de la musique psychédélique. Comment cet imaginaire se manifeste-t-il durant les sixties ?

De 1967 à 1970, Jimi Hendrix enchaîne les concerts avec l'Expérience et conquiert les États-Unis, c'est alors l'âge d'or des grands festivals comme Monterey, Woodstock et celui de l'île de Wight. Au cours de cet exercice de la scène, cet artiste exécute un ensemble de tâches rituelles comme le fait de brûler une guitare et la déconstruction de l'hymne américain, fédérant ainsi son public et devenant pour nombre d'entre eux une légende, voire un Dieu du rock. Cette théâtralisation de la violence est conçue par l'artiste comme une expérience extrêmement religieuse³³³, elle est une invocation de forces surnaturelles permettant de libérer la musique. Sa création, la musique et l'achat d'un studio à New York lui permettent de conceptualiser sa musique qui se veut comme « une église électrique »³³⁴, fortement nourrie par l'intérêt de Jimi Hendrix pour la science-fiction et les textes ésotériques. La place de Jimi Hendrix en nom du fleuve et héros de premier rang montre aussi la présence d'une communauté rock. La création d'une église montre la volonté de sortir de la marge et de noter les premiers fondements du mouvement. Jimi Hendrix, emblème de tout un mouvement, permet l'institutionnalisation d'un courant musical et d'autres personnages historiques comme dans le reggae et Bob Marley ou encore le folk et Bob Dylan, etc.

« Avec Jimi Hendrix il ne s'agit plus de parodier la religion ou de lui trouver des substituts comme peuvent le faire les Beatles. Le guitariste introduit un rapport nouveau la musique ; plus qu'un lien charnel ou spirituel, il s'agit de concevoir la musique comme un support religieux, non pas au sens culturel du terme — encore que les festivals autant que l'écoute individuelle comportent quelques caractéristiques de cet ordre —, mais comme une manifestation d'une croyance en une force supérieure, dont la musique est le moyen d'expression. »³³⁵

L'instant de la rencontre, de la reconnaissance, marque le début de l'âge d'or de ce héros. C'est durant cette période qu'il se révèle à l'ensemble du monde rock et qu'il accomplit différentes quêtes comme la libération de la guitare, la réécriture d'un nouveau langage rock et qu'il fixe son propre système de valeurs et d'identité dans sa

³³² Médioni Frank, Op Cit, p. 128.

³³³ Nous reviendrons sur ce point lors de l'analyse sur la physicalité du corps d'Hendrix.

³³⁴ Jezo-Vannier Steven, Op cit, p. 144.

³³⁵ Jezo-Vannier Steven, Op Cit., p. 156.

composition du monde rock. Il s'inscrit comme un héros de la révolution rock des années 60-70 ans. Il est un des pionniers dans l'écriture de la musique au même titre que des auteurs classiques. L'approche quasi religieuse des artistes de cette période est touchée par une mutation sur la fin des années 70. En effet, elle est marquée par une dimension plus occulte avec par exemple Led Zeppelin et certains groupes comme Patti Smith. Ils vivent la fin du rêve hippie et s'inscrivent comme précurseurs dans le punk, du hard rock et du metal naissant.

Dans la revue *Société*, l'article de Laure Ferrand, « Comprendre les effervescences musicales », l'exemple des concerts de rock aborde la question par une approche du rôle du meneur. En traitant du concert de Bruce Springsteen, elle analyse les différentes activités que propose l'artiste sur scène et la fonction qu'il doit tenir. « Leader, meneur, individu charismatique, chef, star, beaucoup de termes caractérisent le rôle de celui qui mène les foules. L'artiste rock oscille entre singularité et communauté, il est un intercesseur entre l'individuel et le collectif »³³⁶. Si cette définition peut s'appliquer au concert de rock et éventuellement à la vie de l'artiste, elle est aussi présente dans la dimension du héros. Il est difficile de concevoir la dimension héroïque de la rockstar, car la définition ne semble pas suffisamment précise pour caractériser des personnages aussi variés. Néanmoins, elle permet d'approcher à la fois l'aspect divin et la notion de fanatisme à l'œuvre dans l'expérience religieuse de la scène. Certes, il faut la prendre avec précaution, car les artistes de rock ne conçoivent pas leur art comme une chose héroïque mais plutôt comme un moyen de relier une communauté, que nous nommerons la communauté d'initiés :

« Pour un artiste comme pour un public, la musique est à la fois un moyen d'exprimer son identité — notamment à travers l'invention d'un genre qui lui serait spécifique — et simultanément un moyen de rendre visible cette identité au sein de l'espace social. Porteuse de représentations et de codes, elle s'exprime par le biais d'un système langagier permettant l'écriture d'un soi collectif et individuel. En ce sens, elle offre toujours aux individus et aux communautés des marqueurs identitaires leur permettant de se reconnaître et de se fédérer : signes distinctifs, marques de reconnaissances, références culturelles, généalogie spécifique, philosophie, modes de vie, historicité. »³³⁷

³³⁶ Jacques Tatyana, Ferrand Laure, « Écouter, comprendre et ressentir la musique », *Sociétés*, n°104, 2009/2.

³³⁷ Amélie Dalmazzo. - Charismes, Identités, Fanatismes. Le charisme médiatique et les fans de Michael Jackson. L'idéal et le Monstre.- Thèse de doctorat, sémiologie des médias, sous la direction de Frédéric LAMBERT, Université Paris II, 2009. Consulté sur le site : <http://charisme.over-blog.com>, à 15h41, le 10/08/13.

Les héros rock suscitent et participent, directement ou indirectement, à la constitution de ces marqueurs identitaires permettant la création d'une communauté se regroupant autour de ces valeurs. Ce flot d'images qui entoure les communautés et la figure charismatique vont engendrer un système de croyances et de relations au divin, qui sera nourri par l'expérience de l'écoute, souvent perçue comme moment de révélation :

« Or si certains ont été séduits par les qualités de la figure charismatique, nombreux sont ceux qui ont d'abord été séduits par le son, la musicalité. Cette rencontre a même pour certains une valeur de "révélation", servant de point de mire à l'établissement d'un "avant" et d'un "après". Or c'est précisément cet enchantement, cette rencontre incroyable avec l'objet de croyance qui est au fondement de leur fanitude. »³³⁸

Cette citation aborde clairement des thématiques de la religion et nous permet de questionner la musique comme un point de résurgence du religieux. Effectivement, les termes révélation, enchantement et croyance appartiennent à ce champ lexical. De plus, Fabien Hein, sociologue et spécialiste de la culture rock a structuré son œuvre, *Rock & Religion. Dieu(x) et la musique du Diable* autour de quatre pans, qui rappellent que le rock s'inspire en partie du mythe faustien, particulièrement avec la question du pacte avec le diable. Au-delà de la dimension héroïque des rockstars, il la place les au rang de Dieu et analyse leur emprunt direct à la religion chrétienne. Le rock renforce sa dimension chrétienne, par une succession d'actions (pauses pieuses, discours galvanisants, emploi de l'amour universel dans le mouvement hippie) qui visent à déifier certaines rock stars. Cette notion de déification doit être explicitée. Ainsi, on s'intéressera donc à cette notion au travers le concept du star-system d'Edgar Morin.

Aménagement des rives : l'utopie de Woodstock à la fin du rêve Altamont et ses résurgences européennes

« De Berlin à Berkeley, de Zurich à Notting Hill, les membres du mouvement partagèrent une profonde solidarité, ils avaient en commun des inspirations, une stratégie, un style, une humeur et un vocabulaire. Les cheveux longs étaient leur Déclaration d'Indépendance, la pop music leur esperanto et ils fumaient l'herbe avec leur calumet de la paix. »³³⁹

³³⁸ Ibid.

³³⁹ Richard Neville, *Hippie, Hippie, Shake: The Dreams, the Trips, the Trials, the Love-ins, the Screw ups—the Sixties*. Port Melbourne: William Heinemann Australia, 1995, p. 14.

Aménager les rives d'un mouvement universel, spontané et intense, que celui de la contre-culture véhiculée par le psychédéisme et le hippisme, oblige à une concentration sur des temps forts. Ainsi, on propose de revenir sur des grandes places qui ont su condenser toutes les utopies et dystopies de ce mouvement et qui sont, aujourd'hui, considérées comme des clés dans la compréhension historique et sociologique du rock. L'étude des écoles du rock ne peut se faire que par une approche socio-historique des lieux clés, c'est pourquoi l'on reviendra sur Woodstock (USA), Altamont (USA), L'île de Wight (RU), L'UFO (RU), les trois écoles françaises (FR), Le Burg Herzeberg (DE) et l'Indra Club de Hambourg (DE).

Aux États-Unis, le quartier du Haight Ashbury condense l'idéal hippie, les hippies vivent au rythme de la musique, de la drogue et des descentes de la police. Néanmoins, c'est dans les trois jours de Woodstock que l'on retrouve l'idéal de l'expression de la musique psychédélique et du syncrétisme. Woodstock est donc un concept-festival qui est : l'avènement de la musique psychédélique, le plus grand rassemblement hippie jamais organisé en 1969. Si cet événement est devenu, aujourd'hui, une cérémonie mythique et fédératrice, il ne faut pas oublier la dimension chaotique dans la dimension écologique, une organisation dépassée et la constitution d'une nation nouvelle. Effectivement, les médias présents sur le site ont témoigné de l'harmonie d'une nation qui, sous le courant du Flower Power, a matérialisé une communauté pacifiée, un corps collectif d'un demi-million d'hommes. En quoi ces concerts relèvent-ils du syncrétisme ? Ce concert est, particulièrement, propice à la mythification, il est comme le Monterey Pop Festival, l'incarnation des valeurs du psychédéisme, l'épicentre de la révolution contre-culturelle qui se perpétue, encore aujourd'hui, dans les festivals. La connotation religieuse d'événements comme Woodstock exprime une spiritualité nouvelle avec, en ouverture, la présentation du créateur du yoga intégral, Sri Swami Satchidananda. Il lance, après un long discours de fraternité, un mantra sacré repris en chœur par le corps collectif. Allen Gordon, bénévole et spectateur, emploie un vocabulaire spécifique lors de son entretien :

« Je suis allé vivre à Woodstock en 1967 parce que c'était là que Bob Dylan vivait. Woodstock était devenu la Mecque de la culture au milieu des années 60. La guerre du Vietnam, la mutation électronique et le psychédéisme altéraient en profondeur la conscience des Hommes et nombreux étaient ceux qui étaient attirés par les modes de vie alternatifs. [...] J'ai eu une révélation spirituelle, je voyais l'unité de toute vie et pensais que grâce à cela le monde allait changer radicalement [...]. Woodstock fut un événement spirituel aux proportions quasi bibliques. Même si la musique était l'attraction annoncée, le plus intéressant fut la façon dont la plupart des gens

agissaient les uns envers les autres. On aurait dit une épidémie de félicité, que l'humanité était momentanément projetée dans une autre dimension. »³⁴⁰

Projetons-nous en décembre 1969. En quelques mois, le mouvement psychédélique a vécu, consécutivement, ce qui est considéré comme son apogée (le festival de Woodstock) et la descente aux enfers (le concert des Rolling Stones à Altamont le 6 décembre 1969). Cet événement est perçu comme un concert apocalyptique qui marque un changement dans l'histoire du mouvement psychédélique. Les premiers meurtres, orchestrés par Charles Manson, ont déjà montré la violence et la noirceur qui existent dans la communauté hippie. Ce nadir est, par ailleurs, qualifié de « First Annual Charlie Manson Death Festival » ce qui signifie que le premier festival annuel célébrant la mort au travers de la figure de Charlie Manson. Cependant, le rêve d'un monde de paix et d'amour est brusquement stoppé, le 6 décembre 1969, par le meurtre sanglant de Meredith Hunter par les Hells Angels qui furent recrutés pour assurer la sécurité de l'événement. C'est pourtant le seul concert qui ait enregistré quatre morts et une série d'actes de violence, Carlos Santana, après son passage, commentera l'ambiance d'Altamont :

« Il y avait de mauvaises vibrations. Les bagarres ont commencé parce que les Hell's Angels poussaient les gens. Il n'y avait pourtant aucune provocation, ce sont les Hell's qui ont déclenché la violence. De la scène, j'ai pu voir un mec avec un couteau qui voulait buter quelqu'un. »³⁴¹

L'ensemble des musiciens ayant vécu cette expérience, reviendront sur la notion de mauvaises vibrations et d'apocalypse. Certains, comme les Grateful Dead, refuseront de monter sur scène. Le service d'ordre envahit la scène et chargea la foule ce qui retarda l'entrée des Rolling Stones sur scène augmentant de fait la tension du public. L'atmosphère électrique qui se déroule durant le concert des Rolling Stones entraîna des bagarres sur le morceau *Sympathy for the Devil*. Cette violence est un aveu d'impuissance, de renoncement face aux luttes nécessaires pour permettre au système hippie de fonctionner. Le film *Gimme Shelter*, film consacré au festival d'Altamont montre la face sombre de cette culture populaire qu'est la musique psychédélique. Cette action rappelle les théories de Burroughs sur les dangers d'un public surchargé en énergie négative.

Dans un cadre transatlantique, Londres est une scène où le rock est culturellement puissant. Un cas similaire au Woodstock Festival sera étudié : L'Ile de

³⁴⁰ Landy Elliot, *Woodstock le premier festival*, ed fetjaine, 2008, p. 137.

³⁴¹ Frédéric Lecomte et Alain Gouvriou, *The Rolling Stones Hors-série collector spécial 50ème anniversaire*, Rolling Stone Press, 2012, p. 46.

Wight. Mais avant de dresser un parallèle entre ces deux concerts, il faut parler d'un club de rock britannique qui est l'école du psychédéisme, nommé l'UFO. Effectivement, ce centre névralgique du rock anglais condense les valeurs du psychédéisme et de la scène underground. Ce club a connu une existence des plus brèves. Il est le lieu des « expériences collectives d'extrapolation du champ du réel ». Par ces termes, l'on entend un lieu où la consommation culturelle de drogues est à l'honneur. De plus, cet endroit est le lieu de pratiques mystiques et philosophiques hippies³⁴². Le club UFO met en place des lights shows pour accompagner les concerts de Pink Floyd, qui vinrent souvent pratiquer leur art sur cette scène. Au centre de ce dispositif se trouve Syd Barret, considéré, dans ces prestations, comme le catalyseur totémique des énergies électromagnétiques. L'adjectif totémique, employé pour décrire Syd Barret, vient du langage de l'anthropologie. La conception traditionnelle du totémisme est associée à une religiosité propre à une foi animique. Il est à concevoir dans le rock sous trois axes comme :

- Une représentation symbolique du clan
- Une représentation de ce que l'on considère comme sacré
- Un objet au fondement de nos institutions et qui façonne notre comportement

Quant à l'Ile de Wight, l'édition de 1970 est celle qui retiendra notre attention. Elle fait partie des derniers concerts de la décennie hippie anglo-saxonne. Le festival se déroule du 26 août au 30 août 1970, il accueille plus de 600 000 spectateurs, soit 100 000 de plus qu'à Woodstock. Les cinq groupes phares de cet événement sont Jimi Hendrix, les Who, The Doors, Joan Baez et Miles Davis. A la grande différence de Woodstock ce festival est payant provoquant la furie de l'underground européen avec les White Panthers et les Hells Angels britanniques, les anarchistes français et allemands qui ont essayé de rendre ce concert gratuit. Au travers de cet événement acidifié commencent à transparaître les signes de la fin des sixties anglo-saxonnes. Effectivement, en septembre et octobre de cette même année, sont morts Jimi Hendrix et Janis Joplin, à la suite de leur addiction. La mystique hippie est en perte de vitesse, seulement 50 % de la population présente sur le site se revendique de cette mouvance. Les musiciens sur scène rencontrent des problèmes de son. Enfin, non-satisfait d'avoir payé sa place, le public accompagné de l'underground européen jette des barricades

³⁴² On reviendra sur cette conception totémique lors de notre chapitre sur les systèmes de croyances stars.

contre l'équipe organisatrice qui s'éloigne, selon eux, des valeurs essentielles de la contre-culture.

Si l'on se réfère à la chronologie, l'Allemagne et la France accusent un retard en termes de musicalité, comme le reste de l'Europe à l'exception de l'Angleterre. Paris, Berlin ou Hambourg n'ont pas connu la période de grâce permettant de cristalliser les idéaux et les aspirations de la jeunesse.

Alors que le milieu hippie commence à péricliter dans les pays anglo-saxons, le psychédéisme émerge en France. Plus qu'un lieu porteur de valeurs ou un groupe, le psychédéisme français se distingue en trois courants, l'un similaire au mouvement underground anglo-saxon (Variation, Ange, Brigitte Fontaine), l'autre que l'on qualifierait de culture french-pop (Gainsbourg, Higelin, Léo Ferré) ; quant au dernier, il est typiquement une exception culturelle à la française, la musique Zeuhl (Magma, Zao, Wiedorje). Alors que la French-Pop évolue sous le feu des projecteurs, avec en tête de file un Gainsbourg provocateur à la manière des Doors ou des Who, les autres écoles françaises se font discrètes. Le mouvement de l'underground et la musique Zeuhl ne parviennent pas à percer sur les télévisions et radios, encore sous monopole de l'État, qui favorisent les notables de la vie culturelle. De plus, l'absence de scène, de tourneurs et de maisons de disques spécialisés ralentit considérablement le développement de la scène psychédélique. Serge Gainsbourg, introducteur du psychédéisme, est à l'avant-garde de chaque nouveau genre musical. L'exemple de l'album Cannabis, bande originale du film éponyme, marque les consonances d'une musique psychédélique française. Elle se catégorise par deux marques de fabrique d'écriture : l'écriture détendue anglo-saxonne parlant de filles, de drogue et d'amour ; l'autre est typiquement de tradition française avec une touche de romantisme baudelairien et rimbaldien, ainsi que de surréalisme. Sur le plan religieux, le rock psychédélique français gomme les aspects de la mystique hippie.

« Par ailleurs les étudiants constituent une fraction de l'intelligentzia. Leur condition particulière les rend virtuellement réceptifs aux messages émanant de la sphère la plus critique ou la plus inspirée de l'intelligentzia, celle qui sécrète les ferments critiques, mais aussi religieux (y compris dans le sens des religions politiques, nationales et sociales). »³⁴³

³⁴³ Site Persée, <http://www.persee.fr> : article d'Edgar Morin, 2. Culture adolescente et révolte étudiante, consulté le 27/11/14, 18h48.

Cette révolte s'ancre dans une dimension religio-politique³⁴⁴, notamment par les révoltes estudiantines de 1968. Seules quelques chansons abordent le religieux avec Dieu est un fumeur de havane (Serge Gainsbourg), Thanks you Satan (Léo Ferré) ou encore Le soir du Diable (Ange). Si l'imaginaire psychédélique français n'est pas quelque chose de syncrétique comme l'imaginaire psychédélique anglo-saxon, il n'en est pas moins politique.

« Et je suce mon sang
Croyant sucer le temps,
Je suis le vautour se gavant de mes entrailles.
Sur mon autoroute
Cherchant un casse-croûte,
Dans la boîte à gants, j'ai rencontré le Seigneur.
Le soir du Diable s'est décomposé
Sur mon cerveau trop mou,
Le soir du Diable vient de s'agripper
Me déchirant les joues ! »³⁴⁵

L'Allemagne est l'un des pays européens les plus intéressants à étudier dans le domaine de la musique psychédélique. Elle connaît, au même titre que la France, de grandes révoltes estudiantines. Alors que le pays est sous l'occupation des Alliés et de l'URSS, la musique rock apparaît et se développe dans des clubs de l'Ouest comme l'Indra Club qui accueille les Beatles, ou dans les camps américains par la présence d'Elvis. L'Allemagne, contre l'assimilation telle quelle du rock psychédélique, propose son rock : le Krautrock.

L'Indra Club de Hambourg est un lieu miteux et mythique, où le psychédéisme a influencé la scène allemande, comme à celle de Cologne. Ce lieu est notamment, connu pour avoir vu émerger les Beatles. Les cinq Beatles (à cette époque le groupe était composé de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Pete Best et Stuart Sutcliffe) et étaient en quête d'expérience, de gloire et de fortune. Leur début à l'Indra fut l'opposé. Il faut noter que l'Indra renvoie à un terme spirituel indien, Indra est l'équivalent de Zeus dans la mythologie védique. La gloire et la fortune étaient absentes, ils jouaient sur cette petite scène parfois jusqu'à 10 heures par jour. Leur vie dans le cinéma à proximité du club fut difficile avec un salaire de 2 £50 par jour. Cependant, ce club tremplin a permis au groupe de les faire travailler à un rythme effréné, leur permettant de maîtriser leur art, George Harrison catégorise les clubs de

³⁴⁴ Ce terme évoque l'intrusion de la notion de divin social, autrement-dit de l'introduction de quelque chose de sacré dans le politique. Dans le cas des révoltes estudiantines, le politique et d'autres figures de l'état sont divinisés ou diabolisés. On l'observe aisément par les slogans de Mai 68.

³⁴⁵ Ange, Le soir du Diable, Caricatures, 1972.

Hambourg d'école de la vie, et d'apprentissage de la musique pour le groupe le plus connu au monde. Effectivement le quartier de l'Indra est lugubre et les cinq musiciens côtoient prostituées, marins, gangsters, ce qui imprègne leur œuvre.

Quand en 1968 a lieu le 1er festival de Krautrock, à Essen, mélangeant vedette anglo-saxonne et rock choucroute, le Burg Herzberg met en scène des groupes psychédéliques, exclusivement allemands, comme the Petard, Guru Guru, Can. Cette convention musicale rassemble, depuis 1968, des milliers d'hippies autour de la contre-culture. Comme à l'Île de Wight, le festival ne dura que 3 ans avant de disparaître pour renaître au début des années 90. Il est, selon ses acteurs, la forme magique de l'utopie. Ce festival reprend l'ensemble des problématiques hippies que l'on retrouve au cœur même des slogans promotionnels tels, Make love work³⁴⁶, Wenn Himmel in Erde kommt³⁴⁷, Lasst uns auf die Reise gehn...³⁴⁸, Perfect Days³⁴⁹. Ce festival est aujourd'hui l'un des plus grands rassemblements hippies et de Krautrock.³⁵⁰

À la génération hippie de Woodstock, du peace and love, de l'orientalisme et du psychédéisme, succède une nouvelle vague qui émane de la jeunesse : le mouvement punk. Même s'il reste de ce vent de libération des vestiges dans notre société contemporaine, comme le New Age, la musique psychédélique et les techniques de bien-être (yoga, massages orientaux, culture spirituelle bouddhiste...), la jeunesse punk revendique l'Occident et l'échec de la génération précédente. À l'espoir des lendemains qui chantent, des revendications libertaires et de l'orgasme psychédélique succède une jeunesse désenchantée. Ce vide est donc mis en scène au travers d'une musique nihiliste, le punk. Ce genre de musique est majoritairement ouvrier, social et politique. Mais quelles sont les résurgences du mouvement hippie et du psychédéisme rock qui imprègnent notre ère contemporaine ?

³⁴⁶ Faites que l'amour marche.

³⁴⁷ Quand le ciel rejoint la terre.

³⁴⁸ Partons en voyage ...

³⁴⁹ Des jours parfaits.

³⁵⁰ Nous reviendrons sur cet événement lors de notre troisième partie.

Épuisement des deltas : l'explosion du rock psychédélique jusqu'aux résurgences contemporaines dans la psy-trance

À la fin des années 1960, alors que le mouvement psychédélique perdurait en France et en Allemagne, dans les pays anglo-saxons, la séparation des communautés et la mort de trois grandes idoles (Joplin, Hendrix, Morrison) entraînent l'effondrement du mouvement. En parallèle, la tolérance sur les drogues douces dans certaines parties du globe et le durcissement de la législation américaine provoquent un flux migratoire des hippies vers des terres plus utopiques comme Ibiza, Marrakech, Katmandou et Goa qui condensent encore les aspirations des sixties avec un renoncement à l'insertion sociale, la pensée mystique et le retour à la nature. En quoi la migration et le retour aux fondements du mouvement entraînent-ils une évolution de la mystique psychédélique ?

De ces destinations, seules les communautés d'Ibiza et de Goa ont survécu aux répressions anti-freaks. Elles sont à l'origine de l'évolution du psychédéisme et de sa généralisation dans le monde de la musique. Bien qu'Ibiza et Goa aient pris un virage mercantile dans les années 80-90, elles furent l'équivalent d'un San Francisco européen et indien avec la création de grands clubs. Les Disc-Jockeys envahissent les communautés hippies en intégrant un décloisonnement des genres musicaux pour constituer une World Music électronique. Cependant, la réception de ce genre musical n'est pas au rendez-vous, il paraît « trop froid » et se rapproche plus du Krautrock de Tangerine Dream ou Faust que d'Hendrix ou des Doors. Alors que le reste du monde danse au son de la techno et des raves parties, les plages de Goa et d'Ibiza s'imprègnent de la culture hippie avec des décorations, des tambours tribaux, de la drogue, des rites et des light-shows :

« And as popularity of DMT accelerated over the last decade the hyperspatial effect of its ingestion would have a considerable bearing on psytrance music and culture, [...] psytrance and the wider visionary arts community have become fertile ground for neoshamanic experimentation. »³⁵¹

Une activité touristique se développe autour des fêtes où la jeunesse est avide de découvrir la transe mystique hippie, la liberté et les drogues.

Le village de San Joan (Ibiza) est devenu un lieu de résidence hippie avec des célébrations nocturnes. La forme de l'événement n'a rien d'original et s'inspire des

³⁵¹ Wikelman Michael et Etzel Cardena, *Altering Consciousness: Multidisciplinary Perspectives*, Praeger Publishers p. 215.

cérémonies hippies, mais le contenu musical est révolutionnairement novateur. Les sound systems mélangent le rock psychédélique, le reggae et la new-wave. Goa est, sans aucun doute, une des destinations où les communautés hippies ont continué leur pratique musicale mais aussi des pratiques comme le yoga et la méditation. La psy-trance de Goa est un genre qui a évolué à partir du psychédélisme de la new wave et de l'acid house. Elle intègre aux sonorités occidentales une musique tribale et ethnique d'inspiration orientale. Goa Gil est l'un des créateurs de la communauté de Goa à l'origine des Love-Ins. Cette cérémonie se déroulait comme «un rituel unique qui mêle méditation transcendante, “voyages” à l'acid ou à la marijuana, musique pop, danse et jeux amoureux»³⁵² ; c'est ainsi que se manifestent les signes du néo-syncretisme. Les pratiques des raves en Europe ou des parties trance sont les prolongements des pratiques culturelles californiennes qui mêlent Orient et Occident dans un syncretisme culturel. La psy-trance se caractérise par un fort attachement à la nature et la Beat Generation, une forte implication dans des réseaux virtuels et une musique électronique aux sonorités planantes. De grandes manifestations rassemblent aujourd'hui plusieurs milliers de personnes comme le Boom Festival ou le Burning Man, cité utopique et délirante qui brûle à chaque fin de rassemblement l'emblème du festival, ou encore l'Hadra Festival dans les montagnes du Grenoblois.

Au-delà des résurgences musicales dans la psy-trance et malgré l'échec de Mai 68 en France, des collectifs pour un utopisme social se forment dans les campagnes françaises avec des communautés dans le Larzac, l'Ardèche et la Lozère. Ces collectifs, souvent autogérés, s'inscrivent dans ce que l'on nomme l'altermondialisme et sont représentés au travers de WWF, ATTAC, Green Peace ou au sein des mouvements mutualistes et coopératifs. On observe dans ces structures un refus du capitalisme et du néo-libéralisme et on favorise le retour à la terre.

Si Frédéric Monneyron et Martine Xiberras ont réalisé, par l'outil du bassin sémantique, une analyse du mouvement hippie, de son imaginaire passé à celui d'aujourd'hui, ils ne traitent pas concrètement de l'imaginaire du rock psychédélique. De plus, leur façon d'observer cet imaginaire impacte un changement dans la conceptualisation du bassin sémantique, puisqu'ils proposent d'invertir la phase l'aménagement des rives avec l'épuisement des deltas. Or, c'est entre ces deux phases

³⁵² Rosenberg Danielle, *Tourisme et utopie aux Baléares: Ibiza, une île pour une autre vie*, L'Harmattan, Paris 1990, p. 89.

que s'opère le flux migratoire ainsi que le renforcement d'une pensée syncrétique au sein de la musique psychédélique. Le bassin sémantique permet de voyager entre des périodes historiques et des espaces et lieux de développement. Pour dépasser le concept de bassin sémantique qui transforme l'histoire en mythe, il faut penser le rock comme un système de l'entre-deux. Le rock psychédélique et son histoire posent les bases d'une société à la recherche de nouveaux mythes, entre monde réel et fantasmé, entre visible et invisible. Mais pour concevoir le psychédéisme comme un nouveau mythe, il faut se détacher de la notion de bassin sémantique pour s'orienter sur ce qui relie les hommes dans cette nouvelle culture, cette reliance de l'entre-deux, entre religiosité et reliance communiale, entre mythologie et religion marchande³⁵³.

³⁵³ Nous avons fait le choix de ne pas étudier cet aspect marketing. Bien qu'existant dans la structure économique du rock psychédélique et essentiel dans la composition de la tribalité, il semble que ce point devrait faire l'objet d'un article ou d'une communication plus spécifique. Ainsi, ce terme est à concevoir dans la dynamique de Misère de la prospérité : La religion marchande et ses ennemis de Pascal Bruckner. Il trouve que les deux systèmes économiques dichotomiques (les libéraux et les anti-capitalistes) fonctionnent sur une base commune d'ordre religieuse pour penser le système commercial.

2.1.3 L'imaginaire religieux du rock : le concept de l'entre-deux

Le bassin sémantique a montré comment le rock se révèle, sous certains aspects, comme un mythe moderne. L'imaginaire de cette musique se développe autour d'un syncrétisme, comme en témoigne notre premier chapitre. Désormais, pour comprendre l'intrusion de l'imaginaire de religieux dans le rock, nous invoquons le concept de dualité. Cette dualité, dont on dessinera les contours dans une première partie, se nivelle autour des forces célestes et des puissances infernales. Le tissu social, les institutions, et l'industrie de la musique ont nourri par cette dualité la création du statut de semi-divinité. Les héritages socio-culturels et le tiraillement de la morale puritaine chrétienne sont l'un des piliers de l'émergence d'une reliance rock. Entre le Panthéon et les champs Elysées, la bataille des divinités pour être déifiées dans l'arène du show rock fait rage. C'est sous l'œil bienveillant d'Edgar Morin qu'apparaît la notion de star et de star-system qui est engendrée par une identification profonde du public à la star. Reste donc à savoir comment le rock-system se rapproche-t-il d'une certaine religiosité ?

2.1.3.1 Rock et religion, un système religieux de l'entre-deux, entre starification et déification

Ce chapitre autour du rock et de la religion, ou devrions-nous dire du fait religieux, nous conduit au constat d'un système de l'entre-deux. La définition non dogmatique de la religion, hors des cadres des religions dites historiques, se révèle par une approche du religieux disséminé. Effectivement, la religiosité se mêle dans n'importe quelles pratiques de nos sociétés modernes où tout, du Rock au football, est susceptible de devenir une religion en puissance. D'où l'idée d'étudier comment le religieux est disséminé dans les pratiques rock. C'est un mouvement de zones symétrique que l'on observe. La religiosité pénètre le rock, musique profane, et cette musique construit du religieux. Il faut donc proposer un outil qui permet d'expliquer ce déplacement de zone entre le rock et la religion. Les quatre thèses à identifier pour comprendre notre système de l'entre-deux sont les suivantes :

- Le rock et la religion sont sujets aux passions
- Le rock et la religion fonctionnent sur une similarité des pratiques
- Ils fabriquent du profane et du sacré
- Ils sont universels

Développons désormais chacune de ces thèses :

Le rock et la religion sont sujets aux passions. Effectivement, l'approche des communautés³⁵⁴ montre, pour le rock, l'importance de la passion, notamment dans les communautés de fans qui participent à la constitution des fans. La reliance communautaire tout comme les écrits des Livres, mettent en avant la question du doute et de l'amour universel. De plus, les croyances qu'expriment les communautés (religieuses ou artistiques) sont l'expression du cœur et non de la raison. C'est ce qu'explique Alain Caillé³⁵⁵. Pour aller au-delà de la croyance, la religion apporte aussi un caractère sacré au monde social. Autrement dit, les êtres humains se reconnaissent comme liés par des règles communes et obligatoires par leurs aspects sacrés. Ces normes permettent de structurer les communautés, comme le démontre Bergson dans *Les deux sources de la morale*, « La religion achève de combler l'écart entre un commandement de la société et une loi de nature. ».

Parler de faits religieux consiste à dépasser la simple histoire de croyances, d'opinions ou de pratiques spirituelles personnelles ou collectives. La religiosité à l'œuvre questionne les fondements mêmes de nos sociétés tout comme les faits culturels. Un fait social total touche l'ensemble de la société comme le décrit Emile Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Le fait religieux est donc un fait politique. Effectivement, bien que l'on observe une laïcisation de nos sociétés par le principe de sécularisation, les actes religieux ont souvent porté une valeur juridique et en portent encore aujourd'hui. Ne voyons-nous pas, lors de l'intronisation du président des États-Unis, un homme jurant sur la Bible, ou, plus récemment la présence du Pape François dans les plus hautes instances européennes, discutant avec nos parlementaires ? La thèse sur la sécularisation de nos sociétés qui indique la fin des religions, notamment dans l'Europe Occidentale, est désormais complètement erronée. Puisque de nouvelles formes de religions, à l'image d'une religion marchande comme le rock, tendent à déplacer nos croyances chrétiennes, islamiques, judaïques, sur un axe différent. Si elles ne les remplacent pas, elles cherchent plus ou moins à cohabiter. Tout comme la religion, le rock construit aussi un système de croyance par des dimensions politique, médiatique et autres, où les artistes des sixties ont pris position contre la guerre au Vietnam, pour l'égalité des peuples, des hommes et des femmes....

³⁵⁴ Nous vous renvoyons, ici, à notre première partie.

³⁵⁵ CAILLÉ Alain, 2002, « Le politico-religieux », *La Revue du MAUSS* semestrielle, n° 19, « Y a-t-il des valeurs naturelles ? », 1er semestre. – « Le religieux est à la religion ce que le politique est à la politique » (p. 304).

La Mecque, Jérusalem et Lourdes sont des lieux sanctifiés, des Églises qui permettent la pratique d'une foi au travers de rituels et d'objets sacrés (liturgie, hostie, célébration, relique...). Le rock possède, à l'image de la religion, ses espaces, ses pèlerinages, ses temples et ses objets consacrés. Pour avoir inspiré de grandes figures du rock, des temples, des autels et des mausolées sont dressés par les fans pour les sanctifier. Par exemple, le cimetière du Père Lachaise attire des centaines de personnes qui viennent se recueillir sur la tombe de Jim Morrison. Des milliers de fans partent en pèlerinage sur les traces de leurs icônes, comme nous l'avons constaté sur le passage piéton d'Abbey Road à Londres. L'hagiographie *Les Saints et les stars* de Jean-Claude Schmitt, montre comment la religion des stars construit ses traditions, ses espaces rituels, ses images, pour permettre aux fidèles de répondre à leurs angoisses. Ainsi, Woodstock fut un temple de la contre-culture où les officiants Hendrix, Joplin et bien d'autres célébraient leurs messes laïques.

« Une religion est un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent »³⁵⁶

Voici comment Émile Durkheim définit la religion. Le couple sacré/profane, dont le sociologue définit la nature de l'Homme, requiert un caractère absolu hétérogène et systématiquement antinomique. La fonction du sacré est fondamentale dans la vie humaine et se retrouve dans la naissance, la mort, les sacrements, ou encore dans l'art. Le sacré, dans les religions de Livre, se manifeste par la question de la surnature et d'un au-delà ; quant au bouddhisme et à l'hindouisme, fortement présents dans la contre-culture des sixties, le sacré est présent dans la vie quotidienne. Dans le cadre de notre recherche, le monde sacré n'est pas loin du monde profane ; le sacré est du profane vu d'une autre façon, comme Michel Maffesoli le démontre dans ses travaux. C'est pourquoi le mouvement psychédélique possède une mystique qui voit Dieu au travers de la musique, de la drogue ou dans la nature. Le sacré est pour eux une attitude intérieure et subjective. On peut constater qu'une partie de la population américaine a considéré le rock comme une imperfection, qualifié de musique du péché et du diable. Il est donc question d'un interdit pour les chrétiens, mais aussi pour chaque religion qui joue un rôle conservateur. Cependant, pour les pratiquants du rock, la musique psychédélique est mystique, voire religieuse.

³⁵⁶ Durkheim Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, rééd. de 1960, p. 50-51.

Les religions sont à la fois universelles et identitaires. Elles sont, comme le disait Mauss, « internationales, extranationales ». De plus, elles constituent des communautés de fidèles. Elles sont les révélateurs de l'âme d'une civilisation ou comme le dirait Michel Maffesoli : « Tout au début de la Naissance de la tragédie, Nietzsche rappelle l'importance de ce qu'il nomme les "figures incisives". Figures emblématiques autour desquelles l'on s'agrège. Figures fondatrices la communauté. C'est cela même qui est à l'origine de la culture. Par la suite, celle-ci tend à s'étioler en civilisation, jusqu'à ce que, un cycle s'achevant, une nouvelle culture renaisse »³⁵⁷.

Cette notion pourrait être rapprochée de la notion d'esprit d'une génération qui émane à Woodstock ou celle du Summer Of Love sous le signe de la Love Generation. Comme le bassin sémantique nous l'a montré, le rock est déterminé par une zone géographique et un contexte culturel spécifique. Outre la naissance, le lieu, ou la culture d'où provient le rock, il possède une identité particulière. La fonction identitaire qui façonne les groupes religieux se dissout dans l'universalité même. Le rock opère dans un sens similaire. Il possède ses communautés, mais relève aussi de l'internationalité, n'est-ce pas ce que John Lennon transmet dans sa fameuse phrase : « Nous essayons de moderniser le message du Christ. Qu'aurait-il fait s'il y avait eu la publicité, les disques, les films, la télévision et les journaux ? Le Christ réalisait des miracles pour transmettre son message. Eh bien, le miracle, aujourd'hui, c'est la communication. Alors, utilisons-la »³⁵⁸.

Ainsi, le rock est fait social total car il mobilise un ensemble de systèmes (économique, social, culturel, etc.). La puissance structurelle du rock, par son aspect médiatique, sa dimension mystique et ses lieux de cultes, sa capacité à relier montre qu'il existe quelque chose d'archaïque, dont la teneur peut être considérée comme hautement religieuse. Le psychédélisme, dont le terme évoque le fait de révéler la psyché, est donc une musique de l'âme, une musique qui est le reflet d'une société. En quoi le psychédélisme révèle-t-il l'âme ? N'est-ce pas l'objectif de chaque religion ? Oui, une religion montre les traits majeurs d'une civilisation. La civilisation psychédélique est, pour nous réapproprier les propos de Fabien Hein, entre les forces faustiennes et les puissances célestes.

³⁵⁷ Maffesoli Michel, *Imaginaire et post-modernité*, ed. Manucius, Paris, 2013, p. 28.

³⁵⁸ Citation de John Lennon consulté le 20/02/15 à 12 h sur <https://fr.wikipedia.org/>

2.1.3.2 Entre l'imaginaire faustien et les forces célestes dans une société conservatrice

« Qu'un homme soit joueur, lubrique, adultère, meurtrier, prêt à tous les sacrilèges comme à toutes les tentations, cela n'empêche nullement qu'il soit un saint »³⁵⁹. C'est sous le regard d'Erwan Dianteill que l'histoire de la musique rock trouve une dualité forte. Beaucoup de mythes entourent l'histoire de la musique. On lui confère souvent un pouvoir magique, voire mystique, comme en témoignent le très bon documentaire *L'instinct de la musique* ou encore le film nettement moins scientifique *Les sirènes le mystère de la musique*. De tout temps, la musique a entretenu un lien avec la magie, l'au-delà ou les phénomènes étranges. La musique rock hérite de toute la mythologie du Blues³⁶⁰, mais aussi des rites vaudous, des pratiques musicales issues des peuples africains lors de l'esclavage colonial. L'Église a essayé de contrôler, voire de décrier ces pratiques. Aux yeux de ses détracteurs (Église et croyants), le rock et le blues sont des musiques diaboliques, la guitare serait l'instrument même du Malin. Mais elle émane aussi du Gospel, musique d'église qui fait les louanges de Dieu. De la musique tribale et ses phénomènes de trances, que nous avons observés lors de notre précédent mémoire, en passant par le blues et le rock, les rapports entre Diable, Dieu et musique ont toujours été présents dans l'expression rock : disque répété à l'envers transmettant le message du Diable et de ses médiums, les artistes sont là pour exécuter les volontés du Diable ou de Dieu, etc.

Le rock fait donc référence à un imaginaire de l'entre-deux, tantôt musique du bien, tantôt celle du mal. Il ne s'agit pas seulement d'opposition, mais d'une affaire de polarité, de va-et-vient :

« Les styles musicaux noirs profanes (secular) et sacrés représentent les deux faces d'une même monnaie, une thèse qui est reconnue et exprimée depuis longtemps par les Noirs dans les ghettos urbains et dans le Sud rural »³⁶¹.

Ce sentiment de polarité est d'autant plus renforcé par l'aspect hypnotique du rock des sixties. Cette musique de tentations et de fantasmes met en scène le plaisir sexuel, par la danse et la musicalité, comme en témoignent les déhanchements de Presley ou encore les provocations sexuelles des Doors. Si l'imaginaire du diable est omniprésent dans le rock, il ne faut pas oublier les figures stellaires qui le composent. Il apparaît intéressant de considérer le psychédéisme sous le prisme de la sociologie des religions. Fabien

³⁵⁹ Dianteill Erwan, « La danse du diable et du Bon Dieu », *L'Homme* 3/2004 (n° 171-172), p. 421-441. URL : www.cairn.info/revue-l-homme-2004-3-page-421.htm.

³⁶⁰ Comme nous l'avons abordé dans notre partie de contextualisation.

³⁶¹ Dianteill Erwan, Op. Cit.

Hein et Alexis Mombet, sociologue du « religieux du rock », montrent comment l'initié met en place et intègre un certain nombre de pratiques, de codes et de rites, ayant parfois recours, qu'il soit artiste ou auditeur, à des images symboliques pour exprimer son ressenti sur cette musique. Il n'est pas non plus anodin de retrouver, dans les concerts de divinités infernales et célestes, une imagerie symbolique. Le rock révèle, selon Fabien Hein, plusieurs formes de stars oscillantes entre forces infernales et célestes, les figures qui les entourent sont celles : des divinités (Elvis, Clapton, Hendrix, Jagger), celle des missionnaires (Little Richard, Manson...), pour finir par les gardiens du temple. Il nous semble important de rajouter d'autres catégories à celles de Fabien Hein : « les théologiens » rassemblent les écrivains et conteurs d'histoire sur le rock construisant la vie manichéenne de la star. Ainsi, les partisans se réapproprient les codes du clan pour se sociabiliser. Penchons-nous désormais sur ces catégories.

Si le King, Elvis Presley, est la première divinité, sans concession aucune, du rock'n'roll. Il est le premier artiste à révéler la catégorie des théologiens. En effet, le journaliste Michka Assayas, dans son Dictionnaire du rock, décrit le King en des proportions bibliques il est « plus qu'un roi », l'homme par qui « cette musique est annoncée et révélée au monde entier ». Cette description du rock n'est pas unique, on peut la retrouver avec une analyse de Patti Smith qui est perçue, dans Les saints et les stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire est perçu comme la Madone du rock. Quant à Burroughs, il considère le concert comme une cérémonie religieuse. Ainsi, les journalistes et écrivains qui se sont intéressés à ce phénomène entourent les artistes d'une aura spirituelle. La révolution psychédélique sort le rock de la dualité entre Dieu et Diable, comme ont pu le ressentir leurs prédécesseurs du Rythm'n'Blues ou du rock'n'roll. Si cette oscillation entre forces manichéennes et démoniaques n'opère plus dans les sixties, le syncrétisme, lui, est en action puisque l'on voit apparaître une nouvelle spiritualité dans les œuvres des sixties.

Le rock des sixties est fortement marqué par le déclin de l'influence chrétienne sur les sociétés occidentales. Le religieux est donc moins présent. Cependant, les forces occultes et célestes se manifestent toujours dans le parcours artistique. L'exemple des Beatles, qualifié par Tim Leary de quatre évangélistes, affiche la dimension spirituelle qui entoure ces divinités du psychédélisme. Les Beatles acquièrent un statut de divinité, la beatlemania le montre bien, ils sont l'objet de culte. Ils naviguent entre les pôles bien/mal, la sentence de Lennon sur le rapport Christ/rock le conduit à une critique de la

société chrétienne américaine. Effectivement la négation du Christianisme par Lennon fait réagir le Ku Klux Klan qui se lance dans un autodafé des disques des artistes. La négation de croyances religieuses « classiques » ne résulte pas seulement des Beatles, les artistes comme Traffic ou Dylan sont aussi tributaires de ce changement de mentalité. Cependant, leurs textes réutilisent des concepts du religieux pour imaginer un monde plus utopique, avec par exemple : *Imagine*, *The Times They Are A-Changin'*, *Heaven is in your mind*.

A l'opposé, les Rolling Stones — autres sujets de culte — jouent de leur proximité artistique pour devenir les chevaliers de l'apocalypse. Ils profitent de leur puissance charismatique pour diffuser des messages occultes ou laissant la part belle au diable. Avant d'effectuer un virage à 180 ° en 1969 après Altamont, Mick Jagger s'intéresse au traité de sorcellerie d'Eliphas Lévis et à la magie noire. Il va même jusqu'à apparaître en costume de sorcier pour montrer son attirance pour l'occultisme chic enseigné par Kenneth Anger, proche d'Anton LaVey. L'univers des Stones est ésotérique, il s'inscrit dans une pensée de révolte que les plus conservateurs attribueront au Diable. Mais il se base aussi sur la littérature mystique, notamment, celui de Mikhaïl Boulgakov *Le Maître et Marguerite*, les œuvres du marquis de Sade et celles de Blake qui nourrissent les œuvres *Paint in Black*, *Sympathy for the Devil* ou l'album *Let it Bleed*. Mais les Stones n'ont rien de satanique, ils entretiennent le mythe qui leur permet la reconnaissance.

Dans la catégorie des missionnaires, Le Grateful Dead, Morrison et Santana font office de transmetteurs de parole. Bien qu'il soit difficile de connaître la véracité de leur foi, leurs textes sont la preuve d'une volonté de propager leurs croyances. De ce fait, Carlos Santana immortalise deux morceaux pétris de religiosité *Soul Sacrifice* et *Evil Ways*. *Evil Ways* qui montre la voie à ne pas suivre pour s'éloigner du Seigneur. Mais c'est dans le personnage de Morrison que se construit la figure du missionnaire occulte et empreint de foi. Il mélange les genres en abordant des thématiques comme l'Esprit de la musique (Nietzsche), l'Œdipe (Eschyle), un avatar de serpent et d'autres cultes amérindiens. Il exprime son expérience mystique vécue lors d'un trip lysergique dans la chanson *Break on through*. Il se veut être un shaman qui guide entre deux mondes l'un étant intérieur et l'autre inconnu. La musique psychédélique des Doors est un univers étrange, où l'on hésite entre rêve éveillé et conscience endormie.

Les Grateful Dead, traduit littéralement par le « Mort reconnaissant », montrent une tendance à l'occultisme. Autour du nom « Grateful Dead » se côtoient deux légendes, celle d'un conte populaire celtique et celle du livre des morts de la culture égyptienne. Cependant, l'occultisme du Grateful Dead se manifeste sur leur pochette d'album et au moyen des textes de leurs chansons. L'album *American Beauty* montre clairement les messages cachés par les membres du Dead avec la présence d'un ambigramme qui révèle le *Devil's Kingdom* et laisse transparaître un texte comme *Friend of the devil* sur le Robert Johnson célèbre Bluesman faustien. Le plus célèbre concert du groupe est un live mystique et occulte en Égypte. En effet, *Latest rocking of the cradle of civilization* renvoie à leur passion pour le livre des morts égyptiens :

« Par certains aspects, la cérémonie du Grateful Dead porte les traits d'un acte religieux, une sorte d'apothéose par laquelle le groupe partage un peu de l'immortalité de leurs hôtes antiques, dérochant le feu prométhéen de l'éternité. La mise en scène renvoie clairement au passage du livre des morts : le cadre nocturne intensifié par l'éclipse totale symbolise "l'obscurité éternelle" au bord de laquelle se tient le groupe, les tombeaux sacrés incarnent "la terre de la nuit" au milieu de laquelle les morts reconnaissants conduisent "la barque du soleil", faisant jaillir la lumière jusque dans l'Autre Monde, celui de l'immortalité où règne Osiris. »

L'un des gardiens du temple psychédélique, le plus tristement célèbre, cultive l'aspect le plus diabolisé du rock des sixties : Charles Manson. Si l'on peut croire qu'Hendrix est le pape du psychédéisme, Manson serait quant à lui l'antéchrist. Il se retrouve au cœur des assassinats, des pouvoirs occultes et avec des connivences pour le mouvement néonazi (Charles Manson, Anton LaVey, Aleister Crowley). Charles Manson possède toutes les qualités du Diable de ce mouvement : sa croix gammée tatouée sur le front, son intérêt pour Anton Lavey et les meurtres qu'il a perpétrés en tant que chef de communauté montrent la présence d'un mal³⁶² qui hante l'histoire du rock psychédélique aux tendances pacifistes. En contrepartie de ces « êtres malveillants » que sont les artistes rock, de nombreuses entités chrétiennes se soulèvent pour protester contre la musique du Diable, notamment au sud de l'Amérique. Aujourd'hui, l'Église entretient un double discours, elle tente de se réappropriier les codes du rock pour propager la bonne parole avec l'émergence de groupes chrétiens, mais elle continue de critiquer des artistes comme Marilyn Manson, le film *Les sirènes*,

³⁶² Cette notion de mal est avant tout métaphysique. En effet, elle évoque cet au-delà de la condition hippie, qui se veut pleine d'amour et de paix qui est au cœur du réel des sixties. Ce que Charles Manson a exécuté par les meurtres et la constitution de sa secte révèle une certaine impuissance de l'humain face à la vision utopique du monde qui lui était proposé ou pour rappeler Leibniz dans son œuvre *Essais de théodicée* « Le mal a une grande valeur. ». Si l'acte de Manson peut s'expliquer d'une façon sociologique, par un refus de sa reconnaissance artistique et d'autres signes d'un manque d'intégration dans son milieu, il est avant tout un genre particulier de mal, un mal rationalisé.

le mystère de la musique loue les forces divines et condamne sévèrement la musique du Diable. Néanmoins, des prêtres tels Robert Culat, (auteur d'ouvrages sur la scène metal), ou encore Alain Noël Gentil cherchent à réhabiliter ce genre trop souvent critiqué au sein de l'Eglise chrétienne.

Si l'on a pu observer les catégories d'artistes, cela ne nous explique pas la place divine qu'ils possèdent dans la conscience collective. Il est temps désormais de comprendre le processus de déification qui entoure le monde du rock psychédélique.

2.1.3.3 Comprendre la déification vers les forces célestes de la star sous l'œil d'Edgar Morin

Qu'est-ce que la religion, sinon le culte des dieux et divinités ? Mais d'où viennent-ils ? Dans le cas de notre enquête sur la constitution d'une religion rock, il est élémentaire de se poser cette question qui, si elle est simple dans sa formulation, mène à un raisonnement complexe. Si au XIX^e, Nietzsche affirme la mort de Dieu dans Ainsi parlait Zarathoustra, de nouvelles divinités naissent au XX^e siècle sous la plume d'Edgar Morin : Les stars. Notre voyage au pays des stars est similaire à une odyssée mythologique, qui cherche à démontrer que le concept de divinité émane d'une vision collective. « Être reconnu comme homme, c'est d'abord se voir reconnaître le droit d'imiter les dieux »³⁶³, cette déification de l'homme par les hommes va nous mener entre l'Olympe et les Champs Elysées. Rappelons que le culte des idoles ne date pas d'hier et provient du culte de la terre mère. Penser l'idole, c'est penser le ventre plus que la raison. Puisque la star incarne une force qui dépasse réellement celle-ci, elle va faire naître autour d'elle un culte embryonnaire, une religion inachevée. Mais comment définir la déification artistique ? Et surtout, pourquoi les hommes ont-ils éprouvé le besoin d'imaginer des dieux et une transcendance pour former un corps, une communauté ? L'article de Nathalie Depraz, « Entre christianisme et bouddhisme »³⁶⁴, pense justement à définir ce concept :

« La *θέωσις* (déification) repose simplement sur la reconnaissance que nous héritons véritablement, dès le départ, d'une dimension surnaturelle, que l'on peut encore appeler (voir la seconde épître de saint Pierre) notre "participation à la nature divine" (comme l'affirme clairement V. Lossky dans sa *Théologie mystique d'Orient*). [...] En un mot, nous apprenons chaque jour un peu mieux — tout comme, chaque jour, nous naissons à nous-mêmes — comment dépasser les limites

³⁶³ Edgar Morin, *Les stars*, éd. du seuil, Paris, 1972, p. 35.

³⁶⁴ Depraz Nathalie, « Entre christianisme et bouddhisme », *Diogène* 4/2002 (n° 200), p. 25-37.

de nos propres actes. La déification n'est pas autre chose que ce processus d'auto-transcendance à nous-mêmes. »

Ainsi, la déification est à entendre comme un phénomène de surpassement entre le monde quotidien et un monde-autre, celui de la surnature. Le concept de surnature est ce qui anime le monde et détermine la vie. Comprise sous cette définition, la surnature renvoie alors à la grâce de l'esprit qui donne corps au divin. Edgar Morin traite du phénomène de surpassement et de la divinité star qui devient, par un processus plus ou moins long, un dieu parmi les hommes. L'ouvrage *Les stars* traite du cinéma, ce qui peut être rapproché du star-system de l'industrie musicale.

L'acteur serait, selon le sociologue, « d'un type solaire de vedette justement nommée étoile ou star »³⁶⁵. La star incarne l'ensemble des individus, elle détient un potentiel stellaire. Sa transfiguration solaire contribue à la diviniser, elle devient alors la dépositaire de l'attente de son public. Autrement dit, le fait d'incarner une étoile est l'aboutissement de la déification, mais c'est le fait d'incarner l'ensemble des individus qui est à la source de la déification même. Le statut de star confère une forme d'immortalité artificielle imprimée dans les traces qu'elles produisent (Vinyle, film...). Qu'est-ce donc que ces traces ? C'est l'expression d'une singularité, d'un affect, comme l'explique Kafka dans les *Lettres à Milena*, une technologie des fantômes, « quelque chose qui n'existe pas en dehors de ce qui l'exprime, c'est un exprimé qui n'existe pas hors de son expression »³⁶⁶. Par exemple, si Elvis est bien mort, sa voix stockée dans un sillon de vinyle produit une sensation de présence. Par ce processus, « La star-déesse tend donc à se profaniser d'une certaine manière, mais sans perdre leurs qualités mythiques élémentaires »³⁶⁷. Définissons le sens du mot mythe qui apparaît dans l'univers rock. Un mythe est un ensemble de codes, de conduites et de situations relatives à l'imaginaire. Ces situations font appel à des personnages aux qualités héroïques ou divines comme Zeus ou Achille. L'œuvre *Les stars* nous révèle les archétypes de ces héros mythiques de cinéma que l'on retrouve aussi dans le monde du rock.

Ainsi, la sur-personnalité de la star est une des qualités élémentaires qui participe à la fabrique du divin, qui s'auréole d'une certaine forme de croyances et de spiritualités. Tout comme l'immortalité, premier signe de la déification, entretient ce

³⁶⁵ Edgar Morin, *Op. Cit.*, p. 11.

³⁶⁶ Gilles Deleuze, *La technologie des Fantômes*, la voix de Gilles Deleuze en ligne : <http://www.univ-paris8.fr/deleuze/>

³⁶⁷ Edgar Morin, *Op. Cit.*, p. 22.

potentiel mythique. Effectivement, il réside dans la star sous la forme de jeunesse éternelle, soit par un départ prématuré vers l'Olympe (Janis Joplin, John Lennon, Brian Jones), soit une jeunesse conservée comme on le retrouve dans les papys du rock (Mick Jagger, Johnny Hallyday, Robert Plant). La star de rock absorbe donc cette source de vie et la transforme en substance héroïque. Ils deviennent de fait des figures héroïques : la madone (Patti Smith), la vierge effarouchée (Janis Joplin), le héros justicier (Bob Dylan), le shaman bestial (Jim Morrison), le christ cosmique (John Lennon). Ce potentiel héroïque participe au développement du processus de déification qui fait de la star l'idole des foules. Au-delà du positionnement héroïque de la star, il faut traiter la question du culte que les adorateurs lui portent :

« Les stars participent dès lors à la vie quotidienne des mortels. Ce ne sont plus des étoiles inaccessibles, mais des médiatrices entre le ciel de l'écran et la terre. [...] Aussi l'évolution qui dégrade la divinité de la star stimule et multiplie les points de contact entre stars et mortels. Loin de détruire le culte, elle le favorise. Plus présente, plus intime, la star est presque à la disposition de ses adorateurs : d'où la floraison des clubs, magazines, photos, courriers qui institutionnalisent la ferveur. Un réseau de canaux draine désormais l'hommage collectif et renvoie aux fidèles les mille fétiches qu'ils réclament »³⁶⁸.

Ce qui importe en premier dans le monde des cultes de la star, c'est le don de la star pour son public. Le don renvoie au concept que Marcel Mauss observe dans les sociétés tribales et dans le phénomène religieux. Un parallèle entre le potlatch et les cérémonies du star-system semble pertinent pour comprendre le don de la star, notamment dans la période hippie. Les séances de dédicaces, les concerts, les acid tests ou le concert de Woodstock s'inspirent du potlatch³⁶⁹ qui est un don, une dépense pure. En effet, la star s'offre sur l'autel de la scène au public qui, en retour, lui confère son statut de dieu vivant. Les festivals et les concerts sont autant de grandes Fête-Dieu où la star entretient la ferveur de ses fidèles.

« Bien que l'on puisse qualifier de stars ou de superstars, on peut néanmoins envisager les artistes en question sous la forme de demi-divinité pour deux critères essentiels. D'une part, car elles participent à la fois de l'humain et du divin. D'autre part, car ils suscitent de la vénération et du culte. Et ce, d'autant plus que les amateurs et les médias désignent souvent certains d'entre eux comme des dieux du rock. »³⁷⁰

La religion des stars répand son essence sur le monde. Nul ne peut se dire athée lors d'une cérémonie rock ou dans une salle de cinéma. L'élément moteur de cette foi est d'ordre émotionnel, affectif. Fabien Hein insiste sur l'aspect émotionnel de reliance

³⁶⁸ Edgar Morin, *Op. Cit.*, p. 33.

³⁶⁹ Le potlatch est un système de dons/contre-dons dans le cadre d'échanges non marchands.

³⁷⁰ Fabien Hein, *Op. Cit.*, p. 23.

communelle : « Par conséquent, sachant que les émotions et les affects donnent de la valeur et du goût à la vie, il faut prendre en considération l'idée que les individus vont vouloir les susciter »³⁷¹. Distinguons, cependant, les diverses catégories de croyants : il existe des dévots comme les Plasters Casters (groupe de femmes qui conservent les moules des pénis de rock-star tels des reliques), les fanatiques (Charles Manson, Chris O'Dell...), les disciples, les convertis ou encore les missionnaires. Le culte de la star dévoile des moments d'hystérie collective, comme ceux suscités par la mort d'Elvis, les descentes d'avion des Beatles ou les concerts des Doors.

Les traits fondateurs de ces cultes des stars sont proches des religions primitives avec la présence d'un fétichisme, d'une mystique, d'une assimilation des codes d'identification, voire d'un sacrifice rituel. Le fidèle veut consommer l'artiste comme l'on consomme le corps du Christ dans les messes chrétiennes par le biais de l'Eucharistie. Elle aide l'homme à s'unifier avec l'expérience divine. Mais comment consommons-nous les stars ? Il est courant dans les chambres d'adolescents de retrouver des autels aux stars. Il existe une ambiguïté entre la consommation de la star et la religiosité qui est présente dans le culte des stars. Cette appropriation de la star dans le quotidien participe à ce qu'Edgar Morin nomme le schème de l'assimilation : « Le fan veut toujours tout savoir, c'est-à-dire posséder, manipuler et digérer mentalement l'image totale de l'idole. La connaissance est ici un moyen d'appropriation magique »³⁷². Certes, les cultes et les vénération peuvent prendre une diversité de chemins. Quoi qu'il en soit, ces pratiques contribuent à entretenir le statut de demi-divinité.

Pour conclure, si l'on constate que le processus de déification est quelque peu primaire et profane dans sa conception (club, magazine, courrier, mise en scène, magie des concerts, etc.), les stars dégagent un fort potentiel pour devenir des dieux avec la mise en place d'autels-concert, d'offrande-sacrifice, de communauté initiée et de tribu communautaire. Ainsi, la religion des sixties a généré un Olympe artistique. En d'autres termes, Edgar Morin renvoie à notre part de nouvelles croyances :

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Edgar Morin, Op. Cit, p. 83.

« Il y a aussi de la magie que nous croyons réservée aux « « primitifs » » et qui est au cœur même de nos sociétés civilisées. La vieille magie est toujours là. Chacun de nos villages est dominé par un clocher. Mais dans les arrière-salles de cafés de ces villages, dans les granges et les garages de l'adoration commune, dans les villes, partout où il y a un écran blanc dans une salle noire, une nouvelle religion s'est installée. Plus encore, dans nos cœurs, la religion de l'amour règne toute-puissante. [...] Les stars sont comme les dieux : tout et rien. La substance divine qui gorge ce rien est l'amour des humains. [...] La star est vide de toute divinité comme les dieux. La star est riche de toute l'humanité comme les dieux. »³⁷³

³⁷³ Edgar Morin, Op. Cit, p. 96.

Chapitre 2 : Esquisses des concepts élémentaires pour une sociologie de l'imaginaire du rock psychédélique

L'expérience du concert de musique psychédélique est vécue pour grand nombre de témoignages comme un voyage, une cérémonie. Les composantes essentielles de cette expérience « voyage intérieur » se retrouvent dans des concepts communs à la sociologie et à l'imaginaire, notamment dans l'approche d'Eliade, de Levi-Strauss et de Maffesoli sur les tribus et leurs rituels. Il est donc question d'ébaucher les contours de ces concepts magico-religieux afin de comprendre les dispositifs d'invocation d'un certain Esprit lors des concerts de rock.

« Si l'activité inconsciente de l'esprit consiste à imposer des formes à un contenu, et si ces formes sont fondamentalement les mêmes pour tous les esprits, anciens et modernes, primitifs et civilisés, comme l'étude de la fonction symbolique, il faut et il suffit d'atteindre la structure inconsciente, sous-jacente à chaque institution et à chaque coutume, pour obtenir un principe d'interprétation valide pour d'autres institutions et d'autres coutumes. »³⁷⁴

Cette citation de Levi-Strauss définit clairement que des dispositifs nommés, ici, forment et conditionnent les cadres d'une expérience et structurent nos esprits. Mais ne structurent-elles pas un Esprit ? Cet Esprit est-il le signe d'une reliance communelle, cosmique ou communautaire ? Il faudra donc chercher dans des concepts primaires (temps, espace, corporalité) ce qui a conduit à l'accomplissement de l'expérience du concert de rock.

³⁷⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 28.

2.2.1 La temporalité du rock

Cette sous-partie a pour objectif de comprendre la temporalité qui entoure notre sujet d'étude qui s'étale sur plus de 20 ans d'histoire. L'objectif de cette partie n'est pas de revenir sur l'évolution dans le temps de cette musique, mais de comprendre en quoi la temporalité du rock est un temps où la religiosité s'exprime. Comment concevoir le temps dans la pensée du rock et comment ce temps est-il empreint-il de reliance ? Ainsi, le rock se divise en trois temporalités : un temps profane, un temps sacré et un hors-temps. Ce hors-temps est celui du concert qui place le spectateur dans le cadre d'un temps qui n'est ni sacré, ni profane, mais les deux à la fois. Puis, il nous faudra articuler le temps et l'espace pour laisser place à une méthode capable d'analyser le rite du rock psychédélique.

2.2.1.1 Le quotidien entre temps profane et sacré

Le quotidien du rock est séparé entre un temps profane et un temps sacré. Il est donc important de revenir sur ces temporalités avant de les appliquer à notre pensée rock.

« Pas plus que l'espace, le temps n'est, pour l'homme religieux, ni homogène, ni continu. Il y a les intervalles de Temps sacré, le temps des fêtes (en majorité, des fêtes périodiques) ; il y a, d'autre part, le Temps profane, la durée temporelle ordinaire dans laquelle s'inscrivent les actes dénués de signification religieuse. Entre ces deux espèces de Temps, il existe, bien entendu, une solution de continuité ; mais, par le moyen des rites, l'homme d'abord : le Temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un Temps mythique primordial rendu présent. Toute fête religieuse, tout Temps liturgique, consiste dans la réactualisation d'un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique, au commencement. »³⁷⁵

« La notion d'espace sacré implique l'idée de répétition primordiale qui a consacré cet espace en le transfigurant. L'homme affirme par là son pouvoir d'éternel recommencement, l'espace sacré devient prototype du temps sacré »³⁷⁶

Mircea Eliade et Gilbert Durand nous invitent à réfléchir sur le temps sacré et profane. Quelles sont les modalités qui composent ces deux temps ?

Le temps profane est la temporalité sociale par excellence, il se caractérise par un accès à l'ensemble du corps social et se conçoit dans la linéarité du temps. Le temps sacré est, quant à lui, lié à une initiation, il est repérable, concepteur d'un nouveau

³⁷⁵ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, éd. Gallimard, coll. folio essais, p. 63.

³⁷⁶ Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992 (1969), p. 284.

commencement, le reflet de l'acte fondateur et possède une durée qui est invariante et inépuisable. L'adjectif sacré, du latin sacer, renvoie au temps divin, au territoire des dieux. Les dimensions temporelles où nous vivons se complètent entre un temps religieux et non-religieux, une réalité indivisible. Le temps profane est limité par les activités quotidiennes comprises entre la naissance et la mort, qui ne peuvent être revécues. Le temps sacré est, quant à lui, un temps supérieur réversible qui réactualise un passé mythique. Nous ne pouvons donc vivre ces deux temps sur un même plan temporel, l'un excluant l'autre et inversement. Le concert de rock peut par conséquent s'inscrire dans cette dimension :

« Si, lorsque l'on contemple le rapport des musiciens avec le temps, le découpage en deux entre le "temps sacré" et le "temps profane" semble s'imposer, d'autres considérations méritent le détour. Nous avons déjà souligné la fixité des souvenirs au-delà d'un éloignement spatial et temporel et aussi leur émergence dans les moments de solitude. Force est de constater néanmoins que le temps commun sert de régulateur à la vie du groupe. »³⁷⁷

Ainsi posée, il existe donc trois temps qui régulent la vie des artistes : le temps sacré, le temps profane et le temps commun ou hors-temps psychédélique. Nous reviendrons sur cette notion de temps commun dans la perspective du concert à laquelle nous attribuons la notion de hors-temps. L'analyse sémiotique de l'œuvre, *Der Himmel über Berlin*³⁷⁸ de Wim Wenders permet de comprendre cette temporalité du rock. L'une des séquences du film met en scène un concert de rock de Nick Cave :

« Passage du concert de rock : Circularité comme dans la scène du cirque qui rappelle la rencontre de Damiel et Marion. Le concert rock est un acte fusionnel : le public, la danse, communion en Nick Cave. Pourtant chacun est dans sa bulle. Intervention de Florent Gaudez : Le concert sort l'homme du temps quotidien de la secondéité pour aller vers la priméité, le temps sacré. »³⁷⁹

Si Florent Gaudez place le concert de rock dans le cadre du temps sacré, nous ne partageons pas son point de vue. Car, si le concert de rock est une expérience de religiosité, il permet l'accès à un temps autre, hors du quotidien de l'homme. C'est un temps commun, partagé entre artistes et spectateurs, sur le rythme même de la musique³⁸⁰. Ce temps commun est ce que nous nommons le hors-temps. En effet, cette notion permet de voyager entre la temporalité quotidienne et sacrée.

³⁷⁷ Ricard Bertrand, *Rites, code et culture rock, Un art de vivre communautaire*, Paris, Ed. L'harmattan, 2000, p. 124.

³⁷⁸ Traduit en français, *Les Ailes du désir*.

³⁷⁹ Nous avons pu faire l'analyse de sémiotique de cette œuvre avec le professeur de sociologie Florent Gaudez lors du cours de sémiotique dans le cadre d'un cours du laboratoire EMC2, ce que vous venez de lire est un extrait des notes que nous avons prises.

³⁸⁰ Nous reviendrons sur ce point dans la partie suivante.

Les artistes rock voyagent entre ces trois temporalités, ils régulent selon leur volonté le passage de l'un à l'autre. Le temps quotidien dans l'art rock se caractérise, pour le spectateur, par sa relation quotidienne au rock. Elle est généralement centrée autour des objets et de l'attente, comme peut le noter Fabien Hein dans son ouvrage *Le monde du rock. Ethnographie du réel*. La vie quotidienne de l'artiste des sixties est tournée autour de la communauté, avec par exemple les Grateful Dead qui, lors de leur tournée, ont rejoint les Merry Pranksters dans le Further. Ce temps quotidien permet à l'artiste de se rapprocher du monde extérieur et d'entrer en contact avec ses fans. Le temps quotidien d'un amateur de rock est centré autour des activités rock : écoute de morceaux, achat de Fanzines qui racontent l'histoire du groupe, collection de CDs, attente entre l'achat du billet et le concert. Pierre Salanon, adepte du groupe The Rolling Stones, lors d'une conversation, m'a confié : « tu imagines, en 51 minutes, le concert au stade de France était complet. Avec un sourire espiègle. J'ai trop de chance d'avoir ces putains de places, JE VAIS VOIR LES ROLLING STONES. C'est dans deux mois j'ai trop hâte ». D'autre part, pour les artistes, le temps quotidien est composé de plusieurs éléments³⁸¹ : interviews, répétitions, conversations, jeux et concerts. C'est un temps de la construction de l'image de l'artiste, en d'autres termes, un temps marqueté. En effet, les temps des répétitions, des interviews, des enregistrements permettent de stimuler la dimension commerciale d'un groupe. Comme Pierre le fait remarquer, 51 minutes ont suffi à remplir le stade de France pour un prix oscillant entre 78 et 150 € uros.

En opposition, le temps sacré est intimement lié à l'intériorité, c'est le temps des fêtes. Dans la liturgie chrétienne, Noël, Pentecôte, etc., sont des moments fondateurs qui participent à la réactualisation de l'acte primordial.

« L'attente qui a duré des mois depuis l'achat des billets est oubliée une fois que les individus sont réunis autour de la scène. Ce qui compte est ce qui se passe dans le temps présent, le temps du concert. Le passé lié à l'attente est oublié et le futur lié à la sortie de la salle est aussi mis de côté. »³⁸²

« Le concert est un moment particulier, un mythe de la culture rock. Il est un véritable concentré, un bouillonnement qui anime le rock depuis plus de 50 ans. Comme le souligne Eugène Lledo, "le concert représente la matrice originelle du rock, un rite collectif, un grand moment de vertige" (Lledo, 1991, p. 137). Il est une expérience vécue qui fait intervenir affects et dépense physique. Pour les amateurs,

³⁸¹ Lors de notre été de bénévolat majoritairement dans les équipes d'accueil artiste, pour une multitude de festival en Europe, nous avons pu observer la vie quotidienne d'artiste comme le Buena Vista Social Club, Jane Birkin, Patti Smith....

³⁸²Ferrand Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés* 2/2009, (n° 104), p. 27-37.

URL : www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-27.htm.

DOI : [10.3917/soc.104.0027](https://doi.org/10.3917/soc.104.0027)

le concert est un haut lieu sacré, un moment d'effervescence exceptionnel détaché de la vie quotidienne. »³⁸³

Il y a bien dans le concert une notion de rupture temporelle pour le spectateur, qui est séparé par l'entrée et la sortie du concert. Le concert est le temps sacré où le spectateur va faire la rencontre de son Dieu. Il est perçu comme un rite, un moyen de sortir de la temporalité ordinaire. Cependant pour l'artiste, le temps du concert entre dans le temps du quotidien puisque cet événement est considéré comme son « travail ». Seul son placement comme prêtre³⁸⁴ donne l'aspect sacré à la cérémonie du rock. Le temps sacré, pour les groupes, est le temps de la création artistique. Ce temps de création est le moment de recréer la fondation et les prémices de la constitution du groupe. L'exemple de la constitution des Doors que l'on peut observer dans *When You're Strange* place le groupe dans une dimension nocturne : sur la plage et sous la lune Jim Morrison entonne *Rider on the Storm* à Ray Manzarek. Souvent dans le film, on retrouve cette dynamique du sable ou de la lune, voire même à l'intérieur des textes de Morrison (*Rider on the Storm*, *Alabama Song*, *Moonlight Drive*). En quoi cela diffère-t-il d'un temps de concert de rock lambda, qu'est-ce que le temps psychédélique ?

Le temps commun, ou devrions nous dire le hors-temps psychédélique du concert, est un espace qui varie au « rythme de la vie » : les artistes alternent entre musiques rapides et calmes qui se veulent un rappel biologique de la vie. Dans le cadre de la musique psychédélique, la notion de temps est une composition intéressante, elle cherche à décomposer le temps par la répétitivité de la forme et la longueur des structures musicales pour permettre à l'auditeur un voyage temporel. Notre choix de sortir le concert de cette temporalité dualiste nous permet d'ouvrir cette étude sur ce que nous nommons le hors-temps. En quoi un concert de musique psychédélique est-il un hors-temps ?

2.2.1.2 Le temps du concert, un hors-temps

« Qui n'a jamais eu l'impression que le temps s'arrêtait soudainement à l'écoute de la musique ? Qui n'a jamais eu la sensation d'un détachement momentané du continuum arbitrant habituellement le monde environnant, à l'écoute d'une mélodie psychédélique ou non ? Qui n'a jamais eu la sensation d'une mise en suspens du

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Nous faisons référence à notre chapitre I de notre partie II et notamment à William Burroughs qui considère la star de rock comme un prêtre.

temps, à la captation et l'imprégnation d'un bon morceau de Pink Floyd enivrant [...], empathique, poignant, immersif ? »³⁸⁵

Eléonore Willot montre par cette citation que l'arrêt du temps est possible dans certains cadres d'expérience. Le hors-temps, c'est en quelque sorte échapper au temps, ce qui implique une sortie du cadre temporel et du cadre de l'expérience. Cependant, c'est bien dans le cadre de l'expérience du concert que le temps semble s'effacer pour laisser place à une expérience qui se situe dans une forme d'entre-deux, entre sacré et profane. Le hors-temps psychédélique peut se définir comme un espace de jaillissement, de synchronicité des sens, de l'espace et du temps qui, par l'usage des drogues, de la lumière et de la musique, peuvent conduire l'être à se dépasser de sa condition humaine, pour entrer dans des états modifiés de conscience. Ainsi, le hors-temps approche donc le métasensible, croisement entre perturbation sensorielle et espace où les consciences peuvent se modifier. Au-delà, cette notion est à entendre comme : « un temps qui se présentifie »³⁸⁶ par la venue de l'artiste et qui échappe au temps quotidien. Certes, il peut se rapprocher de la notion de sacré. Cependant, le temps sacré est marqué par une périodicité, une répétition des actes, un rapport à l'éternel. Or, un concert de rock réside dans une certaine linéarité propre au temps profane.

Le hors-temps est une voie de sortie de la conception duale de la temporalité entre le temps quotidien et le temps sacré. Cette notion force notre réflexion à une autre conception du temps, un temps qui unit sacré et profane, marqué par un acte de communion sacré dans une expérience laïque ce qui rejoint en quelque sorte la pensée du temps bergsonienne dans *Durée et simultanéité*. Bergson décrit dans cette œuvre comment l'homme fait l'expérience métaphysique d'un temps subjectif. Cependant, la théorie bachelardienne de l'instant montre qu'objectivité et subjectivité de la durée sont indissociables. Si Bachelard, dans *L'intuition de l'instant*, emprunte un vocabulaire de chimiste et de physicien, c'est que le temps ne peut être compris sans nous attarder sur une digression dans ces domaines.

Ainsi, l'expérience de l'instant musical peut être perçue de deux manières. Le concert de musique peut être vécu comme une distorsion qui n'est ni du quotidien, ni du sacré, et pourtant les deux à la fois. Le terme distorsion est emprunté au vocabulaire de la physique, plus particulièrement à la relativité générale d'Einstein qui conçoit la distorsion de l'espace-temps comme un poids sur une toile tendue. Celui-ci créerait

³⁸⁵ Willot Eléonore, *Light-shows psychédéliques de San Francisco, L.S.D. art & rock'n'roll*, Paris, L'harmattan, 2013, p. 233.

³⁸⁶ Maffesoli Michel, *Op.Cit.*, p. 35.

donc une cuvette où le temps s'écoulerait de façon plus lente. Au-delà du sens physique et pour aborder la chimie, le hors-temps est à entendre comme un espace de condensation du temps, c'est-à-dire le passage d'un état solide à un élément volatil.

Mais c'est dans la notion du temps jungien et dans le Kairos que nous pouvons comprendre cette temporalité. Le Kairos est l'instant significatif qui vient s'introduire dans les temporalités sus-énoncées. Cette temporalité n'est pas ancrée dans une réalité stable et homogène, le Kairos est l'instant où l'action du temps va se développer au rythme de sa durée propre. Ce hors-temps fait aussi écho au regard de nos précédentes recherches sur la transe dans le rock et sur l'esprit de cette musique. Esprit Rock es-tu là ? avait permis de questionner le Zeitgeist, ou l'esprit du temps, qui entourait le monde du rock. De plus, la temporalité de la transe, étudiée dans Les dispositifs de la Transe dans le monde du rock, ouvre les portes du temps du voyage du « hors », de l'ailleurs :

« La musique peut opérer de la sorte. Art du temps, de l'éphémère, d'une expérience non reproductible et incessamment unique, la musique porte en elle cette aura corroborée par l'invisibilité du champ spatial, avec laquelle nous emporte ; invisibilité qui d'ailleurs, ne fait en aucun écho à l'inexistence d'une spatialité musicale, mais qui, au contraire nous prouve que l'ici n'est pas là, mais peut être bien au-delà de l'ici. »³⁸⁷

Cette notion de « hors-temps » est au centre dans la pensée psychédélique et de cette musique. La célèbre maxime de Timothy Leary « Turn on, tune in, drop out » entre dans une dimension temporelle, elle pourrait se traduire par « vas-y, mets-toi dans une autre phase et laisse-toi décrocher ». Cette notion de phase peut être conçue comme une autre dimension, un autre temps que l'on retrouve aussi dans les prises de L.S.D. Le L.S.D. entraîne une rupture de la temporalité duale et de la conception du monde. En quoi le hors-temps est-il caractéristique du temps psychédélique ? Eléonore Willot voit dans le light-show, et plus particulièrement dans la musique psychédélique, un temps qui s'absorbe pour mieux se désintégrer. La synesthésie entre ouïe et vue, proposée par le mélange de musique psychédélique et de light-show, entraîne un changement de temporalité, comme avec la prise de L.S.D. En effet, la perte de deux repères sensoriels conduit le sujet dans un état hypnotique, une conscience modifiée. Dans une analyse plus musicale, l'obsession du temps est présente dans la musique psychédélique entre le cyclique, le répétitif et la volonté d'échapper à ces cadres, en témoigne la reprise du Star Spangled Banner de Hendrix sur la scène de Woodstock. En effet, par la déconstruction de l'hymne américain, le temps semble lui aussi se désintégrer. Mais

³⁸⁷ Willot Eléonore, *Light-shows psychédéliques de San Francisco, L.S.D. art & rock'n'roll*, Paris, L'harmattan, 2013, p. 230.

alors, si l'entrée dans cet espace-temps du dedans est celui du mystère, par conséquent du sacré, comment concevoir le concert comme un hors-temps ?

« Les groupes jouent donc sur les trois formes temporelles : instants, Kairos et périodicité, ce qui donne raison à John Blacking pour qui “la qualité essentielle de la musique est le temps virtuel” [...] Voltiger pour les groupes entre ces trois formes de temporalité leur permet de trouver une certaine liberté et de s'affranchir des normes sociales dominantes, très attachées à respecter le calendrier traditionnel. Mais aussi cela leur permet de limiter, par une hétérogénéité du temps, l'usure mortifère, l'érosion affective et ses dégâts irréparables à la longue. En tout état de cause, les “anachorètes” mettent en pratique un temps mythique ambivalent coincé entre le temps profane et le temps sacré, clivé entre le temps cyclique et linéaire. »³⁸⁸

Il est vrai que le concert entre dans les cadres d'un temps profane et sacré. Cependant, il existe quelque chose de l'au-delà et de l'ici, une rupture de la courbe temporelle dès l'entrée dans le lieu d'un concert de rock. Tant pour le spectateur que pour l'artiste, le temps du concert est à part, un temps commun, hors du quotidien et pourtant bien ancré dans celui-ci, un temps de fête, celui d'une rencontre sacrée qui n'est en rien celui d'une réactualisation du temps mythique. Le temps du concert de rock se délimite donc d'une part par un temps quotidien (l'attente du concert, l'attente avant le concert, etc.), d'autre part par un temps sacré (l'entrée dans le temple, la cérémonie). Le concert est une période sacrée par l'acte de communion de l'artiste et du public, mais aussi par le fait de répéter l'acte fondateur, comme le fait remarquer Laure Ferrand dans son article « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock » :

« L'entrée sur les lieux du concert est une “métamorphose” du cadre spatio-temporel. Il crée une frontière entre le dedans et le dehors. Celle-ci est à la fois physique et symbolique, car elle permet le rassemblement de la tribu entre les murs. L'extérieur associé à l'anonymat se transforme à l'intérieur en reconnaissance des amateurs entre eux. Comme le souligne Michel Maffesoli dans nombre de ses ouvrages, “le lieu fait lien” (Maffesoli, 1988, p. 161 ; 2002, p. 225). Il est un haut lieu de mystère (c'est-à-dire ce qui unit les initiés entre eux) et un “espace de célébration” (Maffesoli, 2007a, p. 220). L'entrée est un prélude à la fusion du public. Elle rapproche les corps, mais les maintient à distance selon un “consensus temporaire” (Goffman, 1973, p. 92) qui vise à ne pas communier avant l'heure. »³⁸⁹

Le temps du concert est une temporalité où la tribu s'identifie au groupe sur scène, c'est avant tout le moment d'adhésion du groupe au public pour former un collectif, ce que nous retrouvons dans la pensée d'Eléonore Willot dans son analyse du light-show.

³⁸⁸ Ricard Bertrand, Op. Cit., p. 127-129.

³⁸⁹ Ferrand Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », Sociétés 2/ 2009 (n° 104), p. 27-37.

URL : www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-27.htm.

DOI : [10.3917/soc.104.0027](https://doi.org/10.3917/soc.104.0027)

Même si Laure Ferrand insiste sur le fait qu'« À l'intérieur se vit l'éternité de l'instant »³⁹⁰, c'est bien un système temporel de l'entre-deux qui structure le monde du concert, un hors-temps, entre le sacré et le profane. Le concert est un espace de paradoxe : si les termes profanes et sacrés résonnent comme échos du religieux, c'est sans aucun doute lié à l'ambivalence qui entoure la cérémonie du concert. Le concert de musique psychédélique illustre bien la pensée maffesolienne de la « transcendance immanente ».

« Un être humain est une partie d'un tout que nous appelons : Univers. Une partie limitée dans le temps et l'espace. Il s'expérimente lui-même, ses pensées et ses émotions comme quelque chose qui est séparé du reste, une sorte d'illusion d'optique de la conscience. Cette illusion est une sorte de prison pour nous, nous restreignant à nos désirs personnels et à l'affection de quelques personnes près de nous. Notre tâche doit être de nous libérer nous-mêmes de cette prison en étendant notre cercle de compassion pour embrasser toutes créatures vivantes et la nature entière dans sa beauté. »³⁹¹

2.2.1.3 Espaces, temps, images : religieux, imaginaire et sciences sociales

Si Albert Einstein propose de sortir de la prison que constitue l'illusion optique de la conscience, c'est bien par le biais de l'imaginaire que nous y arriverons. Pour le concert, événement de l'instant, le temps a disparu, il n'y a ni passé ni futur. Le concert vise à atteindre cet état par la communion et le voyage. Autrement dit, la musique psychédélique est une recherche mystérieuse de l'âme, elle tend à être éternelle, atemporelle. Pourtant, la musique psychédélique possède un substrat temporel. C'est un art du temps puisqu'elle s'inscrit dans la durée et le rythme, et aussi un art de l'arrêt de ce temps. Le temps et l'espace sont des structures de l'expérience mystique, de l'imaginaire et du lien social rock, ils donnent à voir des signes, des symboles et des archétypes, c'est ce que nous voulons démontrer ici.

Le temps et l'espace dans lequel évolue l'image des groupes (vêtements, look, compositions, etc.) participent au phénomène de stylisation et de jeu pour les groupes, autrement dit, l'imaginaire. Les groupes ont construit autour d'eux des espaces d'évasion fantasmagorique. Effectivement, les trois temporalités abordées et les éléments qui composent la médiation entre artistes et publics sont à concevoir comme une trame symbolique qui donne vie à l'entité groupe. Le système du groupe est composé des caractéristiques d'une entité organique vivante, Bertrand Ricard montre que le groupe

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Citation d'Albert Einstein consulté le 21/02/15 à 13 h sur : <http://www.psychos-ressources.com>

cherche à « résoudre l'équation absolue, celle d'un moi idéal commun. [...] Le groupe est un rêve rempli d'images qui lui servent à la fois de corps propre et d'enveloppe psychique »³⁹². Cette entité est soumise au mécanisme de l'espace et du temps standard et d'un monde-autre. C'est exactement ce que les représentations du monde rock laissent entrevoir, un monde-autre³⁹³.

« La création du rock donne le spectacle de l'imaginaire en train de prendre sa mesure concrète. Les musiciens semblent voir ce que les autres ne voient pas : le monde du rock tout entier devenu spectacle en tant que tel quelque chose comme le plus grand cirque du monde, que ces mêmes musiciens investissent d'un imaginaire pluriel. [...] Cet imaginaire change l'image du rock, en localisant géographiquement le monde à l'envers. L'imaginaire en train de devenir réel en apporte une nouvelle preuve bouleversante c'est un continent entier qui, à longueur d'année, paraît vivre de cette irréalité spectaculaire. »³⁹⁴

En effet, l'identification du public à l'artiste est un mode d'identification symbolique. Si les musiciens semblent ne pas voir le même monde que nous, alors quel est ce monde-autre et quels sont les symboles qui le composent ?

« Je rêvais d'un autre monde
Où la terre serait ronde
Où la lune serait blonde
Et la vie serait féconde
Oui je rêvais de notre monde
Et la terre est bien ronde
Et la lune est si blonde
Ce soir dansent les ombres du monde »³⁹⁵

La musique est un voyage par lequel nous sommes transportés vers d'autres horizons, des terres abstraites, proches de l'onirisme et du mysticisme. La musique psychédélique, selon Eléonore Willot, relève de l'oubli, « on oublie tout, on ne sait plus. [...] On ne sait plus comment sont les choses, on oublie ce qu'il y a autour. On ne sait plus qui on est, on s'oublie soi-même »³⁹⁶. Cette expérience est celle que nous avons pu observer lors de notre précédente étude sur la transe. C'est un état rupture qui est proche des états shamaniques, mystiques, où notre perception donne un accès sur un monde-autre. Le monde-autre est un monde relatif de la surnature³⁹⁷. Le concert est cet espace où le monde-autre se manifeste³⁹⁸. Les théoriciens Ake Hulthkrantz et Wilhelm Schmidt considèrent que ce monde-autre est structuré par une forme culturelle magico-religieuse

³⁹² Ricard Bertrand, *Op. Cit.*, p. 145.

³⁹³ Guicherd-Delannaz Xavier, *Les dispositifs de la transe dans le monde du rock*, sous la direction de Catherine Pessin.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Jean-Louis Aubert, Louis Bertignac, *Un autre Monde*, Téléphone.

³⁹⁶ Willot Eléonore, *Op. Cit.*, p. 234.

³⁹⁷ Nous faisons référence à nos précédents travaux de mémoire sur le rock.

³⁹⁸ Pour plus d'informations, nous vous invitons à consulter notre mémoire *Esprit rock es-tu là ?*

qui donne sens à un monde surnaturel par le biais du système religieux truffé de symboles. Le monde autre est délimité dans le rock par le procédé de création et le spectaculaire selon la définition de Guy Debord. Au-delà du spectacle, c'est bien par la pratique de rites que l'on accède à ce monde. C'est-à-dire un monde complexe et symbolique, conçu de séquences temporelles, de rôles et d'images. Ce monde-autre est ce que Michel Maffesoli observe aux creux des apparences. Cet accès au monde-autre est un voyage, un voyage spirituel, au rythme de la musique. Le monde-autre de Bertrand Ricard est un grand système de l'imaginaire ritualisé qui cherche à rendre réel un monde qui ne l'est pas, celui du spectaculaire. Pourtant, ce monde est bien réel puisque, comme l'auteur l'indique, le monde réel et le monde-autre se chevauchent :

« En fait, la rencontre d'un code symbolique et de rituels ainsi que la multiplication des supports utilisés (fanzines, journaux, concerts, sites internet) qui figurent dans le réseau permettent d'imaginer la facilité avec laquelle ces deux mondes se confondent, s'entrecroisent, et surtout avec quelle aisance les musiciens jonglent d'un univers à l'autre. »³⁹⁹

L'identification symbolique que le public effectue lors de la rencontre avec le groupe est une « rencontre de l'imaginaire »⁴⁰⁰, dans le « hors-temps » que nous avons analysé. Ce n'est pas seulement par le concert, mais bien par une multitude d'objets et de symboles que le monde du rock crée cette rencontre de l'imaginaire, libérant les archétypes employés par les groupes. Les archétypes se définissent comme le « stade préliminaire, la zone matricielle de l'idée »⁴⁰¹. Le temps sacré et le temps profane ont permis l'identification de plusieurs archétypes, notamment celui de la roue avec une temporalité cyclique, qui se retrouve dans les lights shows avec l'usage de cercles et de figures géométriques mouvantes. Si le hors-temps est un espace de partage, il est donc possible d'observer l'archétype de la croix, « signe du partage, de la séparation, de l'orientation et de la mesure propre à l'humain »⁴⁰². Mais l'archétype qui semble le plus présent dans le monde du rock est l'archétype du glaive⁴⁰³. Effectivement, la guitare est le symbole de la puissance du groupe. De plus, la symbolique guerrière se retrouve notamment chez les grands guitaristes comme Zappa ou Hendrix qui, par des solos habiles, partent à la conquête de leur public. Si le présent est le temps du symbole,

³⁹⁹ Ricard Bertrand, Op. Cit., p. 145.

⁴⁰⁰ Dalmazzo Amélie, Op. Cit.

⁴⁰¹ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire : introduction à l'archétypologie générale, Paris, Dunod, 1992, p. 62-63.

⁴⁰² Delaunay Alain, Encyclopédia universalis, « Chiasme Symbolisme », consulté le 21/02/15 à 13h : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/chiasme-symbolisme/>.

⁴⁰³ Nous le retrouverons dans notre analyse de la corporalité du rock.

l'imaginaire structure ce temps par des éléments réels et concrets. Il rétablit le continuum espace-temps pour en faire du mythe.

« Que ce soit sous forme d'action, pour les musicants, ou purement symbolique pour les musiques, l'imaginaire donne les grandes orientations des intentions, des habitudes, des fantasmes, et du code rock. »⁴⁰⁴

L'imaginaire de la musique psychédélique ne manque pas de reproduire la pensée de Bertrand Ricard. Cette musique ne peut être déconnectée de l'époque et de l'espace social dans lequel elle a évolué. Elle est un cliché, dans son sens photographique, d'une époque, d'une temporalité, d'un espace. C'est ce que nous vous proposons de découvrir désormais.

⁴⁰⁴ Ricard Bertrand, Op Cit, p.155.

2.2.2 Autour d'une spatialisation

Comment se construit l'espace du rock ? Comment la communauté d'un artiste devient-elle une nation au travers d'une dissémination géographique ? Comprendre les contours de la spatialisation du rock va ainsi nous mener à une théorisation de cet espace. Elle se compose donc de trois axes : les dispositifs qui cadrent l'espace de l'expérience du concert, la dissémination géographique du rock et enfin la constitution de la nation ou d'un esprit rock. C'est ce que nous discuterons au cours de cette esquisse spatiale du rock.

2.2.2.1 L'espace du concert ou les cadres de l'expérience, une question de dispositif

« Art du temps, de l'éphémère, d'une expérience non reproductible et incessamment unique, la musique porte en elle cette aura corroborée par l'invisibilité du champ spatial, avec laquelle elle nous emporte ; invisibilité qui par ailleurs, ne fait aucun cas écho à l'inexistence d'une spatialité musicale, mais qui, au contraire, nous prouve que l'ici n'est pas là, mais peut-être bien au-delà de l'ici. »⁴⁰⁵

Eléonore Willot montre dans cette approche que la musique est un art, où le champ spatial est invisible et que cette invisibilité peut nous conduire dans un ailleurs autre : l'au-delà. Elle nous informe aussi que la musique, contrairement à l'art visuel, pénètre en nous et évoque plus le voyage. C'est ce que nous avons pu entendre tout au long de nos enquêtes de terrain. Cependant, le concert, lieu de représentation de la musique, est un espace cadré, structuré par le biais de dispositifs.

« Un concert des Doors est une réunion publique qu'on convoque pour un débat dramatique spécial. En jouant, on participe à la création d'un monde et on fête cela avec la foule »⁴⁰⁶

Un concert de rock est donc un espace dramatique, un lieu de création d'un monde. Par quels moyens le concert devient un lieu d'expérience créateur de monde ? Quels en sont les dispositifs ? Il convient de nous arrêter au préalable sur les explications de cadres de l'expérience et de dispositifs. Ces deux concepts centraux sont à réinventer, sans pour autant s'éloigner des définitions données par les plumes d'Erving Goffman et Michel Foucault.

L'ouvrage *Les cadres de l'expérience* d'Erving Goffman montre, par la métaphore théâtrale, qu'une expérience ordinaire est naturellement et socialement

⁴⁰⁵ Willot Eléonore, Op. Cit., p. 230.

⁴⁰⁶ DiCillo Tom, *When you're Strange*, co-production Peter Jankowski, John Beug, Dick Wolf, 2009, 90 min.

cadrée. Goffman cherche à comprendre dans quelles circonstances nous pensons que les choses sont réelles. Ainsi, il cherche à analyser à la manière d'un spectateur les cadres des jeux, des rites, des fabrications et des troubles de notre expérience. Si Erving Goffman montre que le monde social est un théâtre, il démontre aussi la présence de structures qu'il nomme « cadres ». Il en repère deux types, ceux primaires et ceux secondaires. Les cadres primaires renvoient aux activités quotidiennes : « Est dit "primaire" ainsi un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification »⁴⁰⁷. Les cadres primaires se conçoivent sous deux ordres, l'un rattaché à l'activité sociale de l'homme par ses interactions et l'autre relève des cadres naturels (Nature, Dieu, Magie, etc...). Les cadres secondaires sont à penser dans notre aptitude à la transformation, ils renvoient à un second degré de notre mode de lecture du monde social. Ainsi, le théâtre, le cinéma, les matchs de foot ou les cérémonies sont des modèles qui rejouent les modèles des cadres primaires. Alors comment s'élaborent les cadres de l'expérience du psychédélisme ?

Le concert de musique psychédélique possède des cadres, des repères qui marquent le début et la fin de l'événement. Effectivement, le concert commence par le rite de l'incantation de l'artiste et se termine par un noir. C'est ce qu'Erving Goffman nomme les conventions de phasage, elles nous donnent les cadres du jeu. Au-delà de ces cadres, le concert est considéré comme un espace d'interaction qui ne se résume pas à un simple échange entre public et artiste. Les interactions résultent d'un ensemble d'acteurs comme les techniciens, les roadies⁴⁰⁸, les artistes, etc. La délimitation des cadres du concert résulte de ce que Michel Foucault nomme les dispositifs ou en anglais, system, ce que l'on retrouve dans la pensée d'Edgar Morin dans les Stars. Ainsi, le star-system serait le dispositif d'accession au statut de star. Mais, qu'est qu'un dispositif ? Comment les dispositifs se manifestent-ils dans le cadre de l'expérience du concert ?

Dans la pensée foucaldienne, le dispositif :

« c'est d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de natures différentes. Et ces lignes dans le dispositif ne cernent ou n'entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, l'objet, le sujet, le langage, etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les uns des autres. Chaque ligne est brisée,

⁴⁰⁷ Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Editions de Minuit, 1991, p. 30.

⁴⁰⁸ Machinistes itinérants qui accompagnent l'artiste pour lui construire l'espace scénique.

soumise à des variations de direction, bifurcante et fourchue, soumise à des dérivations. Les objets visibles, les énoncés formulables, les forces en exercice, les sujets en position sont vecteurs ou des tenseurs »⁴⁰⁹.

Ainsi, Deleuze définit le dispositif comme un outil qui permet la construction et la compréhension de l'œuvre. Il la structure pour lui donner une cohésion et permet la médiation de celle-ci. Le dispositif est aussi un moyen de dynamiser, d'intensifier et d'amplifier le concert. Notre conception du dispositif est à entendre comme l'ensemble des objets techniques qui permettent la naissance d'un discours de dits et non-dits constitutifs de l'expérience du concert. Lors de notre maîtrise de sociologie cinq dispositifs sont apparus dans les entretiens effectués autours des structures qui conduisent à l'état de transe. Ainsi, les cinq dispositifs sont la lumière (par le biais du light-show), le son (avec l'amplification, le rythme, la mélodie, etc.), la spatialisation (comprenant la scène, le lieu du concert, l'espace de jeu...), la corporalité (la danse, le public, la performance...). Le dernier dispositif est relatif aux produits récréatifs qui induisent sur chacun des dispositifs ci-dessus. C'est dans la temporalité du concert que se situe l'expérience psychédélique, alors que se mêlent sons, images, et corps dans un même dispositif. Si le dispositif est relié à la spatialisation, cette notion sera distillée tout au long du développement de cette partie. Mais quels sont les cadres qui permettent l'apparition d'un imaginaire religieux ?

Le concert est un temps rempli de religiosité, un lieu où se déroule une cérémonie. La présence de cadres et de dispositifs condense une effervescence qui, selon Eugène Lledo, «représente la matrice originelle du rock, un rite collectif, un grand moment de vertige »⁴¹⁰. L'expérience d'un concert est donc comparée à un rite, une cérémonie, ce qui évoque l'imaginaire religieux. Les dispositifs identifiés participent à la construction de ces rites. Effectivement, les dispositifs modalisent l'espace afin de plonger les spectateurs dans une rêverie éveillée. William S. Burroughs dans son analyse des concerts de Led Zeppelin, développe cette idée. Il identifie dans la communion avec l'artiste, l'usage de la lumière qui le met en valeur, l'énergie corporelle déployée et un acte rituel de prêtre, ce qui rejoint la pensée de Laure Ferrand dans *Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock.* :

« Avec la notion de "musique de l'esthétique", nous intégrons l'émotion, le sentir en commun et l'être-ensemble comme véritables structurants anthropologiques. Elle

⁴⁰⁹ Deleuze Gilles, « qu'est-ce qu'un dispositif ? », Foucault philosophe, Rencontres internationales, Paris, 9, 10,11 Janvier 1988, Seuil, 1989, p. 185.

⁴¹⁰ Lledo Eugène, 1991, « Rock et séduction », dans P. Mignon, A. Hennion, *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos. p. 137.

rejoint fondamentalement la signification de l'effervescence donnée par Émile Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* : l'effervescence n'a pas de but visé, elle est ce "plaisir de se déployer" (Durkheim, 1998, p. 545). En rapprochant les individus, en mettant en mouvement les masses, les cérémonies religieuses suscitent un état d'effervescence. "*L'homme est transporté hors de lui, distrait de ses occupations et de ses préoccupations ordinaires*" (ibid., p. 547). L'état d'effervescence conduit à une modification de l'activité psychique : "Les énergies vitales sont surexcitées, les passions vives, les sensations plus fortes ; il en est même qui ne se produisent qu'à ce moment" (ibid., p. 603). »⁴¹¹

2.2.2.2 Disséminations géographiques, les paradigmes de l'espace rock

Le mouvement psychédélique est un mouvement américain, né à San Francisco en 1966. En quittant sa terre de naissance, le rock psychédélique a vu s'effectuer un changement de paradigme dans la création. Comment expliquer ce changement ? Est-ce que le changement de cadre induit un changement d'approche de la musique ?

Il semble que les directions contrastées du rock sont autant d'exemples d'imaginaires issus du changement spatial des artistes. Bien que très proches, les villes de Los Angeles et San Francisco n'ont pas la même conception du rock. Effectivement, San Francisco hérite des traditions de la bohème Beatnik et d'un climat propice à l'effervescence du mouvement hippie, qui se montre notamment dans le quartier du Haight-Ashbury. L'opposition entre les deux grandes mégalo-poles californiennes se manifeste au travers de deux scènes, celle de *l'acid rock* qui propose un rock planant et celle de la Cité des Anges qui semble plus brute, plus inquiétante, comme peut en témoigner le son des Doors. Les sonorités de Los Angeles rappellent les sons anglais avec des aspects plus sinistres et plus violents, ce qui se ressent aussi dans les textes des compositions. Théodore Roszak dira que le rock de Los Angeles est un rock « de carnivores dans un pays de musiciens végétariens »⁴¹². Le climat printanier des plages californiennes correspond au développement du Summer of Love, des concerts extérieurs et de grands rassemblements.

Si la Californie est centre de la révolution culturelle, c'est New York qui est la capitale névralgique de la musique américaine. La Grosse Pomme est la ville des studios de musique, de la free press, etc. Mais les sonorités qu'elle propose

⁴¹¹ Ferrand Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés* 2/2009 (n° 104), p. 27-37.

⁴¹² Théodore Roszak, *Op. Cit.*, p. 75.

contrastent avec les sons californiens, comme nous en informent Martine Xiberras et Frédéric Monneyron :

« Si l'on considère à nouveau la scène musicale, qui donne une bonne mesure des vicissitudes de l'imaginaire psychédélique, la différence entre les déclinaisons devient très sensible. Le groupe qui se forme dans ces années-là, le Velvet Underground, sous la coupe d'Andy Warhol, n'a que peu à voir avec ses équivalents san-franciscains, et cela à tous les niveaux, tant par sa musique et ses paroles que par ses tenues vestimentaires sur scène. La musique est plus violente, les lieux de l'univers que les hippies veulent créer, jusqu'aux vêtements noirs des musiciens, loin de ceux colorés et aux motifs imprimés du psychédéisme californien. »⁴¹³

La grosse pomme est une ville qui ne bénéficie pas de la même aura hippie, à cause de son aspect urbain et ses hivers rigoureux. La dynamique taylorienne dans laquelle s'inscrit New York et la puissance industrielle de la ville induit donc un changement d'imaginaire dans la musicalité psychédélique. Cette musique se veut donc plus violente, plus sombre. Elle est précurseur de la pensée punk. Néanmoins, l'expansion du genre est liée à un promoteur de spectacles qui possède deux salles une à San Francisco, le Fillmore West et l'autre à New York, le Fillmore East, et se nomme Bill Graham. La culture psychédélique est présente à New-York surtout au travers de l'art visuel de Warhol et la Free Press de Greenwich Village. Le quartier de Greenwich Village est le bastion de la culture de la Beat Generation, avec notamment le Café Wha?, qui fut aussi le lieu de découverte de nombreux artistes de la scène psychédélique. Le changement de paradigme entre l'Est et l'Ouest américain se retrouve en Europe qui, en fonction des Etats, possède sa propre culture, son rock psychédélique et ses codes, par exemple le Krautrock allemand, le psychédéisme anglais, le yéyé français.... Le rock psychédélique américain est une réponse à la brit-pop anglaise, les Beatles ouvrent de nouveaux horizons avec l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. D'autres compatriotes, comme les Rolling Stones ou les Pink Floyd, participent à la constitution d'une scène psychédélique britannique. En France, Gainsbourg et Ferré sont les maîtres de la scène française. Si les sonorités psychédéliques, les textes et les artistes, changent de paradigme en fonction de la dissémination géographique, l'imaginaire religieux doit-il aussi être variant ? S'il n'est plus à prouver, ici, qu'un imaginaire religieux existe lors du mouvement psychédélique américain, est-il uniformément réparti sur le sol américain ?

Bien que les sonorités psychédéliques varient entre les territoires américains, le fait religieux est, quant à lui, uniforme, ce qui s'explique par la prise de psychotropes

⁴¹³ Monneyron Frédéric, Xiberras Martine, Op. Cit., p. 50.

comme le L.S.D. (qui altère les consciences) et par les voyages effectués par la Beat Generation (qui a distillé la pensée Zen sur l'ensemble du territoire), mais aussi par l'imprégnation de la religion dans la vie américaine. En effet, comme l'a montré le bassin sémantique, les cérémonies des Human Be-ins, les concerts et d'autres événements ont une forte valeur religieuse. Si le L.S.D. a été le moteur du mysticisme et du religieux dans les représentations des concerts de rock, l'Europe est quant à elle, moins libertaire que l'Oncle Sam, alors comment se manifestent les imaginaires religieux, en Angleterre, en Allemagne ou encore en France ?

Si l'Angleterre est la copie du psychédéisme américain, la France et l'Allemagne ne partagent pas la même dynamique que leurs voisins. En effet, le psychédéisme français n'est en rien similaire au mouvement psychédélique américain et ni au Summer of Love hippie. Le mouvement de la jeunesse française est politisé, sombre, et s'inscrit dans un contexte culturel ferme puisque le Général De Gaulle fait preuve d'un régime répressif, où la censure est présente et les médias contrôlés. Les cadres de la naissance des psychédéismes français et allemand ne sont donc pas identiques. La France et l'Allemagne ont hérité de la dimension politique du mouvement hippie plutôt que de sa dimension spirituelle. Effectivement, les acteurs des sixties en France sont essentiellement tournés autour de la révolution politique de la jeunesse de Mai 1968, et ce n'est qu'à partir de cette date que l'on commence à entendre les premiers groupes de musique psychédélique. Cette dimension politique et la musique psychédélique se développent en France sur un substrat original, qui mêle expériences des avant-gardes lettristes, textes situationnistes ou néo-dadaïstes, ou encore Pop Art américain.

2.2.2.3 Lieu de socialité, rite et être ensemble, vers un imaginaire de l'espace des concerts de rock

« La "socialité" en actes du mouvement hippie s'est exprimée dans deux directions majeures. D'une part, la fête, définissant un grand "être-ensemble", particulièrement dans les festivals de musique. Et d'autre part, la vie au quotidien en petites communautés expérimentant un nouveau style de vie, un petit "être-ensemble" avec ses règles et ses coutumes, longuement discutées autour de la table commune, ses pratiques initiatiques, tel le voyage, et sa vision du monde. Ainsi survient ce que les anthropologues nomment des "ritualisations", une "typification" des activités élaborées à partir de la répétition des actes fondateurs, et de la redondance de leur sens⁴¹⁴. »⁴¹⁵

⁴¹⁴ P. Berger/T.Luckmann, La construction sociale de la réalité, trad. de l'américain par G. Taminiaux,

Si le rock des sixties est un espace de socialité, le concert est le lieu festif de l'être ensemble, ritualisé par des pratiques et des coutumes. Définissons d'abord les termes centraux de ce chapitre, à savoir : rite et être-ensemble. Un rite est un comportement social ou collectif dans lequel on observe une cérémonie structurée, codifiée par des règles et des pratiques. Les rites se présentent sous plusieurs formes :

- « celle de cérémonies, défilés, commémorations et manifestations dont le sens politique varie et dont le climat affectif est plus ou moins intense ;
- celle des jeux sportifs de tout ordre : championnats, courses, Olympiades... séances auxquelles participent à leur manière acteurs et publics ;
- celle des fêtes et spectacles de foule dont l'évolution actuelle a déjà été évoquée. »⁴¹⁶

L'Ombre de Dionysos montre que la fête est, dans la société post-moderne, un espace d'être-ensemble. L'être-ensemble se qualifie par un espace de socialité qui renvoie à l'épanouissement de l'individu dans un ensemble plus vaste, un collectif. Les rites sociaux sont donc des espaces d'expression de l'être-ensemble. Une fois les bases théoriques posées, il nous faut comprendre en quoi un concert de rock relève-t-il d'une attitude rituelle ?

Il existe dans notre société post-moderne trois types de rites non-religieux : les rites politiques, les rites sportifs et enfin ceux culturels. Le concert de rock relève de ce dernier point. Cependant, on peut remarquer dans chacun des éléments constitutifs de l'attitude rituelle observable dans un concert de rock. Il faut noter que l'être-ensemble et la dimension rituelle se retrouvent dans la vocation massive du mouvement hippie porteuse de la révolution psychédélique. Il peut être considéré comme une religion civile qui cultive le tribalisme et se manifeste par des initiations, de grandes cérémonies, un langage propre et des règles précises. De plus, Fabien Hein fait remarquer que le rock psychédélique est issu de circonstances historiques qui se marquent par un refus de l'American Way of Life, de l'expression d'une ferveur religieuse forte, puis de leaders charismatiques. Ces marqueurs se retrouvent dans la pensée de Jean-Pierre Sironneau :

« [II] souligne l'importance de la conjoncture historique dans l'émergence de rituels politiques prégnants :

- société en déséquilibre économique où de larges couches attendent une issue aux frustrations endurées ;
- existence d'une tradition de type messianique liée aux thèmes de la régénération et du salut ;

Paris, Méridiens/Klincksieck, 1994, (1986).

⁴¹⁵ Monneyron Frédéric et Xiberras Martine, Op. Cit., p. 89.

⁴¹⁶ Maisonneuve Jean, Les conduites rituelles, P.U.F. « Que sais-je ? », 1999 (3^e éd.), p. 64-95.

URL : www.cairn.info/les-conduites-rituelles--9782130419709-page-64.htm.

- présence d'un chef "charismatique" — terme par lequel le sociologue Max Weber désigne un pouvoir fondé sur le rayonnement personnel et le fanatisme potentiel de disciples ou de partisans. Un tel chef est porteur de la conscience collective et porté par elle. »⁴¹⁷

Le sport possède lui aussi des traits similaires à ceux d'un concert de rock : retransmission, classement, record et témoigne d'attitudes rituelles. Effectivement, pour participer à la célébration, les foules sont soumises à des règles comme se lever pour acclamer les sportifs ou les artistes, les temps de communion, les hurlements de soutien, les émotions collectives. Juliette Raharisoa⁴¹⁸ observe les processus sportifs pour y révéler des éléments rituels symboliques. Nous proposons de reprendre ses critères élémentaires afin de les appliquer à ceux d'un concert.

Les conduites préliminaires ou le process de répétition, qui comporte l'ensemble des éléments, vise à purifier l'espace scénique et le corps de l'artiste. Loin des efforts physiques que le sport peut procurer, la mise en place d'un spectacle participe aux rites de passage de la vie quotidienne de l'artiste à celle de son personnage public. Le rituel du vestiaire est proche de celui des loges qui prépare l'artiste à sa prestation. Notre qualité de responsable d'accueil artiste sur de nombreux événements culturels nous a permis d'observer la préparation de la tenue de scène, la création de la set-list et les temps de convivialité qui ont une fonction symbolique pour souder l'identité artistique. « Le spectacle sportif contemporain constitue par lui-même une véritable cérémonie, riche en symboles, avec ses lieux, ses moments, ses personnages consacrés, son public. »⁴¹⁹, au même titre qu'un concert de rock⁴²⁰.

Nous ajoutons au concert la quête latente mais intense de ritualité que Jean-Marie Seca développe dans *Vocations « rock »*, approche psychosociale, qui se manifeste au travers de ce que nous venons de voir. La cérémonie psychédélique, comme tout rituel magico-religieux, comprend des conduites symboliques qui s'observent par des actes de purification (prise de L.S.D.), des prières (invocations de l'artiste), des Slams (danse sacrificielle qui s'effectue par un saut dans le public). Les cérémonies psychédéliques font preuve d'une sorte de désordre généralisé, notamment par une rupture et une transgression des normes (sexe en groupe, vie en tribu, partage des richesses, etc.), des excès (L.S.D., Marie-jeanne...), effacement des rôles (cheveux longs, port des pantalons pour les filles, etc.), parodie de l'acte religieux (mort des

⁴¹⁷ Sironneau (J.-P.) , *Sécularisation et religion politique*, Mouton, 1982.

⁴¹⁸ Ibid.

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Nous le verrons plus amplement dans le chapitre sur la corporalité de la star.

hippies à la fin du Summer Of Love...), mais aussi une conception syncrétique de la vie (fête des solstices, adoption du yoga et du végétarisme...).

De plus, la dynamique mystique⁴²¹, qui entoure le mouvement psychédélique et l'émulation du concert, conduit au concept d'effervescence propre à Emile Durkheim.

« L'état d'effervescence où se trouvent les fidèles se traduit nécessairement au dehors par des mouvements exubérants qui ne se laissent pas facilement assujettir à des fins étroitement définies. Ils s'échappent en partie, sans but, se déploient pour le seul plaisir de se déployer, se complaisent en des sortes de jeux... Aussi s'expose-t-on à des mécomptes quand, pour expliquer les rites, on croit devoir assigner à chaque geste un objet précis et une raison d'être déterminée. Il en est qui ne servent à rien ; ils répondent simplement au besoin d'agir, de se mouvoir, de gesticuler que ressentent les fidèles. »⁴²²

Ces propos sont aussi ceux de William S. Burroughs qui trouve que le rituel rock est un rite magico-religieux. Le rock est une musique souvent qualifiée de primitive dont :

« L'ingrédient essentiel pour tout le groupe de rock à succès est l'énergie : la capacité de dispenser de l'énergie, d'en recevoir du public, et de la lui rendre à son tour. Un concert de rock est en fait un rite qui consiste à évoquer et à transmuier de l'énergie. On peut comparer les vedettes du rock à des prêtres, thème que traitait le film de Peter Watkins, "Privilège". Une vedette de rock y était manipulée par des forces réactionnaires pour mettre sur pied une religion d'État. Mais un tel scénario me paraît improbable. Je pense qu'un groupe de rock qui chanterait des slogans politiques ferait fuir son public. »⁴²³

Effectivement, le rituel rock est un rite festif magico-religieux qui cherche à transmuier de l'énergie, à transgresser l'interdit, à se sacrifier sur la scène chaque soir, à construire un Esprit comme nous l'évoquions dans Esprit rock es-tu là ? Le rite rock cherche par le désir et le hasard à manier les énergies entre le public et l'artiste. Les modes d'expression de cette énergie se manifestent selon des formes variables ostentatoires, discrètes ou secrètes. On le constate par des pratiques gestuelles et vocales, des danses, des transes, implorations... Sur scène, le sacrifice est un moyen pour l'artiste d'entrer en communion avec le sacré, la muse ; c'est aussi un moyen de condenser l'énergie pour le rituel, comme nous avons pu le voir avec le sacrifice de la guitare d'Hendrix ou de la batterie de Keith John Moon des Who. Cette notion de sacrifice sera le centre de la scène Metal dans les années 1980-90.

⁴²¹ Nous l'avons abordé dans notre partie précédente.

⁴²² Durkheim Emile, Les formes élémentaires de la vie religieuse, rééd. puf, 1998.

⁴²³ Burroughs S. Williams, Op. Cit, p. 324.

Chemin faisant, une cérémonie rock est une fête culturelle qui appelle un double aspect, celui du divertissement et celui du rite. C'est un temps de rassemblement qui est source d'animation, d'effervescence sociale, un rite sécularisé qui apparaît dans un hors-temps en rupture de la vie quotidienne. Ainsi, nous rejoignons la pensée de Jean Duvignaud dans *Fête et civilisation* pour qualifier la cérémonie rock de fête « trans-sociale », autrement dit, la fête est une soupape magique et irrationnelle propice au voyage de l'imaginaire.

2.2.3 Le rock psychédélique : une question de corporalité

« 1 ° L'homme n'a pas un corps distinct de son âme, car ce qu'on appelle corps est une partie de l'âme perçue par les cinq sens, principales entrées de l'âme dans cette période de vie.

2 ° L'énergie est la seule vie ; elle procède du corps, et la Raison est la borne de l'encerclement de l'énergie.

3 ° L'énergie est éternelle délice. »⁴²⁴

Suivant les préceptes de Blake, nous explorerons la corporalité⁴²⁵ des sixties comme une corporalité où âme et sens sont mêlés dans une forme d'énergies spirituelles. Corporalité de la révolte, corps perceptif, en émoi et corps signifiant sont au centre de ce chapitre. Mais comment ces trois corporalités expriment-elles une volonté d'un corps spirituel, religieux, voire divin ?

2.2.3.1 La révolution du corps, le corps en émoi

Les sixties sont une période où le corps est au centre d'une révolution. Par le terme révolution, nous entendons une nouvelle façon de concevoir plus librement la corporalité. La transformation du corps passe par un changement des mœurs tant au niveau sexuel que physique (cheveux longs, blue jean, vêtements colorés et excentriques ou corps nu). Elle se manifeste aussi au travers d'un corps en émoi dans les milieux artistiques. Cette nouvelle corporalité entre révolution et émoi est un nouvel espace de liberté, avec ce qui nous conduit à tenter de comprendre, comment le rock psychédélique a-t-il libéré le corps et les consciences ?

La morale chrétienne et américaine est encore très marquée dans les années soixante par une sexualité réservée à la procréation, etc. La philosophie hippie prône une nouvelle corporalité libérée. Autrement dit, la liberté du corps est complémentaire à la liberté de l'esprit. La révolution contre les us et coutumes commence par un changement des codes physiques et vestimentaires. Le port des cheveux longs exprime une volonté de refuser le service militaire ; les vêtements colorés et originaux des hippies, voire leur nudité, sont un acte de rupture avec la société normée et uniforme. Si l'humanité n'a pas attendu les années soixante pour pratiquer le libertinage ou le naturisme, le mouvement hippie a repris cette liberté pour constituer une philosophie du

⁴²⁴ Blake William, *Le mariage du Ciel et de l'Enfer* éd. Rien de Commun, Dijon, 1942, p. 15-16.

⁴²⁵ La notion de corporalité est à comprendre comme ce qui relève du corps. Ainsi, il peut prendre plusieurs facettes : corps de l'artiste, corps du groupe, corps individuel, etc.

bonheur. Le déclin de cette morale chrétienne née de la subordination de la femme est mis à mal par le désir égalitaire du corps hippie. La corporalité hippie est une corporalité de l'hédonisme qui se retrouve tant dans le plaisir charnel que dans celui de la drogue. Cette recherche du bonheur est aussi au cœur du rapport corps/esprit que constitue la philosophie de la reliance hippie. La consommation de psychotropes est présentée comme une volonté d'ouverture d'esprit et d'abolition des frontières mentales et corporelles.

« Le corps et l'esprit deviennent le réceptacle de l'environnement, un récepteur de vibrations, un émetteur d'émotions. Tout est axé sur un même et unique concept : l'immersion par la projection. "Collages lumineux, films érotiques, cultures protoplasmiques ou photos chimiques animées, lumières noires et stroboscopiques" forment un panel *d'ingrédients sensuels et hallucinogènes* — pour reprendre l'expression de Michel Lancelot — qui nous font léviter dans un climat, célébrant le règne apologique de la vibration synesthésique moderne. »⁴²⁶

Si la musique, spécifiquement le rock psychédélique, s'inscrit au cœur de la révolution corporelle, c'est qu'elle est par essence porteuse d'émotion. La notion d'émotion et d'impact de la musique sur notre corporalité transparait clairement dans le documentaire *L'instinct de la musique*. La musique détiendrait un ensemble de critères, selon des scientifiques (neuro-scientifiques, ethno-musicologues, psychotérapeutes...), qui mobiliseraient nos sens et par conséquent notre corps⁴²⁷ :

- La musique touche l'ensemble de la population et nous y sommes quotidiennement sujets
- La musique est inscrite génétiquement dans notre corps
- Elle nourrit notre imagination
- Elle est vectrice d'émotions
- Elle génère des émotions
- Elle agit sur des zones sensibles de notre corps (cerveau, pied, mains)
- Elle conditionne certains comportements

Au vu de ces critères, on pourrait résumer le pouvoir de la musique par : ce qui m'émeut me meut. Au cours de nos entretiens, beaucoup de personnes ont avoué que la musique les avait touchées, voire trans-portées. Mais comment comprendre ce terme, et le rapprocher du voyage intérieur expérimental que propose le rock psychédélique ?

Le terme « toucher » est ambivalent dans le cadre de notre étude sur la musique, elle touche notre corps et notre esprit, par conclusion notre corps intérieur. La musique entre en nous de façon viscérale pour atteindre notre âme. En effet, physiquement, la

⁴²⁶ Willot Eléonore, Op. Cit, p. 213.

⁴²⁷ Nous reprenons certains critères développés lors de notre précédente étude Les dispositifs de la transe dans le monde du rock, dirigée par Catherine Pessin, UPMF, 2013.

musique touche l'être par les vibrations qu'elle provoque soit sur nos tympanes, soit sur notre peau, ce qui crée une réaction en chaîne dans notre cortex cérébral. Elle génère aussi une accélération de notre rythme cardiaque, de notre transpiration et de notre système nerveux. Au-delà, l'étude menée par Tom Fritz dans le documentaire, montre que la musique construit un système d'émotions internes. Elle est vectrice d'émotions universelles. Ainsi, l'usage des certaines notes et la construction de la partition par l'artiste peut enclencher une série d'émotions intérieures comme la peur, la joie, etc. La construction de la musique psychédélique américaine sur les fondements de la musique africaine générerait donc des émotions universelles. Si la musique active nos émotions et notre corps, elle est aussi, selon Anne Blood et Robert Zatorre, un système qui permet d'atteindre un état d'euphorie par la création de dopamine. On retrouve dans la corporalité des sixties deux autres points qui affectent particulièrement notre hypothalamus, comme le fait la dopamine : le sexe et la drogue. La musique pénètre en nous, nous touche, nous émerveille, elle entre donc en contact avec notre imaginaire. De plus, l'expérience psychédélique par l'usage du lights-shows cherche à construire un art synesthésique⁴²⁸ :

« Indirectement, l'esthétique synesthésique pose la question de la nature prométhéenne de l'expérience de l'Art. Elle induit cette unité de la pluralité, ou le principe d'un art multisenible renversant les codes établis : un art subversif. À l'origine, chaque art se destinait à un sens bien précis en le suscitant plus ou moins explicitement. Le clivage entre la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat et le goût, est le propre de la perception sensible, ce que la peinture, la musique, le théâtre, la sculpture et la poésie sont à la subdivision de l'art. Ainsi, l'art synesthésique ne pouvait que trouver sa légitimité alternative dans un art pluriel, un art pluridisciplinaire, pour accueillir et exalter tous les sens comme dans le cas des light-shows psychédéliques »⁴²⁹

Si les barrières sensorielles sont inexistantes lors des light-shows, l'être sensible que nous sommes perd toute forme de repères. Le spectateur se retrouve alors dans un état hypnotique, une expérience corporelle d'infraperception, qui conduit à un sentiment de transcendance accrue. En effet, en troublant et en stimulant les sens, les spectateurs se retrouvent dans un état émotif fort, qui peut les amener dans un état modifié de la conscience. Pour atteindre la transe, le corps doit être placé dans un état de surstimulation.

⁴²⁸ Afin de mieux appréhender cette notion, nous conseillons la lecture de l'ouvrage d'Eléonore Willot. L'art synesthésique est le centre des années psychédéliques, il s'agit de créer un art qui sollicite l'ensemble des sens pour créer un dérèglement de la psyché et atteindre des états modifiés de conscience. L'art et la synesthésie ont toujours été questionnés mais de façon individuelle. Le light-show vient rompre avec cette tradition pour mélanger ouïe, vue, odorat et le goût.

⁴²⁹ Willot Eléonore, Op. Cit., p. 212.

Soumis à ce système d'infraperception, les sujets émus et mouvants peuvent entrer dans un état autre. Cet état de passage entre corps conscient et corps autre nous rappelle à notre sujet d'étude sur le voyage chimérique qu'est la transe. Au cours des études menées par Alfred Schutz, il s'attache à décrire cet état comme celui d'un passage entre états conscients relatifs de la vie quotidienne, au monde du travail, qui s'opposerait au monde du rêve et des fantasmes. C'est ainsi qu'il faut concevoir le sujet par rapport à la musique. Effectivement, le sujet est propulsé « hors de soi » par les adresses de la musique, de la drogue et du light-show à son corps perceptif. L'espace du concert est pour le corps un « hors-temps » de rêves et de fantasmes vers un monde autre :

« À travers cette connotation de corps dansant et désincarné se profile toute une dimension chamanique. Être privé de toute enveloppe charnelle, perdre tout caractère matériel, se détacher de la réalité afin de devenir immatériel : la désincarnation et une ascension mystique et spirituelle nourrie par cette volonté d'abandonner tout ce qui demeure ancré dans le monde matériel, dans la lourdeur de la sphère terrestre. Dans la sphère microscopique du light-show et de son expérience limitée, rien ne semble impossible, et tout est consacré pour mener à un état de transe. »⁴³⁰

Si l'ensemble du public n'est pas sujet à la transe, le dispositif corporel et technique (musique et lumière) crée un phénomène de distanciation avec le réel afin de devenir une cérémonie immatérielle. Si la danse rock et la dépense physique, qu'elle induit révèlent un désir de lâcher prise⁴³¹, de transe, la surexcitation des sens procurée par les light-shows et la musique psychédélique provoque une transe ecsomatique. La transe déclenchée ouvre les portes de la perception :

« Afin d'actualiser leur capacité innée à la Réalité et à l'Éternité, il faut que les êtres humains se soumettent à un ensemble d'exercices de détachement — détachement tout d'abord d'avec cette limitation au moi et à l'état de créature propre aux créatures, qui constitue le mal, et en second lieu d'avec les limitations cosmiques imposées aux créatures par l'acte de création, savoir : l'état de séparation, l'individualité et le temps. »⁴³²

Pour conclure, la musique est *un voyage de l'âme* — pour reprendre les propos d'Eléonore Willot — car elle est intimement liée à la spiritualité en tant qu'art de l'esprit. La musique est un catalyseur d'énergies spirituelles qui cherche à constituer une forme de religion alternative ; les artistes des sixties l'ont bien compris par le culte qu'ils vouent à la création. La musique détient un pouvoir unificateur et magique qui

⁴³⁰ Willot Eléonore, Op. Cit., p. 226.

⁴³¹ Ce terme rappelle clairement le Turn on, tune in, drop out de Timothy Leary.

⁴³² Huxley Aldous, Les portes de la perception, Paris, ed du rocher, 1954, p. 100.

touche l'être physique, spirituel et l'imaginaire dans le but de nous transcender⁴³³. La musique n'a-t-elle pas un sens en et pour soi-même ? Oui, elle détient un sens religieux profond, en effet, elle est moteur d'une effervescence collective qui donne accès à un monde autre transcendant. Attardons-nous, désormais, sur ce concept d'effervescence.

2.2.3.2 L'effervescence du corps de la foule ou le dispositif de fission contrôlée

« Des milliers d'individus séparés peuvent à un moment donné, sous l'influence de certaines émotions violentes, un grand événement national, par exemple, acquérir les caractères d'une foule psychologique un hasard quelconque les réunissant suffira alors pour que leur conduite revête aussitôt la forme spéciale aux actes des foules. [...] Les foules psychologiques sont donc susceptibles d'une classification. L'étude de cette classification nous montrera qu'une foule hétérogène, composée d'éléments dissemblables, présente avec les foules homogènes composées d'éléments plus ou moins semblables (sectes, castes et classes), des caractères communs, et, à côté de ces caractères communs, des particularités qui permettent de les différencier. »⁴³⁴

Avant de comprendre le principe d'effervescence du corps de la foule et la notion physique de fission contrôlée, il nous faut définir le concept de foule. Ainsi, le très bon ouvrage de Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, montre ce qui est constitutif de la création d'une foule, une émotion forte, un grand événement. Alors que nous sommes le 9 janvier 2015, quelques jours après l'attentat de Charlie Hebdo, cette approche de la foule résonne, lors de la rédaction de ce chapitre. La foule d'un concert est semblable à celle des rassemblements observables ces derniers jours. Effectivement, on observe dans la foule de concerts ce que Gustave Lebon nomme une foule psychologique. Le corps de la foule des concerts de rock est décrit par William S. Burroughs comme « un flot de jeunes gens formant curieusement une sorte d'organisme unique : un seul gosse de la petite bourgeoisie propre et bien élevé »⁴³⁵. Ainsi, pour William S. Burroughs, le corps de la foule est « un flot », « un organisme ». Cette description se rapproche de la définition de la foule homogène, selon Gustave Lebon. Or, cette foule homogène est celle qui caractérise les sectes, les castes ou encore les classes. Mais par quels moyens se constituent-elles ? Serge Moscovici se penche sur la question et révèle qu'« en donnant à chaque individu l'impression d'une relation personnelle, en le faisant communier dans une même idée, une vision du monde identique, le leader lui offre un substitut de communauté, l'apparence d'un lien direct

⁴³³ La notion de transcendance est définie dans notre lexique.

⁴³⁴ Le Bon Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1963, p. 10.

⁴³⁵ Burroughs S. William, *Essai I et II*, Paris, Christian Bourgeois, 1978, p. 324.

d'homme à homme »⁴³⁶. Le public serait donc un corps unique qui, à l'image d'un système organique, s'émeut, bouge et vit au gré de la musique. La musique a sur le corps des effets⁴³⁷, elle est créatrice d'une énergie qui se diffuse entre deux pôles : les musiciens et le public.

« Nous étions dans une zone amicale et sans danger, quoiqu'en même temps très chargée. On pouvait presque palper dans l'air l'échange d'énergie entre les musiciens et leur public, échange qui ne devenait jamais frénétique ou affilé comme une lame. »⁴³⁸

Le concert est donc un chaudron, selon Laure Ferrand, où se mélange une disparité d'individus pour former un mélange fusionnel, une foule homogène :

« Le concert de rock est un "chaudron" dans lequel les éléments se mélangent. La magie est cet "art d'accommoder" les ingrédients les uns aux autres. Pour être magique, le concert doit être le produit d'un mélange fusionnel. Gestes, postures corporelles, danses, looks, émotions du public et de l'artiste, charisme de l'artiste, musique, bruits, lumières, salle, disposition scénique, écrans géants... tout est bon pour aboutir au "concert réussi". [...] Il y a réciprocité avec l'artiste et accession à une fusion du public dans ses pratiques ; l'agitation des premiers rangs contaminant l'ensemble de l'audience. »⁴³⁹

La métaphore de la cuisine employée ici, nous évoque un mélange chimique d'ingrédients qui constitue un corps nouveau doué de propriétés différentes d'avant leur intrusion dans le chaudron. Cette métaphore peut se comprendre, notamment, dans la conception d'une foule comme d'un organisme à l'image de ce que raconte William S. Burroughs. Néanmoins, filer la métaphore physique semble plus pertinent, car elle permet une compréhension du passage de l'hétérogénéité à l'homogénéité de la foule.

« L'ingrédient essentiel pour tout le groupe de rock à succès est l'énergie : la capacité de dispenser de l'énergie, d'en recevoir du public, et de la lui rendre à son tour. Un concert de rock est en fait un rite qui consiste à évoquer et à transmuier de l'énergie. »⁴⁴⁰

Si l'on peut constater dans le discours Burroughs que les termes (fusion, fission, énergie) proviennent du lexique de la physique atomique, cela n'est pas anodin car il compare l'attraction de la star à celle exercée par un atome. L'expérience d'un concert est donc une expérience atomique créatrice d'énergie, qui se diffuse, par un mélange fusionnel, par l'acte de fission de l'inconscient collectif⁴⁴¹. L'énergie atomique et celle du concert ne sont pas si différentes dans leur conception. En effet, pour concevoir un

⁴³⁶ Moscovici Serge, *L'âge des foules. Un traité historique de psychologie des masses*, Bruxelles, 1981 Ed Complexes. p. 17.

⁴³⁷ Nous l'avons vu précédemment.

⁴³⁸ Burroughs S. William, Op. Cit.

⁴³⁹ Ferrand Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés*, 2/2009 (n° 104), p 27-37.

⁴⁴⁰ Burroughs S. William, Op. Cit.

⁴⁴¹ Nous définirons ce concept à la fin de ce chapitre.

noyau atomique, source de l'énergie, des neutrons (dispositif⁴⁴² et force neutre) vont entrer en contact avec des protons (auditeurs et charge positive) qui, par l'interaction forte (le groupe), vont se souder dans un seul et même noyau (l'expérience du concert) dans le but de libérer de l'énergie.

« En surface, cela paraît avoir peu de choses en commun avec un concert de rock, mais la force sous-jacente est la même : l'énergie humaine et ses possibilités d'être concentrée. [...] Jimmy exprima qu'il était tout à fait conscient du pouvoir de concentration de masse, des dangers que cela implique, et de l'adresse et de l'équilibre nécessaire pour y parer... Ça ressemble assez à conduire un camion de nitroglycérine. »⁴⁴³

William S. Burroughs montre donc que l'énergie humaine peut se concentrer. Néanmoins, cette concentration peut être, à l'image de l'acte de fission dans le milieu nucléaire, un danger si l'équilibre se brise. L'artiste, qui permet la cohésion de ce corps électrique⁴⁴⁴, est la source du maintien de l'intensification des individus. Il manipule par sa force⁴⁴⁵ le noyau atomique que la foule homogène constitue. L'entretien avec Jimmy Page qui suit la description montre que le spectacle proposé par Led Zeppelin est un acte de manipulation : « Je constatai que Jimmy Page était tout aussi conscient des risques qu'impliquent la manipulation de la fission de l'inconscient collectif »⁴⁴⁶.

Qu'est-ce que l'inconscient collectif? Carl Gustav Jung est à l'origine de ce concept qui se définit comme un système psychique. Il se compose d'archétypes héréditaires qui sont intérieurement transmis à chaque être humain. Voici comment il le définit : « Ma thèse est donc la suivante : en plus de notre conscience immédiate, il existe un second système psychique de nature collective, universelle et impersonnelle qui est identique chez tous les individus. Cet inconscient collectif ne se développe pas individuellement, mais est hérité. Il se compose de formes préexistantes, les archétypes, lesquels donnent un sens aux contenus psychiques »⁴⁴⁷. La fission de l'inconscient collectif est donc une libération de l'énergie psychique contenue en chacun de nous.

⁴⁴² La notion de dispositif renvoie aux moyens qui permettent d'animer les concerts (Sons, lumières, corps, etc..) pour plus de renseignements merci de se référer à notre étude de master en Médiation Arts Culture, Les dispositifs de la transe dans le monde du rock.

⁴⁴³ Burroughs s. William, Op. Cit.

⁴⁴⁴ Nous le verrons dans le chapitre suivant.

⁴⁴⁵ Intensification du jeu, pauses, profusion ou extinction de lumière, etc...

⁴⁴⁶ Burroughs S. William, Op. Cit..

⁴⁴⁷ Article *L'inconscient collectif* chez Jung. Site internet consulté le 15/01/15 à 20 h 13 : <http://la-philosophie.com>.

Ainsi, « la manipulation de la fission de l'inconscient collectif » ne peut se produire que dans le container ou expérience de la cérémonie du concert. De plus, elle nécessite une grande maîtrise de la part des rockeurs et pousse à réfléchir aux dangers d'une telle manipulation. Celle-ci doit être utilisée avec précaution pour éviter tous les débordements. La notion d'équilibre abordée dans l'article de Williams S. Burroughs est cruciale dans les enjeux d'une telle cérémonie. Si la manipulation est accomplie dans le cadre d'un équilibre ou d'un « concert réussi »⁴⁴⁸, la foule se soude en un organisme unique qui possède, selon Laure Ferrand, « une “âme collective”⁴⁴⁹ », pour renvoyer à la théorie de l'auteur⁴⁵⁰, passe par ces pratiques conduisant à la libération des pulsions et des émotions, et à la fusion de la foule »⁴⁵¹.

Cependant, si ces pulsions ne sont pas maintenues, l'artiste perd le contrôle, ce que relève Burroughs dans sa longue digression sur les foules. En effet, les incidents provoqués par les débordements de ces pulsions peuvent s'observer lors de grands rassemblements. Il rappelle les émeutes de Lima de 1964, événement au cours duquel l'annulation d'un but par l'arbitre — lors du match Pérou Uruguay — déclencha la colère de la foule qui, sous l'emprise d'un homme, descendit sur le terrain et entraîna à des actes d'une extrême violence. Cet acte de violence et cette rupture dans l'inconscient collectif sont observables lors du concert d'Altamont qui, pendant le show des Rolling Stones, vit la mort de Meredith Hunter. La perte de contrôle de l'artiste sur son public peut créer une condensation de l'énergie qui se manifeste par un débordement destructeur, dans le cas d'Altamont.

2.2.3.3 Le corps signifiant et électrisant de la star

Le corps de l'artiste sur scène est un corps en représentation, un corps signifiant, mais comment définir le signifiant ? Lacan définit le signifiant comme ce qui

⁴⁴⁸ Ferrand Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés* 2/2009 (n°104), p. 27-37.

URL : www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-27.htm.

DOI : [10.3917/soc.104.0027](https://doi.org/10.3917/soc.104.0027)

⁴⁴⁹ La notion d'âme collective renvoie une corporalité de groupe. En effet, Gustave Lebon conçoit ce concept comme la façon d'agir et de faire groupe. Or chaque individu de ce groupe aurait agi ou fait différemment s'il était isolé. L'âme collective est en quelque sorte une conscience de groupe, elle rassemble une multitude d'individu autour d'une idée ou d'un acte commun, elle est une forme de reliance.

⁴⁵⁰ Parlant de Gustave Lebon.

⁴⁵¹ Ferrand Laure, Op.Cit.

représente. Il est donc fondamental, primordial. Selon Simon Frith, sociologue des musiques populaires, la représentation relève de trois critères : l'engagement corporel, l'espace et le temps. Le corps est donc au centre de la musique. Effectivement, sur la scène, le corps est à soumis un ensemble de dispositifs et est mis en condition de déstabilisation cognitive. Cependant, ces mêmes dispositifs participent à l'enchantement d'un corps symbolique incarné. Autrement dit, leur corps est constamment en mouvement, un mouvement électrique. Ce corps électrisé est un corps incarné qui construit une signification symbolique. Mais, que signifie cette physicalité à l'œuvre sur la scène ?

Pour comprendre cette physicalité, il nous faut revenir sur l'histoire de la découverte de l'électricité. L'histoire de l'électricité provient de l'Antiquité avec les pierres d'ambre qui ont été les premières découvertes énergétiques. C'est au XVIII^e siècle que l'Abbé Nollet fait une découverte importante dans la circulation de l'électricité et notamment d'un fluide capable de mettre en mouvement le corps humain. Dès lors, l'électricité est perçue comme une substance capable d'animer un corps, de donner un souffle⁴⁵² de vie. L'électricité possède donc un caractère spectaculaire, un *spiritus*, qui anime les corps. C'est ce que Mesmer cherche à démontrer dans sa théorie du magnétisme animal. Dans un concert de rock, les artistes, grâce au pouvoir de l'électricité, s'animent et animent des milliers de corps. Au-delà de l'électricité, la question du souffle et de l'esprit se retrouve dans le vocabulaire de la musique et de la religion, notamment pour caractériser la fonction créatrice de l'artiste : ne dit-on pas que le créateur insuffle son âme dans sa création ? La question du souffle est omniprésente dans les textes de tradition biblique et védique puisqu'il est porteur de l'élan vital, de l'incarnation de l'homme.

Le corps signifiant de l'artiste est l'exemple même de l'incarnation qui, par cette musique électrisante, véhicule un certain esprit⁴⁵³. Le terme esprit est polysémique : il est une substance incorporelle et immatérielle. Selon Erwan Dianteill un esprit est un « être vivant désincarné, susceptible néanmoins d'agir dans le monde matériel »⁴⁵⁴. L'esprit est donc un être désincarné, néanmoins il peut être insufflé dans la chair. Quant au terme incarnation, il est l'acte par lequel une divinité devient un être. Elle peut se

⁴⁵² Nous entendons par le terme souffle selon l'étymologie du mot esprit.

⁴⁵³ Nous faisons référence à notre travail de *Masters* qui a révélé la présence d'un Esprit dans le monde du rock.

⁴⁵⁴ Erwan Dianteill, « La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, États-Unis) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 19 | 2006, p. 179-189.

concevoir aussi comme une représentation concrète d'une réalité abstraite. Dans la pensée chrétienne, l'incarnation est un dogme qui se résume par l'union parfaite du verbe divin et de l'être humain : Jésus de Nazareth. Il y a incarnation quand l'Esprit de Dieu prend possession de la chair. Mais en quoi la musique est-elle l'incarnation d'un esprit ?

« La musique signifie l'identité de l'esprit descendu sur un individu. "La langue que parle la musique est comprise par tous, chacun la décodant à son propre niveau", écrit Rouget (1990 : 557), retrouvant l'idée rousseauiste de la musique comme signe et non comme force. »⁴⁵⁵

Si l'on examine les aspects de cette musique, nous serons donc en mesure de comprendre le processus d'incarnation de l'artiste et, par conséquent, l'esprit qui l'anime. L'un des principaux aspects de cette incarnation est le pouvoir de scénarisation que nous retrouvons dans la pratique musicale sur scène ou en dehors. Il se manifeste par la dimension scénique du jeu instrumental, le langage gestuel et corporel, tant d'un point de vue métaphorique qu'iconique, à l'image du rituel vaudou auquel Jimmy Hendrix s'adonne sur la pochette du *Live at Monterey*, ou encore la pose quasi christique de Jim Morrison lors d'une séance de photographie :

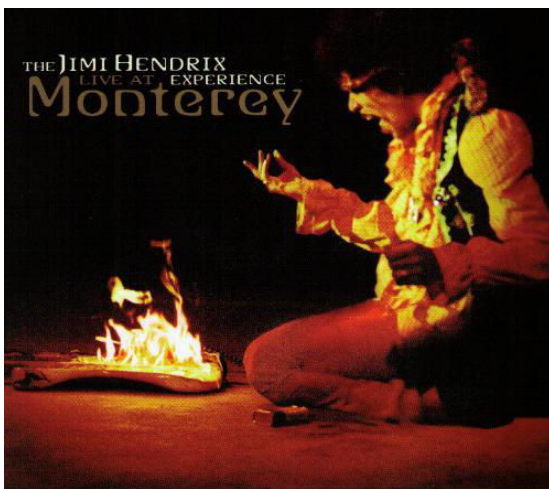


Figure 16 : Pochette de Jimmy Hendrix Live at Monterey (à gauche). Séance de photographie de Jim Morrison en position Christique (à droite)

Ces deux exemples prouvent que le corps est construit et joue avec des images symboliques. Les gestes et les positions d'Hendrix renvoient soit à des positions sexuelles (langue visible mimant l'acte du cunnilingus, mouvement de bassin équivoque...), soit à un caractère religieux (agenouillement, mains levées au ciel...).

⁴⁵⁵ Ibid.

Attardons-nous sur cette prestation afin de comprendre en quoi la scénarisation corporelle d'Hendrix relève-t-elle d'une esthétique religieuse et provocatrice, au même titre que ses mots ?

Notre choix de préférer Monterey plutôt que à Woodstock ou à Wight est motivé par la prestation d'Hendrix qui, alors inconnu aux États-Unis, se livrera le 18 juin 1967 à un concert les plus symboliques de sa carrière. La performance signifiante de Jimi Hendrix Experience révèle une musicalité du corps. Jimi Hendrix est transporté par sa musique, son corps dansant et créateur révèle une symbolique sexuelle, sauvage et religieuse. L'exemple de la chanson Foxy Lady que Cook raconte lors de sa conférence sur la signifiante du corps d'Hendrix, révèle la puissance de la symbolique. Effectivement, dans le Live At Monterey, Hendrix entame la chanson avec un mouvement chaloupé du bassin qu'il ne quittera qu'à la fin du morceau. L'image la plus évocatrice est lorsqu'il passe sa guitare entre ses jambes, dressées en position phallique, sa main parcourant le manche rappelle la masturbation. On retrouve aussi au cours de sa prestation des gestes sauvages, proches du phénomène de possession observé par Jean Rouch dans les Maîtres fous. Les points de similitude sont ses mouvements de hochement de la tête, les positions au sol à genoux, ses mains levées au ciel ou prenant sa tête ou encore l'usage de sa guitare comme une arme. Ils peuvent être perçus comme un acte de transe ou de possession.

Mais quels esprits possèdent le corps d'Hendrix ? Le final de ce concert est ultra-symbolique. Après sa possession, il s'agenouille devant sa guitare lui assenant des coups de reins, puis l'implore de libérer son Esprit avant de l'embrasser puis de la brûler. Au-dessus des flammes, il poursuit son incantation. La théâtralisation de la guitare brûlée relève d'une « symbolique purificatrice de même que l'acte de violence finale, par lequel Jimi Hendrix brise sa guitare, est un des éléments caractéristiques du sacrifice »⁴⁵⁶. Puis il s'engage dans une déconstruction complète du plateau en reprenant sa guitare qu'il s'emploie à détruire sur les micros et la scène sous le regard d'une Amérique électrisée par la violence exutoire de son acte. Hendrix a justifié son rituel par: "You sacrifice the things you love. I love my guitar. I'd just finished painting it that day and was really into it."⁴⁵⁷. Steven Jezo-Vannier identifie les destinataires de ce sacrifice, de cette offrande, comme étant les muses de la musique :

⁴⁵⁶ Jezo-Vannier Steven, Op Cit, p. 149.

⁴⁵⁷ Biographie de Jimi Hendrix consulté sur le site Rock'n'roll Fame le 04/06/16 à 16 h sur : www.rocknrollfame.com

« Jimi Hendrix se fait ainsi l'interlocuteur privilégié des énergies invoquées, il est le maître de cérémonie, le prêtre d'un culte rendu aux muses du rock. L'interprétation peut sembler excessive, mais elle prend tout son sens à la lumière de certains éléments révélant les considérations du chanteur sur la musique »⁴⁵⁸

Le cas de la signifiante du corps d'Hendrix n'est pas unique. D'autres prestations, celles de Doors ou des Who, se fondent sur les mêmes pratiques et révèlent l'Esprit du psychédélisme, un Esprit déconstructeur des tabous sociaux, sexuels ou religieux. Plus qu'un Esprit libérateur du corps et de l'esprit, l'Esprit du psychédélisme cherche à établir son Église électrique avec ses propres dieux, ses cultes et ses dogmes.

Notre approche des sixties réside sur deux enseignements majeurs du XX^e siècle, la pensée de Gilbert Durand et celle d'Edgar Morin. Après un oscillement perpétuel dû à notre volonté d'étudier le rock dans un système de l'entre-deux, il faut parvenir à plus d'équilibre. Pour cela, nous devons reconnaître que quelque chose, un Esprit, manipule à un niveau non-visible de la réalité et le sacré. Les images qui constituent l'imaginaire psychédélique sont enracinées dans la culture américaine et se sont étendues dans d'autres territoires. Ce terrain mondial, où chacun est maître des représentations, questionne des notions de temps, de religiosité, de corporalité, et se trouve balisé de symboles universels qui participent à la reliance communelle du psychédélisme. Edgar Morin montre par son approche du star-system que le religieux n'a pas disparu, comme l'avait prédit Gilles Deleuze. Le rock psychédélique et son histoire ont contribué à façonner une part de cette religiosité moderne. Ainsi les croyances et la réappropriation des codes spirituels sont inhérentes à l'être humain et, comme le décrit Fabien Hein, « le religieux a effectué un déplacement vers les zones profanes, en même temps que les zones profanes ont pris le chemin du religieux. »⁴⁵⁹. Si l'on ne peut considérer le rock comme une religion, la frontière entre religiosité et rock est poreuse, ce qui peut se comprendre sous la maxime de Timothy Leary « Turn on, Tune in, Drop out ». Il faut comprendre, par ces termes, s'ouvrir au sensible, se brancher sur les sources spirituelles cosmiques, puis se détacher de la réalité aliénante. N'est-ce pas là, une définition de la pensée claire comme l'entend Gaston Bachelard dans *La dialectique de la durée*. Car, si Gaston Bachelard conçoit que « La pensée pure

<http://rockhall.com>

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Hein Fabien, *Op.Cit.*, p. 145

doit commencer par un refus de la vie »⁴⁶⁰, (ce qui n'est pas le cas dans le psychédéisme), la pensée claire est celle d'une conception du néant. Cette notion d'ouverture au sensible et à une forme d'énergie spirituelle serait en quelque sorte un réservoir cosmique collectif où chacun pourrait s'abreuver. Ainsi, si chaque individu, fort de ses propres croyances, se saisit d'une source cosmique, est-il possible d'envisager le nombre de syncrétismes pouvant exister dans le psychédéisme ? On note, certes, la présence de traces de plus de six religions à l'œuvre dans le psychédéisme comme le shamanisme, le bouddhisme, le christianisme, le satanisme, l'hindouisme, l'islam ou encore le judaïsme, ce qui représente une variable de cinquante-sept potentialités syncrétiques. Ainsi, l'exhaustivité des syncrétismes nécessite un recensement des pratiques religieuses à l'œuvre dans le mouvement psychédélique et devrait faire le questionnement d'une tout autre recherche. De plus, les croyances individuelles, confrontées aux croyances collectives, sont des matrices instables à étudier, car soumises à des mutations trop rapides.

L'adage de Timothy Leary est le levier principal du syncrétisme psychédélique, en effet se brancher sur un tout cosmique revient à comprendre le monde qui nous entoure en fonction de ces croyances individuelles dans un tout fédérateur et collectif. Si l'on pourrait croire à une multitude de syncrétismes, c'est que les modalités de croyances individuelles sont inter-dépendantes des modalités collectives. Autrement dit, l'individu développe son propre système de croyance qui semble se transcender dans l'expérience du social. Ce rapport, que questionne Emile Durkheim sur la relation entre individualisation et construction d'un vivre ensemble collectif, relève des modalités de la croyance. C'est-à-dire que la croyance est à la fois subjective et objective. Elle concerne l'engagement de l'individu (subjectivité) et son attachement à l'objet de la croyance (objectivité). La croyance implique une certaine forme d'altérité. Croire, c'est pouvoir confronter son système d'adhésion à l'autre, qui aura la charge de l'infirmier ou de le confirmer. C'est un cadre fictionnel semblable à la métaphore du théâtre qu'emploie Erving Goffman pour décrire les rites d'interaction. C'est donc par ce biais que l'individu intègre une communauté de croyants.

⁴⁶⁰ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Gaston Bachelard, éd. PUF, 1950, p. 9.

**Partie III — L’imaginaire du rock psychédélique :
Musiciens, light-shows et mise en scène d’hier à
aujourd’hui**

Chapitre 1 : Pour comprendre le mythe du rock psychédélique

« Comme le souligne Peter Wicke, « la nature essentielle de l'expérience rock ne consiste pas à décoder la musique comme une structure de sens rigoureuse, mais plutôt à insérer sa propre signification dans l'expérience sensuelle de la musique : sons, paroles et émotions rituelles et promiscuités du concert »⁴⁶¹

C'est dans cette dynamique que ce chapitre s'inscrit. Comprendre la naissance du mythe, qui réside autour du rock psychédélique, passe par une analyse des médias qui vont prendre eux aussi une place religieuse. Pour analyser le mythe rock, nous faisons appel à Marshall McLuhan et son analyse des médias, ainsi qu'Edgar Morin pour son approche de la constellation des stars. Les cadres de l'expérience sensible du rock, à savoir le concert et le light-show, sont à entendre sous les définitions précédemment explicitées. Ainsi, cette partie mobilise des auteurs comme Marshall McLuhan, Gilbert Rouget, Erving Goffman et Eléonore Willot ainsi que Claude Chastagner. Si l'imaginaire religieux a toujours été présent dans le rock, depuis sa création jusqu'à nos jours, la constitution du mythe n'a débuté que dans la deuxième moitié des années soixante. Pour redécouvrir cette notion de mythologie, déjà abordée par l'approche du bassin sémantique, et l'adjoindre à notre analyse d'un imaginaire religieux, il faut donc revenir au plus petit dénominateur commun, c'est-à-dire la musique psychédélique et son terrain fertile pour l'imaginaire.

⁴⁶¹ Patrick Mignon, Antoine Hennion, *Rock de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 42.

3.1.1 Un nouveau médium de la contre-culture, l'imaginaire de la reliance

Le rock, nous l'avons largement balayé, émane du peuple adolescent, d'une jeunesse qui cherche à exprimer inséparablement un malaise, une révolte et un désir de proposer un nouvel imaginaire social. En d'autres termes, le mécanisme de rencontre entre la jeunesse et la production d'un discours musical reste encore à élucider.

Mais comment ce message va-t-il être distillé dans le rock psychédélique ? Comment la jeunesse va-t-elle embrasser une conscience commune d'un imaginaire syncrétique sans cesse renouvelé ? C'est sous trois approches qu'il faut répondre à ces problématiques. Effectivement, ces problématiques sont abordées par la philosophie de Marshall McLuhan qui révèle la constitution d'un Global Village, mais aussi soulève des questions sur la relation message-médium. Le malaise visible de cette génération entraîne un star-system décadent qui emporte dans sa chute la fin d'une société idéalisée. Pour conclure, il faudra revenir sur la dimension médiatrice de l'artiste qui endosse le rôle de médium entre un monde visible et invisible, entre le dit et le non-dit.

3.1.1.1 Le message c'est le médium, le rock est médiation

« Tout dans cet univers est l'extension d'un seul élément, qui est une note, une seule note, les atomes sont des vibrations qui sont l'extension d'une grande note tout est une note. »⁴⁶²

Marshall McLuhan a dit « le message c'est le médium », notre analyse du rock nous pousse à concevoir la musique psychédélique sous le prisme de cette maxime. Mais avant de nous intéresser à définir les multiples médiums, revenons sur l'œuvre de McLuhan : Pour comprendre les médias.

Cette œuvre aborde trois thématiques de Marshall McLuhan : « le message c'est le médium », « Médium chaud, médium froid », « Village Global ». Avant de nous concentrer sur la notion de message et de médium, c'est autour du concept de Village Global que nous souhaitons nous arrêter. Cette notion se retrouve intégrée aux compositions des artistes de ce mouvement. Le Village Global est la vision planétaire du monde ; elle renvoie donc au concept de mondialisation, aux effets des médias et du développement des technologies. Selon lui, les diverses communautés sont unies par le pouvoir fédérateur des mass médias, au point de constituer un village planétaire. Les

⁴⁶² Zappa Franck, Lumpy Gravy.

quatre composantes d'un village mondial sont : l'interactivité, la communauté, la variété, et la vitalité. Si la télévision fut le premier média à réunir ces composantes, elles sont, aujourd'hui, réunies avec la constitution d'internet. Deux conséquences de ce village mondial se retrouvent dans le mouvement psychédélique, à savoir le tribalisme et la vie communautaire, puis la conscience planétaire de l'humanité.

En effet, le tribalisme et la vie communautaire sont au centre de la musique rock. Ce tribalisme est qualifié par P. Yonnet comme une « formalisation d'un nouveau continent social : l'adolescence. [...] Le rock devient arme dans la "stratégie d'ascension sociale du groupe adolescent" qui s'émancipe par "une dépolitisation active" et devient une "ethnie internationale" »⁴⁶³. Mais c'est autour de la notion de conscience planétaire que les textes des compositions des sixties vont se construire. Cette conscience planétaire rejoint l'universalisme, que nous évoquons dans notre seconde partie avec l'analyse de l'œuvre *All You Need Is Love* des Beatles. Ce n'est pas la seule œuvre qui relate cette notion universaliste, *Somebody To Love*, *Street Fighting Man*. Le rock psychédélique se pense en tant qu'agent de modernisation d'une culture occidentale, par les mobilisations ou les déplacements de sens qu'il opère. L'universalisation ne peut se produire que par la fabrication et création de nouveaux prolongements cognitifs, symboliques et technologiques.

Pour comprendre l'ouvrage de McLuhan, il faut revenir sur les deux mots clés de l'auteur, soit, message et médium. C'est sous la définition de l'encyclopédie *Axis* que ces termes seront explicités. Un message est donc une nouvelle information, qui est transmise à quelqu'un. Elle se décompose en séquence de signaux ou de signes et impose donc de fait un émetteur et un récepteur. Le mot médium est un terme latin qui réfère à :

« Mus : partie de la tessiture d'une voie ou d'un instrument située entre le grave et l'aigu

En peinture : liquide de constitution plus ou moins complexe utilisé pour agglomérer, lier (on dit aussi liant) les pigments de couleur

Logique : moyen terme

Occulte : dans le spiritisme, personne qui a la faculté de communiquer avec les esprits, et qui peut ainsi servir d'intermédiaire entre leur monde et le nôtre »

C'est dans cette pluralité qu'il faut concevoir notre définition du terme, pour comprendre la médiation qui réside entre l'artiste et le public. Cette médiation relève de trois niveaux complexes qui s'articulent entre eux :

⁴⁶³ In Patrick Mignon, Antoine Hennion, *Rock de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, p. 52.

- le médium (moyen) qu'utilise l'artiste pour communiquer
- la source médiumnique dont est tiré le message de l'artiste
- l'artiste-médium (dimension shamanique)

La maxime, « le message c'est le médium », revient à dire que la porte d'accès aux sens est implicitement liée à l'objet que l'on cherche à traduire, mais aussi que l'étude des moyens de communication traduit l'objet pour en faire un porteur des sens, de symboles mythifiants. La thèse de McLuhan est de voir en quoi les médias ne sont que des prolongements ultra-sensibles de notre propre corps. Mais pourquoi parler de médium lorsque l'on étudie un genre musical ?

« La pop a fonctionné comme vecteur privilégié par des jeux symboliques analysés par Mauss par lesquels des acteurs, en manipulant des représentations collectives, des mythes, cherchent à définir une identité, à créer dissoudre et recréer sans cesse de nouveaux découpages de l'espace social. »⁴⁶⁴

En effet, l'arrivée technologique du transistor va permettre à un milieu, ici la jeunesse, de se fédérer autour d'un message, le rock psychédélique. Le transistor façonne donc le message et devient un processus de la constitution d'une communauté humaine globale. Cet élément technologique a su modifier une représentation pour construire une identité. « Le chemin de fer n'a pas apporté le mouvement, le transport, la roue, ni la route aux hommes, mais il a accéléré et amplifié l'échelle des fonctions humaines existantes, créé de nouvelles formes de villes et de nouveaux modes de travail et de loisir. »⁴⁶⁵.

Nous pourrions rajouter et réactualiser, certains archétypes communs au point de concevoir quelques réajustements mythiques. Comment concevoir cette notion d'archétype dans le monde du rock psychédélique ?

« On croit souvent que le terme "archétype" désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien autre que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage. L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentation qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental. »⁴⁶⁶

Ainsi défini, l'archétype est une représentation consciente. Patrick Mignon et Antoine Hennion dans leur approche du rock comme un mythe, retrouvent l'image du sudiste, de la femme, de l'homme noir. Le rock psychédélique dans sa dimension de révolte cherche à déconstruire ces représentations (homme aux cheveux longs, textes engagés dans la lutte pour les droits civiques des afro-américains...). Dans l'expérience d'un

⁴⁶⁴ Ibid, p. 61.

⁴⁶⁵ Marshall McLuhan, Pour comprendre les medias, Paris, Marne/Seuil, 1968, p. 37.

⁴⁶⁶ C.G. Jung, L'homme et ses symboles, Robert Laffont, 1964, p. 67.

concert de rock psychédélique les archétypes sont actifs. Nous avons identifié celui du glaive dans notre approche de la corporalité du rock, cependant d'autres représentations sont à l'œuvre, comme l'électricité qui reprend la forme archétypale du feu (donc du progrès), l'exotisme qui se retrouve dans les costumes et les compositions, signe d'un attrait pour l'Extrême Orient. Mais l'archétype qui semble guider l'ensemble de cette époque est celui d'une force supérieure.

Un réajustement mythique⁴⁶⁷ est à penser comme une actualisation de certaines formes mythiques, de certains symboles mythiques, etc. Par exemple, la figure de Frankenstein est devenue le Prométhée moderne. La variable d'ajustement du mythe passe par une observation de Marshall McLuhan. Elle s'explique par l'évolution technique de l'homme, ces derniers ont quitté l'archétype du feu au profit de l'électricité. Ce prolongement technique a permis une mutation de notre système nerveux central au point d'envisager l'humanité d'un point de vue global :

« Après trois mille ans d'une explosion produite par des technologies mécaniques et fragmentaires, le monde occidental "implose". Pendant l'âge mécanique, nous avons prolongé nos corps dans l'espace.

Aujourd'hui, après plus d'un siècle de technologie d'électricité, c'est notre système nerveux central lui-même que nous avons jeté comme un filet sur l'ensemble du globe, abolissant ainsi l'espace et le temps, du moins en ce qui concerne notre planète. Nous approchons rapidement de la phase finale des prolongements de l'homme : la simulation technologique de la conscience. Dans cette phase, le processus créateur de la connaissance s'étendra collectivement à l'ensemble de la société humaine, tout comme nous avons déjà, par le truchement des divers médias, prolongé nos sens et notre système nerveux. »⁴⁶⁸

L'auteur de *Pour comprendre les médias* montre que les formes de prolongements de soi-même comme la radio, la télévision et aujourd'hui Internet, placent l'être humain dans un mécanisme de servitude. Cette servitude est similaire à celle exercée par toutes les religions, la technologie devient alors une sorte de Dieu. Ainsi, tout ce qui passe par un médium va renvoyer à une construction collective de représentation commune, subordonnée au pouvoir de l'imaginaire collectif.

« Le sacré, force attractive communielle et fédératrice, est aujourd'hui réinvesti dans le social, à travers des formes d'être-ensemble qui s'érigent par des configurations symboliques typiquement "archaïques", aux allures de totémisme. »⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Ou prolongement dans la définition de McLuhan.

⁴⁶⁸ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Marne/Seuil, 1968, p. 19-20.

⁴⁶⁹ Huguet Thibault, « Totem et technologie communielle », *Sociétés* 4/2013 (n° 122), p. 117-126.

URL: www.cairn.info/revue-societes-2013-4-page-117.htm.

DOI : 10.3917/soc.122.0117.

Les interrogations de McLuhan, sur les rôles et fonctions du médium, ont donné naissance à un processus d'universalisation et par conséquent d'un imaginaire collectif où les individus vont communier dans le monde social par le biais de canaux de communication.

« Nous pouvons dire alors que ces institutions, fondamentalement orientées par l'imaginaire collectif, dont les acteurs instituants sont partis prenantes, fonctionnent sur la base d'un stock de connaissances enraciné dans la mémoire collective et légitimant son organisation (les mythes), stock de connaissances intrinsèquement lié à des règles de conduite, des schémas comportementaux (les rites), actualisant en permanence la mémoire inconsciente collective. Nous voyons ici le caractère universel de toute substance sociale en puissance, dont la racine religieuse est orientée en fonction du caractère sacré des structures de pertinence. »⁴⁷⁰

Tout comme le médium, l'artiste est déifié au point de construire une constellation d'étoiles ou de stars.

S'il est important de comprendre la notion portée par McLuhann sur le média, c'est que l'évolution de ses théories permet une analyse du show psychédélique. Effectivement, la notion de transmédia est essentielle pour approcher le light-show et la résurgence de l'imaginaire néo-psychédélique. Qu'est-ce que le transmédia ? Cette notion se définit par le croisement de différents médias pour développer l'univers d'une œuvre. Autrement dit, l'œuvre évolue en fonction du média employé. Ce concept est une discipline à mi-chemin entre art et communication. Il permet, par une approche différente de la narration, de fédérer le public, de construire une participation plus active de ce dernier. Le récit offert par le spectacle psychédélique cherche à tirer le meilleur de chaque médium utilisé. C'est grâce à cette méthode que le public peut être transporté dans l'univers de l'œuvre et ainsi mieux y participer. Cette définition sommaire de la transmédialité est à adjoindre à la notion de storytelling que nous aborderons d'ici quelques chapitres.

3.1.1.2 Le star-system, religion et décadence du mythe rock

« Que savons-nous du monde des artistes et producteurs de rock ? Tout et trop à regarder le volume de la littérature, les investigations sur des points parfois insignifiants. [...] Cette littérature tire des bords entre l'hagiographie, l'anecdotique, le scandaleux et les mythes (et d'abord ceux de la star fabriquée ou dévoyée par le show-biz). »⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Ibid.

⁴⁷¹ Patrick Mignon et Antoine Hennion, Op. Cit., p. 57.

Cette littérature, de la star, offre une double lecture, déjà explicitée chez Edgar Morin et son ouvrage les Stars. Cette double lecture est celle de la star marchande et celle de la star divinisée, elle nourrit l'individu par une intrusion dans un entre-deux, entre l'imaginaire et le réel. Les stars façonnent l'individu, tant dans ses rêves, que dans ses manières d'être. Combien de jeunes hippies ont arboré la coupe à la française des Beatles, ou encore combien de stars ont nourri les rêves d'une jeunesse en crise ? Quels mythes se sont développés dans le star-system psychédélique ? Autant de questions qu'il faut rappeler pour comprendre la place défiante de la constellation décadente du psychédéisme. S'il n'est plus à prouver que la star a atteint un statut de divinité, il faut analyser en quoi l'imaginaire religieux a permis la constitution d'un Olympe décadent. La problématique est donc de comprendre comment l'imaginaire religieux a mis en exergue l'apogée et la chute du star-system psychédélique ? Il faut donc s'introduire dans les âmes sombres de nos dieux contemporains.

Le Star System est une forme de religion laïque. Cette forme religieusement investie peut-être conçue selon les caractéristiques du tableau ci-dessous :

Sacré	Religion	Star-System
Divinités	Dieux	Déification de l'homme (star)
Mythes	Texte fondateur (Bible, Coran...)	Biographie, romance, histoire constitutive de la star, interview.
Prophètes	Envoyé du Dieu (Jésus, Bouddha...)	Rédacteur de l'histoire de la star
Rites	Médium de transmission de la foi et de la croyance (messe, procession...)	Représentation scénique, constitution de communautés, temps liturgique de la star.
Fétichisme	Reliques	Objets, Vinyles, autographes, vêtements...

Iconographie	Images religieuses.	Photos, posters...
--------------	---------------------	--------------------

Figure 17 : Tableau de comparaison entre une religion et le star-system

« Les premières véritables stars sont apparues plus tard avec les Beatles qui ont été à l'origine d'un scandale en déclarant à la presse américaine qu'ils étaient plus connus que Jésus-Christ (Bertrand, 1999). »⁴⁷²

Cette citation sur la popularité des Beatles montre en quoi la reliance communautaire n'est pas déconnectée du star-system et du mouvement psychédélique. En effet, il est question pour les Beatles d'avoir acquis un statut proche de celui d'un personnage divin. Notre approche de la constellation des stars renvoie à ce statut. Alors, les termes de constellation et d'Olympe deviennent justifiables puisque la star — de l'anglais étoile — est placée sur un autre plan que celui de l'homme, elle est une divinité. Le rock, souvent considéré par les églises comme musique déviante, perverse et décadente, donne à la star cette dimension amoralisée. La star revêt donc les attributs de la musique. La notion de décadence illustre particulièrement la période des sixties puisqu'elle apparaît comme un instant où une civilisation ou une culture perd progressivement sa force et sa qualité. C'est bien une chute et une dégradation du star-system psychédélique qui s'observe à la fin des années soixante.

« À Hollywood comme dans tous les hauts lieux de fêtes et des festivals les stars de cinéma ne sont plus les souveraines de l'Olympe. Elles se fondent dans le nouvel Olympe de la culture de masse, mêlée aux princesses, rois et reines comme Elizabeth, Margaret, Paola, Hélène, Soraya [...] aux nouvelles "idoles" de la musique rock et pop. [...] C'est l'ensemble de la culture de masse qui passe lentement de l'euphorisation à la problématisation. Au mythe du bonheur succède le problème du bonheur »⁴⁷³

Si Edgar Morin voit autour de cet Olympe un dessèchement de la sève mythologique de la star de cinéma, la culture musicale des sixties et la jeunesse hippie vont chercher à revivifier le « mythe du bonheur »⁴⁷⁴ pour ré-enchanter cette sève. Les révoltes de Berkeley et le refus de l'American Way of Life ont été la réponse au « problème du bonheur »⁴⁷⁵ que traverse le star-system. Cette problématique s'observe lors de la fin des sixties avec la désillusion du mouvement hippie qui s'exprime chez Edgar Morin, par le terme de malaise et de crise véritable. Cette crise véritable est liée à la soumission de l'individu aux médiums ce qu'explique Marshall McLuhan dans Pour

⁴⁷² Nathalie Moureau, « Société de l'information et modèles de star-system », *Hermes* 44, 2006, p. 183.

⁴⁷³ Edgar Morin, *Les stars*, Op. Cit., p. 155.

⁴⁷⁴ Ibid, p. 156.

⁴⁷⁵ Ibid, p. 156.

comprendre les médias. La décadence du système s'observe par une standardisation du star-system, en effet « Elle se concrétise dans un type de star standard, dont le succès auprès du public est assuré [...] Chaque vedette doit être une combinaison de diverses qualités, dont la somme répond aux aspirations d'une diversité de spectateurs »⁴⁷⁶. La crise du Star System est un malaise de civilisation qui entraîne la chute, une « désintégration de l'euphorie culturelle »⁴⁷⁷.

La période des sixties dans le domaine musical a constitué un Star-System basé sur un désir de créer une utopie. En effet, le phénomène qui entoure le vedettariat, par conséquent la rock-star, a suscité un enthousiasme aussi utopique que sinistre, ce qui s'observe dans les dérives sectaires et mystiques qu'ont pu revêtir des événements comme Altamont ou le meurtre de Sharon Tate. Car il est bien question de dérives qui relèvent d'un problème d'organisation ou d'une chute céleste dans l'histoire du mouvement. Ainsi, la cristallisation des aspirations du public en la star produit un enthousiasme hystérique et frénétique comme lors de la beatlemania. La mania, qui résulte du processus de la croyance en la star, est en quelque sorte un diasparagmos dionysiaque : « Le phénomène rappelle la vénération qui entourait les reliques des saints et des martyrs, qui eux aussi avant d'être sanctifiés furent des victimes sacrificielles »⁴⁷⁸. La star de rock est placée sur un autel sacrificiel. Ce milieu est donc, comme le constate Claude Chastagner, propice à la construction de la figure de la victime émissaire. La vénération ou la fascination amoureuse qu'exercent les stars lors d'un concert peuvent devenir instables et changer au point que l'artiste catalyse autour de lui l'appétit de violence de la foule. La communauté unanime se trouve alors rassemblée contre un individu unique ; cependant, l'artiste peut dévier cet appétit de violence sur un objet qui prendra alors la position de victime émissaire.

Syd Barret, Janis Joplin, Brian Jones, Jim Morrison et bien d'autres artistes ont fait les frais de ce statut de personnalités, fragilisés au point d'en mourir. La première grande tragédie, la mort de Brian Jones, marque le début d'une longue série de morts dans le milieu psychédélique, ce qui va entraîner la formation d'un nouveau mythe : le Club des 27. Il engendre ainsi un statut d'immortalité, par la constitution d'un panthéon encore en activité. Cette mort offre aussi au statut de la star une place de victime

⁴⁷⁶ Peter Bachlin, Histoire économique du cinéma, Paris, La Nouvelle Édition, 1947, p. 172.

⁴⁷⁷ Edgar Morin, Op.Cit, p. 157.

⁴⁷⁸ Claude Chastagner, La loi du rock, éd. Climats, Castelnau le Lez, 1998, p. 135.

émissaire. C'est pourtant la mort de Lennon qui revêt le mieux le statut de victime émissaire, selon Claude Chastagner :

« Le 8 décembre 1980, il est abattu à New York par Mark David Chapman à qui il avait, la veille, dédié son dernier album. [...] John Lennon essayait d'être un homme ordinaire, dégagé du rôle factice et dangereux d'idole. [...] Pour l'adorateur, pour Mark Chapman, une telle décision était insupportable. La star ne peut, de son propre chef, se retirer. Il n'appartient qu'à la foule de la renier ou de la tuer. [...] L'artiste idolâtré ne s'appartient plus, il est une victime en sursis, la vie ne lui est permise que s'il sert à apaiser et à unir la foule. »⁴⁷⁹

Pour Claude Chastagner, il n'y a aucun doute quant à l'existence d'un lien qui réside entre artiste et sacrifice dans le sens girardien⁴⁸⁰ du terme. Cette violence se retrouve lors du concert d'Altamont, où Meredith Hunter est devenu malgré lui le bouc émissaire d'une foule surchargée de haine. La mort de ce jeune américain a entraîné une montée de la violence pour conduire à un véritable chaos. Le festival d'Altamont est considéré comme le symbole de la fin du rêve hippie et la fin du mythe du bonheur recherché par les communautés hippies.

3.1.1.3 La place de l'artiste médium : le cas de la star shaman

« ... Le ciel est rempli de créatures nues..., soulevant les vents et la tempête. N'entendez-vous pas ? [...] Dans la troupe nue, il en a un que le vent a rempli de trous. C'est le plus fort de tous les voyageurs du vent... Je le vois qui vient vers moi. N'entendez-vous pas ? » (Les visions de Kigiuna, un shaman eskimo, in Rasmussen, 1932)

Lors de notre recherche sur le rock en Master d'Arts du Spectacle, Yves Citton nous a conduit à concevoir le rock comme une forme de shamanisme. La place de l'artiste médium et divinisé oblige un retour sur ce cas. Ainsi, sous la lumière de nouvelles découvertes scientifiques, il faut revenir sur la notion de médiumnisme et d'hypnotisme qui hantent l'expérience du concert de rock pour comprendre comment l'artiste de rock psychédélique revêt les attributs d'un shaman.

Le spécialiste de l'histoire des religions modernes, Mircea Eliade, présente le shamanisme comme une expérience extatique de base qui mêle croyance, rite et mysticisme, auquel il adjoint le phénomène de transe. Le shamanisme est une structure culturelle magico-religieuse qui donne un sens au monde. Or, le rock relève de ces

⁴⁷⁹ Ibid, p. 137.

⁴⁸⁰ René Girard apporte une analyse de la violence humaine. Il construit le statut de la victime émissaire, l'être par qui la faute doit être expiée. Il estime que chaque groupe qui perçoit « sa propre violence collective comme sacrée, il faut qu'il l'exerce unanimement contre une victime dont l'innocence n'apparaît plus, du fait même de cette unanimité. ». L'artiste rock est le centre de cette unanimité et devient cet exutoire.

cadres, ce qui n'en fait pas une religion pour autant. Néanmoins, le shamanisme peut donner un éclairage sur la dimension médiumnique de la star.

« Il s'inscrit comme un individu médiateur capable de traduire et de faire le lien entre les mondes. Le chamanisme est une forme de religion primitive capable de dégager une représentation du monde par des actes, ou des croyances établies par le shaman. »⁴⁸¹

Donner sens aux événements est la mission première du shaman, il éclaire sur la relation entre le dieu et le monde, ce que Claude Lévi-Strauss décrit, dans *L'efficacité symbolique*, avec l'exemple de Muu.

« Lorsqu'il n'exerce pas sa fonction, le shaman est en principe, une personne ordinaire. Il se met en position de shaman à la demande de ceux qui sollicitent son aide. [...] Et chaque société lui impose des règles, des conduites ou des techniques, parfois étranges, qui suscitent ou dénotent cette ouverture volontaire au monde autre. »⁴⁸².

Le shaman passe du monde visible (celui de l'homme) au monde invisible (celui du dieu). Afin d'entrer en communication avec le monde invisible, il revêt les accessoires du rituel (tenue, instruments...) qui lui servent à établir un pont entre les mondes. Puis, il entre dans un état altéré de conscience, soit par une maîtrise de son don, soit par un jeûne ou la prise de drogues psychoactives comme la mescaline. Le shaman communique avec des entités supérieures par de multiples médiums (signes, langues, rêves...) afin d'expliquer, soigner, ou exorciser un problème pour la tribu ou l'homme, ce qui peut s'exprimer par l'usage du chant ou de la danse. Mais en quoi le rock peut-il relever d'une expérience shamanique ?

« [Le rock], une religion électrique où les musiciens ont l'air de revivre la fonction magique du shaman des tribus antiques qui transmettait à la communauté le pouvoir de ses expériences par le rituel et la musique. »⁴⁸³

Claude Chastagner joue aussi sur ce rapprochement entre le shamanisme et le rock. Il trouve agréable la possibilité que le musicien possède une fonction, un pouvoir, par le biais du médium qu'est la musique, mais il pose justement la question de quel pouvoir et quelle fonction ? Le shaman est un personnage spirituel et médiateur entre le dieu et la tribu. L'artiste de rock possède les mêmes fonctions après avoir effectué un chemin vers la déification. Mais c'est dans l'usage des techniques que shaman et artiste rock se confondent. En effet, ils utilisent la danse, la musique, des plantes psychoactives pour accomplir leur communion.

⁴⁸¹ Xavier Guicherd-Delannaz, *Esprit rock es-tu là. ? Op. Cit.*, p. 50.

⁴⁸² Perrin Michel, *Le chamanisme, Que sais-je ?* Paris, 1995, p. 45.

⁴⁸³ Umberto Eco, *La musique pop*, Paris Laffont, 1975, p. 113.

« Le concert des Doors est une réunion publique qu'on convoque comme pour un débat dramatique spécial. En jouant, on participe à la création d'un monde et on fête cela avec la foule. »⁴⁸⁴

Cette citation sur les Doors montre que Jim Morrison est un cas d'Artiste Shaman, le plus accompli de sa génération. Il considère le concert comme un acte rituel, une expérience de catharsis, de guérison du groupe. C'est par sa performance sur scène que Morrison active les signes rituels de l'acte shamanique, il saute, crie, chante dans le but d'extraire les souffrances du monde. Les récits d'auteurs scientifiques ou non, accordent à Morrison, le statut de star cultivée, notamment dans le domaine des religions et des actes spirituels. Ces actes shamaniques reposent sur plusieurs plans (prise de drogue, conversation avec un monde autre, volonté expiatoire des concerts, l'entre-deux monde.). Au même titre qu'un shaman, Morrison souhaite conduire son public hors du monde réel. Il joue par l'appellation du groupe, The Doors sur cette notion de l'entre-deux shamanique.

« En utilisant les outils de base du chamanisme comme son format ou le véhicule, Jim a appliqué la connaissance qu'il a acquise de son étude de la métaphysique et de la philosophie orientale, et en permettant à son approche d'évoluer, il a finalement déplacé au-delà des limites de la tradition, la création d'un nouveau paradigme qui a tenu beaucoup plus de sens pour lui, et, finalement, pour ceux d'entre nous qu'il touchait »⁴⁸⁵

Ces œuvres mettent en exergue le voyage initiatique qu'il faut prendre pour se libérer. C'est pourquoi une analyse de Morrison comme shaman électrique, affublé de l'image de Roi Léopard, ne peut se faire que par une brève approche de ses textes. Morrison voyait en la poésie des textes la possibilité de franchir une porte. Selon de nombreux ouvrages, Morrison est inspiré par la poésie romantique, symboliste et surréaliste française, ainsi que par Nietzsche et les structures des mythes grecs et romains. Ainsi, franchissons les portes de ces œuvres, avec l'acte de révélation de Peace Frog et le voyage initiatique Break On Through (To the Other Side). Peace Frog narre l'histoire de Morrison lors de sa jeunesse et de sa révélation de son pouvoir shamanique :

“Indians scattered on dawn's highway bleeding
Ghosts crowd the young child's fragile eggshell mind

Blood in the streets in the town of New Haven
Blood stains the roofs and the palm trees of Venice

⁴⁸⁴ DiCillo Tom, *When You're Strange*, Co-production Peter Jankowski / John Beug/ Jeff Jampol / Dick Wolf, 2009, 90min.

⁴⁸⁵ Copyright 2001-2006 by laciefae/waitingfor-the-sun.net

Blood in my love in the terrible summer
Bloody red sun of fantastic L.A. »⁴⁸⁶

Cet extrait, inspiré de son poème *Newborn Awakening*, où il explique avoir vécu dans son enfance un phénomène de possession par l'âme d'un indien. Ce phénomène surnaturel est l'acte de révélation de Morrison en son pouvoir de shaman. Il relate son souvenir de l'accident alors qu'il n'a que cinq ans. Cette possession est un événement fondateur dans la pensée du chanteur des Doors, comme on peut le constater dans l'œuvre d'Oliver Stone, *The Doors*. De plus, la construction cyclique et la répétition du terme *Blood* rappellent la violence de la victime émissaire et du premier meurtre que l'on peut retrouver dans de nombreuses mythologies.

You know the day destroys the night
Night divides the day
Tried to run
Tried to hide
Break on through to the other side
Break on through to the other side
Break on through to the other side, yeah

We chased our pleasures here
your treasures there
But can you still recall
The time we cried
Break on through to the other side
Break on through to the other side

Break On Through (To The Other Side) est une chanson qui suggère le glissement du monde réel à celui de l'invisible. L'autre côté est le monde de la perception invisible, de la conscience cosmique. Il propose de prendre le chemin initiatique du shaman pour nous mener et nous guider vers un monde-autre. Il réside dans cette œuvre une confusion des genres, on y retrouve l'exploration du monde sous l'effet de plantes psychoactives, la notion d'extase puis, enfin, la compréhension d'un univers mystique.

⁴⁸⁶ *The Doors*, *Peace Frog*.

3.1.2 Les cadres de l'expérience religieuse dans un concert de musique psychédélique

Les concerts de rock sont structurés autour de nombreux cadres d'expériences religieuses. Cette structuration opère une dimension ritualisée de l'événement. Il faut par conséquent se plonger dans les rituels du rock psychédélique pour comprendre en quoi le rock psychédélique (et plus spécifiquement les concerts de rock) façonne un certain imaginaire teinté de religiosité. L'expérience réalisée au Burg Herzberg explique l'implantation d'une reliance communielle et offre des pistes d'analyses des cadres de l'expérience d'une religiosité rock.

3.1.2.1 Les concerts actes forts et fondateurs : un rituel

« Le concert de rock, rite moderne représente un type d'événement rare dans notre société. Se laisser séduire par le rock, c'est d'une certaine manière risquer, sortir de la norme, remettre en cause son chemin et sa place dans la société. Cette forme de séduction positive repose sur un contrat clair entre le public et l'artiste : en échange d'un investissement affectif, intellectuel, ou encore idéologique ou mystique, l'artiste promet à son public le sacrifice symbolique ou parfois réel, de sa personne (plusieurs figures du rock sont mortes pour avoir voulu aller jusqu'au bout de leur style de vie.) [...]. Il est l'acte de représentation par excellence, le moment où le vertige de la séduction est ressenti sans aucune médiation. »⁴⁸⁷

La pensée d'Antoine Hennion et Patrick Mignon rejoint celle développée dans *Performing Rites on the Value of Popular Music*, de Simon Frith, sociologue du rock. Les éléments du rite rock sont multiples et relèvent, dans le cadre des concerts, de différents dispositifs. Simon Frith décrit les éléments qui participent aux rites, comme des matériaux de scénarisation. Le concert de rock se structure autour des unités comme le temps, le lieu et l'action. Cependant, les sensations et l'expérience vécues lors d'un concert ne résident pas dans un schéma classique de la vie quotidienne. Le hors-temps⁴⁸⁸ et le tiers lieu, dont sont composés l'expérience du concert, conduisent à percevoir l'acte du concert comme un monde profane sacralisé. Les règles qui structurent le concert sont en plusieurs points similaires à celles qui régissent des actes de rituels religieux⁴⁸⁹. Mais c'est au travers d'une modernisation des dispositifs primitifs qu'apparaissent des éléments troublants de l'ordre de l'imaginaire religieux

⁴⁸⁷ Patrick Mignon, Antoine Hennion, *Op. Cit.*, p. 123.

⁴⁸⁸ Notion que nous avons abordé lors de notre précédente partie.

⁴⁸⁹ Xavier Guicherd-Delannaz, *Op. Cit.*, p. 45.

dans les concerts de rock. Quels sont les éléments qui façonnent les contours de ce rite ? Comment un concert de rock peut-il devenir un espace fondateur d'une croyance⁴⁹⁰ ?

Il faut, avant d'aborder le concert comme un rituel moderne de nos civilisations contemporaines, définir le terme.

« Pour les ethnologues et les historiens des religions, un rituel se définit par certains nombres d'éléments. Ils distinguent tout d'abord un espace (temple, périmètre sacré), un temps (le dimanche de Pâques et de Noël pour les chrétiens par exemple), des objets (autel, instruments du culte, vêtement sacerdotal) et des figures (Dieux et prêtres d'un côté, les fidèles de l'autre). »⁴⁹¹

La notion de rite n'est pas facile à saisir, mais peut se concevoir comme l'ensemble des règles qui régissent la pratique d'un culte. Un rite est donc un dispositif régulé qui permet l'accomplissement de sa croyance. Le rite se diffuse dans le tissu social par le biais d'une organisation structurée, comme dans le cas de la musique psychédélique avec les communautés hippies. Le rite revêt deux facettes : il peut être solennel, par exemple, la cérémonie de sépulture dans l'église catholique ; ou bien trivial, comme lors de Mardi Gras.

« Pour le psychanalyste, ces rites sont reconnus dans le processus du travail. Ils participent de la dynamique des liens entre les membres d'un groupe. Ils peuvent promouvoir ou contrôler des objets fantasmatiques. Ils peuvent canaliser ou solliciter l'agir. Ils compromettent ou instaurent les prémices d'une dramatisation. Ils convoquent et fixent parfois un organisateur groupal. Ils offrent préservation, accommodation, assujettissement vis-à-vis d'imagos bienfaitantes ou menaçantes. Ils comptent au rang de ces instruments collectifs qui appointent ceux du psychisme individuel au service des désirs et défenses. »⁴⁹²

Observons désormais comment cela se construit dans le monde psychédélique. Il faut donc s'intéresser aux catégories structurantes du star-system⁴⁹³. Le rôle du texte fondateur est joué par la presse, les écrits scientifiques, et bien d'autres éléments relatifs à la construction du culte de la star et du temps du culte (calendrier liturgique...). La presse des sixties a joué sur la métaphore religieuse pour décrire le concert de rock. Par exemple, le journaliste français Alain Dister, et son ouvrage *Je veux regarder Dieu en face*, utilise cette méthode :

⁴⁹⁰ Le concert de rock est, comme nous l'avons explicité, le lieu de la révélation. Or si une révélation peut s'effectuer, il est possible qu'un système de croyance se rattache à ce temps spécifique.

⁴⁹¹ Claude Chastagner, Op. Cit., p. 120.

⁴⁹² Levental Jean-Yves, « Éditorial. Rite, ritualisation, groupe », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 1/2003 (n° 40) , p. 5-7.

URL: www.cairn.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2003-1-page-5.htm.

DOI : [10.3917/rppg.040.0005](https://doi.org/10.3917/rppg.040.0005).

⁴⁹³ Tableau précédent dans la sous partie 3.1.1.

« Dans ces deux temples, la musique psychédélique va trouver son expression totale et définitive. Musique visuelle et même spectaculaire désormais, elle va chercher à combler les sens pour mieux les agresser ensuite. »⁴⁹⁴

Cette métaphore alimente encore aujourd'hui la presse, comme le titre du Parisien nous le laisse entrevoir pour le concert d'AC/DC : « La grand-messe rock ». Mais au-delà de la presse, les chercheurs sur le milieu du rock qualifient les concerts de « messes rock »⁴⁹⁵ de « rituels mystiques »⁴⁹⁶, ou encore de « rituels rock »⁴⁹⁷. Claude Chastagner relève aussi que :

« Certains vont plus loin. [...] David Lodge analyse la soirée selon une symbolique chrétienne : premier groupe jouant le rôle de Jean-Baptiste, le héraut, spectacle combinant les caractéristiques du Prêche et de la Passion, les groupies autant de Marie Madeleine, attitude d'adoration des spectacles, Résurrection finale suivie d'une Ascension, etc.»⁴⁹⁸

Ainsi, selon Simon Frith, il existe trois types de dispositifs⁴⁹⁹ (techniques, physiques et psychiques) qui participent à la construction de la reliance communiale ritualisée dans l'expérience du concert. Rapprochés de la notion de prolongement⁵⁰⁰ de McLuhan, les dispositifs deviennent vecteurs d'intensification de l'expérience et fabriquent, par conséquent, des images religieuses.

« Les concerts importants comme la plupart des cérémonies rituelles (vaudou, candomblé, corrobóri...), ont toujours lieu dans l'obscurité. [...] La nuit soude la communauté, elle favorise, dans son anonymat, les rapprochements et intensifie les contacts. [...] La nuit, c'est aussi le chaos originel, le symbole de la crise mimétique qui secoue la communauté avant le meurtre fondateur ; recréer la nuit, c'est revivre la crise et sa résolution, ce qui est justement le sens du rituel. »⁵⁰¹

Le choix de la notion de rite pour désigner un concert de rock n'a rien d'anodin. Cette étape est le centre d'une construction liturgique de la pratique rock. C'est le temps de rencontre entre la star et le public. Jim Morrison, nommé le shaman électrique, a souvent mentionné sa passion pour les cérémonies rituelles des temps antiques et amérindiennes. C'est dans cette approche que l'artiste va concevoir ses morceaux et la scénographie de son concert. En effet, un concert des Doors peut être vécu comme un acte fondateur, où le public se rassemble pour observer le sacrifice sur scène. Le concert de rock possède aussi une dimension dionysienne, il est, comme dans les bacchantes d'Euripide, un acte nocturne où le rite peut s'accomplir. Cette dynamique n'est pas

⁴⁹⁴ Dister Alain, Op. Cit., p. 231-232.

⁴⁹⁵ Seca Jean-Marie, Musiques populaires underground et représentations du politique, Cortil-Wodon, InterCommunications & EME, 2007.

⁴⁹⁶ Jonathan Eissen, The age of rock, New York, Vintage, 1969.

⁴⁹⁷ Claude Chastagner, Op. Cit., p. 119.

⁴⁹⁸ Ibid.

⁴⁹⁹ Pour comprendre cette notion nous vous invitons à retourner à notre deuxième partie.

⁵⁰⁰ Cette notion induit dynamisme et amplification.

⁵⁰¹ Claude Chastagner, La loi du rock, éd. Climats, Castelnau le Lez, 1998, p. 160.

essentiellement ancrée dans les concerts des Doors, elle se retrouve sous différentes formes de rituels dans les cérémonies psychédéliques comme les Beatles, les Stones, etc.

« Tous les mouvements de masse, politiques, religieux, artistiques, utilisent effectivement des moyens similaires et reposent sur l'agression sensorielle. Mises en scènes spectaculaires, sonorisations et lumières puissantes facilitent le dépassement de l'individualité et la constitution d'une foule unie. »⁵⁰²

Les dispositifs de mise en scène engendrent la création d'une attitude mystique : c'est bien une sensation d'une séparation entre le monde connu et l'accès au monde-autre qui réside dans l'expérience d'un concert. La pratique artistique conduit à une effervescence collective des masses comme le remarque Émile Durkheim dans les formes élémentaires de la vie religieuse.

« Le fluide rock, c'est l'émotion collective qui se dégage d'un corps groupal, qui se matérialise et s'électrifie en musique... La mise en scène de ce rituel pourra provoquer des effets de transe dans le public ; il s'exprime chez les rockeurs par l'érection généralisée du corps-guitare pendant l'interaction musicale, conduisant ensuite tous les êtres présents vers un état fusionnel. »⁵⁰³

Quels moyens sont mis à l'œuvre pour enclencher l'état fusionnel du rite dans des mouvements de masse, comme les concerts de rock ? Afin de comprendre la scène comme un laboratoire d'expériences techniques ritualisées, il faut délimiter les contours de l'expérience. Il est donc question d'étudier les pratiques rituelles par le biais des dispositifs techniques (les lumières, les sons), des dispositifs scéniques (comprenant les vêtements, l'espace de jeu, la danse, le public, la performance...), puis d'autres éléments de l'expérience sous le prisme d'Eléonore Willot, notamment les dispositifs psychiques.

3.1.2.2 Les scènes de rock psychédélique, un laboratoire d'expériences ritualisées

Comment la scène, soumise à la pression des dispositifs, va-t-elle devenir un espace d'expérience rituelle ? Le concert est un temps particulier, qui participe à la constitution d'un mythe. Il concentre une effervescence, un bouillonnement, qui anime les acteurs soumis aux dispositifs rituels qui structurent les lives.

La définition du mot « rite » retenue ici fait écho, d'une part, à celle proposée par Martine Segalen dans son ouvrage Rites et rituels contemporains. Après avoir passé

⁵⁰² Ibid.

⁵⁰³ Maisonneuve Jean, « Rituels séculiers et quotidiens », Les conduites rituelles, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1999, 128 pages.
URL : www.cairn.info/les-conduites-rituelles--9782130419709-page-64.htm.

en revue les diverses positions théoriques classiques sur la question (É. Durkheim, M. Mauss, M. Douglas), M. Segalen écrit : « Le rite ou rituel est un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs d'un groupe. » Elle ajoute : « Pour qu'il y ait rite, il faut qu'il y ait un certain nombre d'opérations, de gestes, de mots et d'objets convenus, qu'il y ait croyance à une sorte de transcendance » (Segalen, 2002, pp. 20-21).

Entre les propos d'Eléonore Willot, de William Burroughs et de Claude Chastagner, il faudra voir comment le concert devient un scénario ritualisé, où la star exerce son culte, le temps où le public fusionne avec Dieu.

« L'ingrédient essentiel pour tout groupe de rock à succès est l'énergie : la capacité à dispenser de l'énergie, d'en recevoir du public et de la lui rendre à son tour. Un concert de rock est en fait un rite qui consiste à évoquer et à transmuter de l'énergie. On peut comparer les vedettes de rock à des prêtres, thème que traitait le film de Peter Watkins, *Privilèges*. Une vedette de rock y était manipulée par des forces réactionnaires pour mettre sur pied une religion d'État. Mais un tel scénario me paraît improbable. [...]. Dans le cas du concert de Led Zeppelin, le résultat visé semblerait être de créer de l'énergie chez les musiciens aussi bien que chez les spectateurs. Mais pour que cette opération magique réussisse, il faut puiser aux sources de l'énergie magique, ce qui peut présenter des dangers »⁵⁰⁴

L'énergie, déjà évoquée lors de notre deuxième partie, est l'élément constituant la première phase du rite. La notion d'énergie se découpe en trois critères importants dans l'exercice d'un concert de rock. Les trois critères sont : l'énergie psychique, physique, magique. Effectivement, comme le développent les théoriciens du milieu du rock, l'énergie psychique relève de l'art hallucinatoire qui permet de mettre en place la notion de transe. L'énergie physique est liée à la question de l'électricité, centre de l'art psychédélique. L'énergie magique rejoint quant à elle la notion d'adhésion et de croyance. Cependant, William S. Burroughs, dans son approche de ce terme, y observe une dimension rituelle et de pratiques scénarisées. Il observe dans le rite des dispositifs scénarisants, moteur de l'énergie « magique ». Quels sont les éléments de l'expérience rituelle d'un concert de rock chez William S. Burroughs ?

- « Un flot de jeunes gens formant curieusement une sorte d'organisme »⁵⁰⁵ (le public. Cette notion doit être rattachée au concept d'âme collective de Gustave Lebon.)
- « Les gardes préposés à la sécurité »⁵⁰⁶ (élément de sûreté pour éviter les débordements magiques)
- « Un niveau sonore élevé a, si la musique est bien jouée, un effet vivifiant et stimulant sur moi. »⁵⁰⁷ « Les rayons laser coupaient sous mes yeux de la vapeur sèche glacée, ce qui arracha à la foule une acclamation d'admiration. »⁵⁰⁸ (moyen technique)

⁵⁰⁴ William S. Burrough, Op. Cit., p. 291.

⁵⁰⁵ Ibid, p. 289.

⁵⁰⁶ Ibid, p. 290.

⁵⁰⁷ Ibid, p. 290.

De plus, William S. Burroughs analyse les rituels rocks du concert de Led Zeppelin comme les rites magiques des musiciens Gnaoua et Joujouka qui manipulent des forces magiques pour exorciser les démons. Cette analogie, prêtre et rock star ou magicien et rock star est aussi présente dans la pensée de Frédérique Monneyron et Martine Xiberras qui décèlent en la star, les traits d'un shaman. Ces dispositifs renforcent l'aura magique de la star, qui, au même titre que le shaman va devenir un « magicien, mais avec une spécialité magique particulière — la maîtrise du feu et le vol magique ». Les éléments caractéristiques qui participent à la mise en place et au bon fonctionnement des phases rituelles, chez Claude Chastagner, relèvent de principes similaires. Les dispositifs, qu'ils soient techniques, physiques et psychiques, peuvent par moment s'entrecroiser, par exemple, le rythme entre à la fois dans les trois dimensions :

« Les rythmes réguliers, les structures cycliques, les paroles identiques martèlent jusqu'à l'obsession un présent permanent, étirent l'instant à l'infini. [...]. De la même façon, les rituels primitifs préparent à la possession par des danses et des rythmes sonores monotones et indéfiniment répétés et utilisent la répétition du même rythme, musical et gestuel, pour modifier l'état de conscience. »⁵⁰⁹

Les éclairages, employés lors des lights shows et des concerts, sont essentiels à la conception du rituel, comme l'observe Claude Chastagner dans son œuvre *La loi du rock*. Les cercles, fortement présents dans les œuvres lumineuses des années psychédéliques « évoquent également l'orchestra ("le cercle magique", en grec) des théâtres grecs ou élisabéthains »⁵¹⁰. Les dispositifs techniques et physiques participent à la constitution de l'effervescence, au vertige du rite rock. Dans une même dynamique, ce qui va caractériser le passage de personne profane à personne sacrée, autrement dit de l'individu au statut de prêtre, réside dans le vêtement, comme en témoigne la photographie de Mick Jagger, des Rolling Stones.

⁵⁰⁸ Ibid, p. 291.

⁵⁰⁹ Claude Chastagner, Op.Cit, p. 160.

⁵¹⁰ Ibid, p. 162.



Figure 18 : Photographie de Mick Jagger (à gauche). Représentation d'un concert des Rolling Stones (à droite)

Cet exemple montre le changement du temps quotidien pour aller vers le temps du spectacle ou du rite. Il relève de la théorie de Roger Caillois : « le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre »⁵¹¹. Ce simulacre s'explique par la volonté d'intégrer la star dans son propre être. La volonté mimétique présente dans le concert peut se manifester par la reprise de paroles ou de gestes construits par l'artiste pour animer le public.

Afin d'entrer dans ce temps certaines conduites, impactées par des dispositifs, vont entraîner des comportements propres aux communautés ritualisées, à savoir l'initiation et l'exclusion. Par exemple, la formule de Timothy Leary « Turn on, tune in, drop out » est à destination des membres qui ont accepté l'objet de sacrement, le L.S.D.. Cette citation reprend en quelque sorte la formule « le corps du Christ » observable lors des liturgies chrétiennes. Fortement présents dans les cérémonies du rock, la Marie-Jeanne et le L.S.D. sont vécus comme des sacrements qui ne sont que des adjuvants supplémentaires altérant l'expérience pour atteindre un état de transcendance.

« Aussi, on avance l'idée qu'une telle approche est féconde pour saisir la religiosité qui émane du groupe étudié parce que, comme l'énonce avec éloquence Denis Jeffrey, "les conduites rituelles, dont la fonction première vise à ritualiser les interdits, constituent un objet d'étude privilégié pour rendre compte des facettes les plus inédites de l'expérience religieuse" (Jeffrey, 1998, p. 66). De la même manière,

⁵¹¹ Caillois, R., Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige, Paris, Gallimard, 1998, p. 61.

Edgar Morin écrit : «Le culte des stars dévoile son sens le plus profond à certains moments d'hystérie collective» (Morin, 2001, p. 54). »⁵¹²

Ainsi, le concert de rock psychédélique fut, dans les années soixante, un rite contemporain pour la jeunesse hippie, et il l'est encore aujourd'hui. Vécu comme une expérience religieuse le concert est un temps social de la fête, ce qui s'illustre très bien dans le film de l'ethnologue Jean Rouch *Les Maîtres fous*. L'effervescence qui réside dans cette célébration va devenir une production du sacré, la formation d'un divin social. En effet, la ritualisation des pratiques rock évoque un imaginaire de la reliance post-moderne. Ce concept, propre à Michel Maffesoli, se définit comme un lieu qui relie les Hommes. La reliance post-moderne fonctionne dans double processus d'une « synergie archaïque et du développement technologique. »⁵¹³. Autrement-dit, l'espace du rite fédère la tribu autour de totem. Le rock psychédélique mélange ainsi l'archaïsme et le développement technologique pour construire cette tribu post-moderne. Cette élaboration de la reliance se fait progressivement afin de sortir l'individu de la vie profane pour aller vers le sacré. Chez René Girard, l'élaboration des rites est en quelque sorte une forme de savoir empirique sur la violence. Si la théorie de Girard est difficilement réfutable, nous pouvons nous questionner sur la relation qu'entretient la philosophie de la non-violence du mouvement hippie et de la ritualité.

3.1.2.3 Dépasser le simple concert, la puissance religieuse du concert : le cas du Burg Herzberg et autres concerts

« Dès les premières notes de musique, le rock joue sur la puissance des instruments, des lumières, de l'agitation du public et de la présence de l'artiste. Certes, il y a une montée en puissance du concert, mais cela ne se joue pas sur la progression musicale. Tout de suite une ambiance s'installe, l'entrée sur scène servira de véritable fil conducteur à la suite de la prestation. Il faut "être dedans" immédiatement, ne pas attendre, car ce moment est éphémère. »⁵¹⁴

C'est dans la même dynamique d'étude que celle de Laure Ferrand et son analyse du concert de Bruce Springsteen que s'inscrit cette partie. Après avoir assisté à plus d'une centaine de concerts de musique sur cinq ans de recherches qui ont fait

⁵¹² Mombelet Alexis, « La musique metal : des « éclats de religion » et une liturgie », *Sociétés* 2/2005 (n° 88) , p. 25-51.

URL : www.cairn.info/revue-societes-2005-2-page-25.htm.

DOI : [10.3917/soc.088.0025](https://doi.org/10.3917/soc.088.0025).

⁵¹³ Maffesoli Michel, *Imaginaire et post-modernité*, ed. Manucius, p. 39.

⁵¹⁴ Ferrand Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés* 2/2009 (n° 104) , p. 27-37.

URL : www.cairn.info/revue-societes-2009-2-page-27.htm.

DOI : [10.3917/soc.104.0027](https://doi.org/10.3917/soc.104.0027).

l'objet de longues descriptions anthropologiques, il fallait, dans les cadres de cette thèse, se replonger dans nos expériences personnelles. Croisées avec 40 entretiens exploratoires non directifs, exécutés sur un échantillon d'acteurs ayant vécus ces mêmes expériences, nous cherchons à montrer comment un simple concert peut devenir une expérience de religiosité. Une grande partie de ces entretiens s'est déroulée en anglais, nous proposons donc une traduction des discussions. Nous avons réalisé une série de 6 entretiens allant de 15 à 60 minutes. La volonté d'échanger de nos interlocuteurs est prononcée, cependant, la réalisation des entretiens a été particulièrement difficile à cause de la barrière de la langue ainsi qu'une musique omniprésente. Nous n'avons pas réussi à enregistrer nos entretiens, car la musique étant présente de partout parasite le bon déroulement de l'enregistrement.

Pour ce faire, nous devons nous centrer sur deux terrains ; celui du col des 1000, concert en extérieur dans les forêts de l'Isère, cet événement rassemble plus de 2000 à 3500 jeunes sur deux jours autour de la musique actuelle aux sonorités du monde, électroniques et rocks ; et le Burg Herzberg Festival, véritable convention hippie essentiellement centrée autour du Krautrock allemand, mais qui fédère plus de 13 000 auditeurs européens. Albert Hofmann, le créateur de l'enfant terrible des sixties, avait lui-même fait l'expérience religieuse d'un des dispositifs psychiques fortement employés lors des concerts, en consommant sa création, le L.S.D. Il est temps pour nous de raconter les effets, sans L.S.D., de l'expérience religieuse vécue lors de ces concerts. Il est important donc d'observer les autres mécanismes qui participent à la constitution de cette expérience. Notre connaissance du milieu et des dispositifs utilisés lors d'un concert, liée à notre travail dans le monde du spectacle, ont permis d'éviter les écueils de l'adhésion complète à un système de croyances. En effet, la musique rock ou électro fascine l'auditeur. Quelles sont les raisons de cette fascination ?

« Patti Smith entre en scène, elle semble rencontrer quelques problèmes techniques, mais nous dit que ce n'est pas grave. Elle chante avec une énergie débordante, primitive, brute, pour une septuagénaire. Après plusieurs morceaux, elle entame son célèbre Gloria repris par l'ensemble des spectateurs. Nous sommes stupéfaits par l'ambiance, "Perfect Days" est réellement le bon slogan pour désigner le Burg Herzberg. Fatigués, mais enjoués nous nous reposâmes au sol avant le concert de Crimson ProjeKt. Les sons psychédéliques de ce groupe sont envoûtants et nous plongent dans un état léthargique tous les trois. Nous nous allongeâmes dans l'herbe la tête sous les étoiles. Le light-show mélangé au paysage fabuleux de notre

environnement, semble prendre mes camarades et moi-même dans une expérience mystique. »⁵¹⁵

L'échec du dispositif technique dès l'ouverture du concert de Patti Smith montre l'importance de ce dernier dans la construction d'un « concert réussi »⁵¹⁶. Les dispositifs techniques visent à prolonger les sens et intensifier l'expérience vécue. Ces dispositifs ne sont rien d'autre que des prolongements de l'artiste pour lui permettre de se dépasser et de devenir un élément hors-cadre qui va permettre aux spectateurs de fusionner avec lui. C'est donc la mise en scène de l'artiste qui va compenser la frustration du public et revêtir un aspect magique par la construction d'un lien de réciprocité entre l'artiste et une masse d'individus. En effet, cette réciprocité possède des caractéristiques magiques. Par exemple, Patti Smith propose au public de reprendre son morceau Gloria, celui-ci s'exécute et le chante à l'unisson. Si le concert de rock est une « marmite », c'est que le public est soumis à certaines pressions et qu'il peut devenir instable. C'est pourquoi Patti Smith, va contrôler les énergies négatives et va mettre en perspective le titre de l'événement et l'expérience du concert : « Hey Burg Herzberg Festival, It's a perfect day for us, It's a beautiful day for me and you. You're in a wonderful place with a lot of peace... »⁵¹⁷. La magie de cette phrase, qui rattache l'événement à une dimension plus grande, va permettre à l'artiste de manipuler ce que William S. Burroughs nomme la fission de l'inconscient collectif.

« La performance de l'artiste en public dépend de la manière dont on va interpréter son travail, à travers une expérience de la performance sa propre compréhension de la séduction de la pose gestuelle et du langage corporel, un public qui comprend malgré le côté instinctif (sans le côté théorique) le dialogue constant de l'intérieur et de l'extérieur et projeté par le corps en mouvement. »⁵¹⁸

L'usage des termes « débordante, primitive, brute » pour qualifier l'énergie du groupe, et notamment de Patti Smith, ne sont pas anodins. Il est clair que la musique possède ces qualités comme le décrit Myriam Frinault, professeure de musicologie, lors de notre entretien de Master en sociologie : « le rock est une musique énergique et énergétique. L'appréciation de son écoute ne peut se faire, pour ma part, que par le biais du concert »⁵¹⁹. « Le son était énorme. Mais les groupes de cette année sont magnifiques. Patti Smith et Crimson ProjeKt étaient envoûtants les sons m'ont fait

⁵¹⁵ Xavier Guicherd-Delannaz, « Chroniques de voyage en Allemagne avec Pierre Salanon et Etienne Bacca », On the road for the Burg Herzberg festival, extrait de nos notes personnelles, Juillet-Aout 2014.

⁵¹⁶ Laure Ferrand, Op.Cit.

⁵¹⁷ Patti Smith, « Chroniques de voyage en Allemagne avec Pierre Salanon et Etienne Bacca », On the road for the Burg Herzberg festival, extrait de nos notes personnelles, Juillet-Aout 2014.

⁵¹⁸ Simon Frith, Op. Cit., p. 204.

⁵¹⁹ Extrait de notre entretien avec Myriam Frinault.

triper »⁵²⁰. « Le mieux c'était Vandergraaf Generator c'est de la keyboard music expérience. Je planais complètement. Les sons m'ont emporté à tout jamais. »⁵²¹. Les techniques d'amplification et d'intensification de la lumière et du son participent à la construction d'une énergie collective, d'un trip. Pourquoi la musique plus qu'un autre art détient un potentiel de transport, de voyage ? La musique, par son aspect catalyseur d'énergie, devient une invitation au voyage de l'âme comme le décrit Eléonore Willot. C'est pourquoi les artistes vont manier ces énergies avec la plus grande attention. En effet, l'excitation de nos sens et la représentation scénique créent un bouillonnement collectif, ce que Durkheim nomme une effervescence. Dans le rock, la rythmique primitive et la lumière intense cherchent à libérer les pulsions de l'être. Ces dispositifs interrogent notre engagement corporel⁵²².

« Le col des 1000 est une clairière sonore des mieux organisées où les festivaliers dorment sur le site du concert. Les Soviet Suprem entrent en scène. L'agitation des premiers rangs semble contaminer l'ensemble du public qui bouge comme un organisme unique, une vague puissante et collective. »⁵²³

William S. Burroughs utilise cette métaphore de l'organisme pour montrer le dépassement de l'individu pour une entité plus grande et fédératrice. Cette pratique, comme Laure Ferrand le fait remarquer, relève « d'une exaltation dionysiaque. Il s'agit d'imiter l'autre, de faire acte de mimésis pour se perdre en lui et signifier sa présence à l'artiste »⁵²⁴. Se perdre en lui et signifier sa propre présence relèvent d'un acte de transcendance ou d'extase qui, lors d'un concert, se retrouve amplifié. En effet, les sons, les lumières, les positions corporelles sont des moyens d'intensifier l'expérience vécue.

« En venant au contact du public, en vibrant comme lui au rythme de la musique, il dépasse les mythes modernes de la star et de l'artiste pour créer un nouveau type de meneur où ce qui compte est d'être lié à l'autre. Alors que les stars se distinguent par leur distance et leur "surpersonnalité" (Morin, 1972, p. 55) et que l'artiste moderne incarne des valeurs de rareté et de singularité (Heinich, 1991), le meneur rock cherche à se lier à l'autre, à créer une "éthique de l'esthétique" pour reprendre une notion de Michel Maffesoli (2007, p. 12). »⁵²⁵

En effet, c'est bien l'artiste qui, par sa présence, va rendre vivant l'imaginaire religieux du rock psychédélique, il devient la chair que le public va absorber. « Moi c'est Patti Smith, c'est mon meilleur souvenir du festival. Elle était en forme la mamie-madone.

⁵²⁰ Extrait de notre entretien dans la Communauté franco-hollandaise.

⁵²¹ Ibid.

⁵²² Nous avons questionné ce point lors de notre recherche sur la transe.

⁵²³ Xavier Guicherd-Delannaz, « Chroniques du col des 1000 avec Pierre Salanon et Emilien Durand », Pour mon 10^{ème} festival au col, extrait de nos notes personnelles, Juillet-Aout 2015.

⁵²⁴ Ferrand Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », Sociétés, 2/2009 (n° 104), p. 27-37.

⁵²⁵ Ibid.

J'ai l'impression qu'elle est encore en moi »⁵²⁶. L'artiste cristallise les volontés des spectateurs par sa double position, celle d'être singulier et celui de l'être collectif. Il est le centre de toutes les attentions et participe à la conception des images qu'il va articuler tout au long de sa mise en scène. Par exemple, les Soviet Suprem débarquent avec leur imaginaire politique soviétique et le partagent avec l'assemblée, comme en témoigne la photo ci-dessous :



Figure 19 : Concert du Soviet Suprem au Col des 1000

⁵²⁶ Extrait de l'entretien avec Eva lors du Burg Herzberg Festival.

3.1.3 Light-shows, concerts en surimpression et modernité

Le light-show est un élément central de la contre-culture psychédélique, il revêt des caractères similaires au L.S.D. et a pour but, à terme, de le supplanter. La technique du light-show est encore fortement implantée dans le secteur musical. Les nouvelles avancées technologiques, développées dans le mouvement électronique, montrent l'importance de cette surimpression sur l'expérience religieuse vécue lors d'un concert.

Afin de comprendre en quoi le light-show participe à alimenter l'imaginaire, il faut revenir sur la notion d'extase et de transe. Il faut aussi réfléchir comment la lumière mêlée au son et au spectacle va donner naissance à une poésie qui peut, en fonction de la représentation, renvoyer à un imaginaire religieux persistant encore dans les modes contemporains.

3.1.3.1 Extase et transe, des pistes de comportements religieux

Avant de voir en quoi le light-show participe à une extase des sens et une transe du corps, il est essentiel de revenir sur ces deux notions ainsi que de les rattacher à l'imaginaire religieux. La transe et l'extase sont deux états modifiés de conscience, présents dans le domaine religieux, mais aussi reconnus dans les mouvements de la musique psychédélique, électronique et techno. La transe est un

« État modifié de conscience, caractérisé par une réduction de la sensibilité aux stimulations, une altération ou même, une perte transitoire du contact avec le milieu extérieur, la substitution de comportements automatiques à une activité volontaire et une fréquente exaltation, avec euphorie, donnant au sujet l'impression qu'il est transporté hors de lui-même et du monde réel. »⁵²⁷

La transe renvoie donc à une notion de transport hors du corps, de dépassement de l'individu. Elle est considérée par Bertrand Ricard et Roger Caillois comme « un entracte universel »⁵²⁸, « une suspension de l'ordre du monde »⁵²⁹. Cette notion rejoint la pensée d'Eugène Lledo qui observe un concert de rock comme « un grand moment de vertige »⁵³⁰, soit une transe collective. Mais c'est l'éminent spécialiste de la transe, Gilbert Rouget, qui traite le mieux de ce phénomène, avec son ouvrage *La musique et la transe*. Il informe que deux types de personnes sont susceptibles d'entrer, ou du moins

⁵²⁷ Bloch Henriette et coll, *Grand dictionnaire de la psychologie*, Larousse, 1991, p. 798.

⁵²⁸ Ricard Bertrand, *Rites, code et culture rock, un art de vie communautaire, l'harmattan, logique sociale* Juin 2010, p. 270.

⁵²⁹ Caillois Roger, *Approche de l'imaginaire*, Ed. Gallimard, 1950.

⁵³⁰ Lledo Eugène, *De l'histoire au mythe, Op. Cit.*

d'approcher, un état modifié de conscience : le musiqué et le musicant, respectivement dans notre thèse l'auditeur et le musicien. La transe est un temps de symbiose où la représentation du spectacle va entrer en coercition avec l'individu et entraîne une distorsion entre les deux pôles. Cette distorsion de l'état d'un individu dans la représentation est similaire aux effets provoqués par le L.S.D. et les light-shows. La notion d'état modifié de conscience, sous le prisme de Georges Lapassade, permet un rapprochement avec l'imaginaire religieux ; elle est à entendre comme un « dispositif d'induction sociale, de systèmes de croyances et de rituels par lesquels un état modifié de conscience devient une transe »⁵³¹. La transe apparaît dans les rites car les cadres sont propices à l'altération de la conscience par la récitation de mantras⁵³² et la musique répétitive⁵³³. C'est Jean Marie Seca qui montre le lien qui existe entre la musique et la psyché altérée :

« Au fond la musique symbolise grandement cette éducation à la transition d'un état à l'autre de la psyché puisqu'elle est par définition un art du temps (rythme, partition) et forme (harmonie, phrasée). »⁵³⁴

À l'opposé, l'état d'extase est un état second proche de l'hypnose. Il est rattaché à la notion de contemplation. C'est une perte de soi, qui, chez Durkheim, est à relier au concept d'effervescence. L'extase se manifeste par une suspension sensible de notre état de conscience, induit par une force ou une puissance extraordinaire qui conduit l'individu dans un monde-autre. Alors que nous estimons l'extase comme un élément individuel, Durkheim lui l'assimile à une dimension collective.

« L'expérience de la perte de soi dans l'extase collective — Durkheim parle d'«effervescence collective». L'effectivité de cette force ne fait pas de doute, elle est parfaitement réelle. Pour Durkheim, elle ne représente rien d'autre que l'effet de la fusion des individus en une entité collective. »⁵³⁵

L'extase est un sentiment de paralysie, tout en se sentant à un endroit différent. Le sujet est donc disloqué entre son corps et son esprit. Cette rupture est un saut hors de soi, qui engendre une perte de « la conscience de son corps avec l'impression qu'il est

⁵³¹ Lapassade Georges, *La transe*, Paris, Que sais-Je ? PUF, 1990.

⁵³² On retrouve cette pratique dans les communautés des sixties et encore aujourd'hui dans celles des musiques électroniques psychédéliques.

⁵³³ On observe cette pratique notamment dans le film de Jean Rouch : *Les Maîtres fous*.

⁵³⁴ Seca Jean Marie, *Vocations rock, l'état acid et l'esprit des minorités rock*, Paris, Klincksieck.

⁵³⁵ Hans Joas, « Durkheim et l'extase collective », *Trivium* [En ligne], 13 | 2013, Textes traduits en français, mis en ligne le 28 février 2013, consulté le 22 décembre 2015. URL : <http://trivium.revues.org/4420>

abandonné, qu'il n'est plus animé, voire à un degré ultérieur d'intensité jusqu'à l'impression d'une scission entre l'âme et l'esprit »⁵³⁶.

Ce tableau vise à comprendre les différences qui résident entre l'extase et la transe :

Extase	Transe
Immobilité	Mouvement
Silence	Bruit
Solitude	Société
Sans crise	Avec crise
Privation sensorielle	Surstimulation sensorielle
Souvenir	Amnésie
Hallucination	Pas d'hallucination

Figure 20 : Tableau comparatif de deux états modifiés de conscience selon Gilbert Rouget

Si ce tableau met en exergue la transe comme un élément compatible avec le rock, ces deux comportements sont présents dans les concerts de musique et peuvent conduire à des pratiques mystiques et participent à la reliance par le biais de l'effervescence. Comment ces deux états apparaissent dans la musique ? Quels procédés permettent au corps de réagir ainsi ? En quoi ces états relèvent-ils d'un imaginaire religieux ?

Avant de comprendre en quoi la transe et l'extase sont deux comportements religieux présents dans les rassemblements de musique psychédélique, il faut établir un rapport entre la neurologie et les sciences sociales. Roger Pouivet propose une analyse dans ce sens, il montre les effets neurologiques du son sur le corps :

1. « Écouter de la musique, c'est être exposé aux sons
2. Les sons sont des vibrations dans l'air
3. Les vibrations font, elles-mêmes, vibrer les tympans de nos oreilles. Cela crée des impulsions dans le nerf auditif qui sont conduites jusqu'au cerveau

⁵³⁶ Thomas de la Crux, Dictionnaire de la spiritualité, « L'extase chez sainte Thérèse d'Avila », Paris, 1953, p. 2151-2160.

4. Dans le cerveau des neurones sont activés ce qui nous fait percevoir le son.

5. Parfois, l'activation des neurones constituant la perception du son entraîne l'activation d'autres neurones conduisant à la perception d'émotions particulières à la musique entendue »⁵³⁷

La pensée de Pouivet rejoint les conclusions du documentaire-enquête d'Arte, *L'instinct de la musique*, qui montre en quoi la musique va exercer sur l'être humain un certain pouvoir. La musique :

- touche l'ensemble des populations
- s'inscrit dans notre corporalité
- nourrit notre imagination
- joue sur et avec nos émotions
- génère des émotions
- agit sur notre cerveau et notre corps
- a un pouvoir guérisseur et apaisant

Ces observations d'ethnomusicologues, neurologues, sociologues, etc. sont un écho à nos entretiens. En effet, nos enquêtés révèlent que la musique va entraîner en eux l'envie de danser, les conduire à un état nostalgique, ou encore être créatrice d'énergie, de vitalité, de joie, etc. « La musique électronique joue sur le BPM⁵³⁸, elle va faire soit ralentir soit accélérer notre pulsation cardiaque. Enfin nous donner l'impression d'être plutôt smooth ou alors tout éternés. »⁵³⁹. En effet, la musique va altérer le taux de dopamine, ce qui conduit à une modification de notre état de conscience. L'extase et la transe fonctionnent sur l'altération de certaines molécules. Dans le cadre de la musique psychédélique, ces pratiques apparaissent par des dispositifs son et lumière qui visent à plonger l'individu dans une expérience synesthésique, similaire à celle du L.S.D. Le dispositif sonore influence donc notre corporalité, mais cette analyse peut être applicable à n'importe quelle musique. En quoi la musique psychédélique conduit-elle à une corporalité altérée ?

3.1.3.2 Transe et extase, comportements religieux au sein de l'expérience psychédélique

« La transe, l'extase et la question de l'annihilation de l'ego sont au centre du concept du light-show. Si certains théoriciens peuvent affirmer que le light-show a accompli l'expérience ultime de synesthésie en Art, il ne se limite pas simplement à

⁵³⁷ Pouivet Roger, *La philosophie du rock*, Paris, PUF, 2010.

⁵³⁸ Battement par minute.

⁵³⁹ Denis Morin, observation d'un atelier de MAO, Radio Campus Grenoble 90.8, Mai 2015.

ce stade qui tend à brouiller les pistes entre le son et l'image, pour créer de véritables hallucinations. »⁵⁴⁰

Brouiller les pistes par l'acte synesthésique est le point de départ de la révolution sixties. En effet, le L.S.D. provoque des sensations similaires à celles que l'on peut retrouver dans les light-shows. Le pouvoir du light-show réside dans le trouble qu'il procure aux sens. La lumière excessive et le son fort vont entraîner le spectateur aux limites de ses propres sens, il cherche à révéler la perception première de l'homme. Cette perturbation des sens conduit le spectateur à des états altérés de conscience. En effet, la recherche des scènes psychédéliques réside dans ce que Mark Boyle nomme les « sensual laboratories ». Cette notion de sensualité et de perturbation est présente dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltes qui montre, par le personnage d'Henry, la dynamique de séduction et de beauté que crée cette technologie :

« C'est que, dès que le soir tombe, j'entends la musique dans ma tête [...] Je vois les colonnes de filles qui vont dans tous les sens, qui se croisent, qui se font des sourires, qui ont leur odeur de fille et la peau qu'on a dans les boîtes, où la lumière est rouge, orange, ou bleue. Tu as déjà vu la peau des filles dans la lumière orange ? [...] Là, il n'y a plus de défaut ; si elle se ronge les ongles, c'est joli à voir, et on voudrait qu'elle le fasse toujours, et qu'elle fume, encore on ne voit, plus que sa peau orange et son sourire ; et avec la musique par-dessus, tu te dis : c'est comme on pourrait le rêver. »⁵⁴¹

« Avant même le déclenchement de l'effcience de l'expérience, pénétrer le lieu de la cérémonie, consiste déjà en une rupture avec le monde extérieur. Il s'agit au préalable de pénétrer une tout autre réalité. Franchir les portes du Fillmore c'est déjà faire un pas vers la purification des portes de la perception. »⁵⁴²

C'est donc une question environnementale qui va entraîner un changement de paradigme, ce que Albert Hoffman, le créateur du L.S.D. avait laissé sous-entendre après avoir absorbé sa création. Pour que le L.S.D. entraîne un état modifié de conscience stable, il faut créer l'atmosphère qui convient. Bref, tout doit être préparé selon un cérémonial, un rite. Nous avons abordé lors de nos précédentes recherches la scénographie psychédélique comme le lieu d'une fission contrôlée. La fission contrôlée est à comprendre dans la pensée de William S. Burroughs comme le lieu de l'intensification de l'existence, ce qui permet un éclairage sur la transe et l'extase.

Les énergies de la musique rock psychédélique, comme le décrit Fred du groupe June Ashes, sont des « énergies primitives », ce qui rejoint la pensée de William S. Burroughs sur la similitude entre la musique de Led Zeppelin et celle des musiques Joujouka. Cette énergie religieuse est renforcée par la dimension culturelle du lieu. En

⁵⁴⁰Willot Eléonore, Op Cit., p. 221.

⁵⁴¹ Koltes Bernard-Marie, Sallinger, ed Minuit, Paris, 2014, 125 p.

⁵⁴² Willot Eléonore, Op Cit, p. 202.

effet, Éléonore Willot s'attache à décrire le Fillmore comme lieu ni vraiment religieux, ni vraiment profane où « l'énergie émanatrice et indicible de l'aspiration des sixties, que porte et transporte le public et les artistes pénétrant le lieu »⁵⁴³. Effectivement, ces états de conscience sont des ruptures liées à un surplus d'énergie, dont les dispositifs environnementaux (lumière, son, danse...) vont permettre aux individus l'entrée dans un état altéré. Ainsi posées les notions de séduction, de sensualité et de fission contrôlées, il faut s'intéresser aux modes utilisés lors des light-shows pour permettre cette altération, autrement dit : en quoi les dispositifs permettent d'entrer en transe ou en extase ?

« Il est exact qu'avec ce spectacle "son et lumière", nouveau genre, reconnaît aujourd'hui Bill Graham, j'ai trouvé une véritable mine d'or. Mais il n'y a pas que ces lumières qui hachent les corps de ceux qui dansent, ces rayons qui vous désincarnent, ces flots qui vous balaient, ces lueurs qui vous saoulent de beauté. »⁵⁴⁴

Le Fillmore de Bill Graham est le lieu où se jouent les premiers light-shows en salle. Si Éléonore Willot ne voit pas dans ce Dance Hall une église, il n'en demeure pas moi que ces salles sont perçues comme les églises rock. C'est dans ces nouveaux temples que le light-show va prendre une dimension théâtrale, une passerelle magique entre le monde ordinaire, celui du réel, à un monde autre, irréel. Comme au théâtre, la salle est un lieu commun avant le début du spectacle qui se transforme au commencement de l'œuvre et revêt un caractère magique. Ces transformations passent par un dispositif électrique, la lumière et le son stimulent notre psyché et électrisent nos corps. Les compositions de ces deux dispositifs électriques ne peuvent être réduites à de simples éléments de décorum. Effectivement, ils sont des inducteurs de transe et d'extase, mais

« A la question quelle est la nature de la résultante créative des Light-shows ? il serait aisé de répondre tout simplement, que dans le fond tel que le souligne Kandinsky : la création de l'œuvre, c'est la création du monde, ou plutôt devrions-nous dire, c'est la création d'un monde, un monde en correspondance avec l'infini, pour paraphraser Charles Baudelaire, un monde d'émotions où tout est lié, pour reprendre le compositeur Scriabine, qui avait lui-même confectionné son propre light-show au début du XX^e siècle. »⁵⁴⁵.

La surcharge d'émotion couplée au processus électrique, d'une musique hypnotique et d'un trouble des formes et des couleurs, conditionne les spectateurs à des états altérés de conscience, comme en témoigne Éléonore Willot :

⁵⁴³ Ibid.

⁵⁴⁴ Lancelot Michel, Op. Cit., p. 233.

⁵⁴⁵ Willot Éléonore, Op Cit, p. 224.

« À travers cette connotation de corps dansant et désincarné se profile toute une dimension chamanique. Être privé de toute enveloppe charnelle perdre tout caractère matériel, se détacher, de la réalité afin de devenir immatériel : la désincarnation est une ascension mystique et spirituelle nourrie par cette volonté d'abandonner tout ce qui demeure ancré dans le monde matériel dans la lourdeur de la sphère terrestre. Dans la sphère microcosmique du psychédélisme du light-show et de son expérience limite, rien ne semble impossible, et tout est consacré pour mener à un état de transe. »⁵⁴⁶

La surexcitation des sens du spectateur l'entraîne à devenir acteur, ce qui permet donc son absorption par l'œuvre pour mieux le désincarner. Par exemple, l'effet de chorus entraîne l'illusion d'une double guitare sur scène, illusion qui produit chez le spectateur un trouble auditif. De plus, la lumière stroboscopique conçue par les Pranksters détient des caractéristiques neurologiques qui déclenchent des effets épileptiques sur notre cerveau. Cette désincarnation de l'individu est une recherche des sixties qui souhaitent que l'Homme se retrouve intégré à un tout cosmique. Ce tout cosmique serait-il un tout électrisé ?

« Le sacre de l'art et du rock'n'roll a donné naissance à de véritables spectacles électriques. Entre rites primitifs incantatoires et primitivisme : le Light-show revêt l'image d'un véritable théâtre électrique, ce théâtre réservé aux insensés. »⁵⁴⁷

Le processus électrique qui réside dans les temples rock du concert psychédélique, du Fillmore ou d'ailleurs, détient des traits mystiques et une certaine forme de religiosité. En effet l'art synesthésique psychédélique est, comme le fait remarquer Marshall McLuhan, « un besoin nouveau de participation en profondeur, d'une ardente soif d'expérience religieuse à riches consonances ritualistes »⁵⁴⁸. Ces techniques usitées dans les sixties sont donc construites autour d'éléments et de pratiques religieuses qui vont être le centre des nouvelles musiques, de la cyberculture, ou des nouveaux modes de vie alternatifs comme Alternatiba. En quoi ces nouvelles façons de concevoir le monde s'imprègnent de la mystique psychédélique ? Comment ont évolué les états modifiés de conscience dans les musiques électroniques ? Peut-on établir un parallèle entre les musiques électroniques et le rock des sixties ?

⁵⁴⁶ Ibid, p. 226.

⁵⁴⁷ Ibid.

⁵⁴⁸ Marshall McLuhan, Op.Cit., p. 37.

3.1.3.3 Le light-show et rock psychédélique, pratiques religieuses dans l'émergence des musiques électroniques

« Le rock ne peut pas simplement être consommé, mais doit évoluer, comme n'importe quelle autre forme d'art — ces tensions et contradictions étant liées à l'expérience de l'auditeur et réinterprétées par cette expérience »⁵⁴⁹

C'est vers ces évolutions du rock qu'il faut se tourner désormais. Comprendre comment a pu perdurer la pensée psychédélique au sein des musiques électroniques, c'est essayer de retrouver des éléments de l'imaginaire psychédélique dans les nouvelles formes contemporaines de religiosité musicale. Si l'on peut situer la naissance des premières musiques électroniques en même temps que l'émergence du rock psychédélique, il est certain que c'est dans la phase du Delta du psychédélisme que les musiques électroniques vont se nourrir des éléments constitutifs de l'imaginaire religieux pour donner naissance à une musique reflet de la post-modernité.

« Le festival de Woodstock est entré dans la légende et, s'il est encore connu des jeunes en ce début de XXI^e siècle, c'est grâce à des témoignages concrets, à un disque et à un film. L'historiographie de ce concert géant retiendra l'idée — le concept — d'un spectacle non-stop durant près de trois jours, et d'un public immense, dense et tranquille, dansant en paix ».⁵⁵⁰

Si Woodstock est resté dans la légende comme un concept d'un spectacle total, c'est qu'il a réussi à cristalliser les utopies d'un monde, d'une génération au point d'avoir intégré une mémoire collective mise à profit dans les grands technivals ou les raves. L'étude sur la musique techno et house est devenue aujourd'hui une pratique très répandue dans le domaine universitaire en sciences humaines, c'est donc au travers des analyses d'auteurs comme Maffesoli et Monneyron que nous essayons de comprendre comment le Burg Herzberg l'Hadra Trance Festival ou encore le col des 1000 donnent la « part du diable », par une dimension esthétique et rituelle, à la fête. Mais quels éléments sont au centre de l'expérience psychédélique et des musiques électroniques ?

« On doit insister sur l'importance et la fonction de la notion de pouvoir quand on observe la fascination pour les univers esthétiques sonores, quels qu'ils soient. Dans tous les cas de figure, on a affaire à des entités qui fabriquent des systèmes portatifs *d'emprise techno*-électro-acoustique. L'idée de la rémanence d'une vision fluide des effets de la musique est à souligner dans tous les courants qu'ils soient rock, rap ou techno... »⁵⁵¹

⁵⁴⁹Frith Simon (1977), « Rock and Popular Culture », Radical Philosophy, Radical Philosophy Group, Mathematics Faculty, Open University, Milton Keynes, n° 103.

⁵⁵⁰Xiberas et Monneyron, Op.cit., p. 89-90.

⁵⁵¹ Jean-Marie Seca et Bertrand Voisin, « Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punk », Volume ! [En ligne], 3 : 1 | 2004, mis en ligne le 15 avril 2006, consulté le 13 juillet 2015. URL : <http://volume.revues.org/2063>

La techno repose sur des rémanences communes à l'univers psychédélique. Tout mouvement musical résulte de l'invention de comportements sociaux et objets artistiques liés aux pratiques de la classe jeune, et se veut être le reflet d'une époque. Musicalement, la musique électronique est, comme le mouvement psychédélique, l'incubateur d'une musique éclectique qui puise ses sources dans des sonorités d'Inde, de la soul, du gospel, et des musiques arabisantes, à l'image de l'artiste Deyosan.

Pourtant, la création de la musique électronique est essentiellement ancrée dans une dynamique occidentale entre la musique savante de Riech, Stockhausen, Riley, et du groupe Krautrock qui popularise le genre au cours des années soixante-dix. Mais la musique électronique se développe et n'entre dans l'imaginaire du grand public qu'au début des années 1990 avec l'avènement de la house et dance music. Les musiques électroniques qui peuvent rejoindre le mouvement psychédélique sont la techno ambient, la trance music et la trance de Goa ainsi que l'électro psychédélique. Les raves, free-parties, acid tests et concerts de rock psychédélique sont des temps festifs qui appellent à un imaginaire dionysiaque, nocturne. Cet imaginaire dionysiaque se manifeste tant dans le système des communautés que dans la volonté de réenchanter le monde. L'effet de la fête appelle systématiquement la figure dionysiaque. Car la nature collective et l'intensité de l'émotion partagée lors de l'expérience renvoient à ce que Michel Maffesoli nomme le « caractère divin de l'œuvre artistique »⁵⁵².

« À cette époque, l'espoir de transfiguration du quotidien s'exprime par une imagerie qui dépeint le dépassement de l'aliénation comme une métamorphose magique — une "illumination profane", pour reprendre le terme que Walter Benjamin applique au surréalisme (Benjamin, 1986 : 179). [...] Dans "Purple Haze", Jimi Hendrix prétend "embrasser le ciel" dans une expérience qui mélange le rêve et les hallucinogènes (1967). Comme beaucoup de ses contemporains, Hendrix met ici en œuvre le programme esquissé auparavant par les membres du mouvement Beat (Allen Ginsberg, William Burroughs) ou par Aldous Huxley, Timothy Leary, et Carlos Castañeda — des penseurs qui cherchaient dans la drogue un dépassement chamanistique du quotidien. »⁵⁵³

Si les hippies ont voulu se rapprocher de la nature pour se réapproprier les good vibrations et une certaine spiritualité shamanique de la nature, la musique électronique se réinvente au sein de grandes friches industrielles ou au milieu de la nature, pour souligner l'enchantement d'un monde abandonné par le progrès de la société moderne, ce qui n'est pas dénué d'une pensée religieuse. Effectivement, ravers ou fraternité hippie sont en quête d'une vie communautaire, d'un vivre ensemble transcendant, à la

⁵⁵² Maffesoli Michel, *Au creux des apparences*, La Table Ronde, Paris 1990, p. 278.

⁵⁵³ Den Tandt Christophe, « La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative. », *Volume !* 2/2012 (9:2), p. 15-30. URL : www.cairn.info/revue-volume-2012-2-page-15.htm.

recherche du bien-être originel et donc spirituel. L'effervescence sociale, qui réside dans les concerts, comme l'Hadra ou du col des 1000, lors des sound systems, relève d'une expérience collective, proche du sacré. Il existe, dans les fêtes électroniques, un prolongement de la spiritualité similaire à celui des acid tests ou des light-shows. En effet, que ce soit durant la convention hippie du Burg Herzberg ou lors de nos entretiens au col des 1000, si la musique fut différente, le langage religieux est dans la continuité de celui des sixties vivre « un trip », « faire circuler les énergies », « voyage cosmique », « se relier », « être en tribu ». De plus, la dimension religieuse se retrouve dans le corps social comme dans le corps individuel. Ils entrent dans une communion qui va déclencher des phénomènes de transe et d'extase :

« La techno n'est pas tout à fait une musique... Elle est aussi une transe des corps, corps individuel, corps social, corps du social. C'est presque un bruit. Sale, laid, mais authentique. Musique des marges, musique impersonnelle, matérielle, interdisant toute espèce de communication entre les individus ; musique dangereuse, violente, liée à la drogue... Ces quelques stéréotypes sur la musique techno, sur les "free-parties", traduisent une incompréhension collective devant cette "musique du présent" dont les rouages, enjeux et mécanismes sont pour beaucoup inconnus. »⁵⁵⁴

Les dispositifs employés dans les Free parties ou des concerts de musiques électroniques sont les dispositifs des années soixante poussés à l'extrême, couplés à une nouvelle temporalité de la fête. Cette temporalité varie d'une soirée à une semaine. Elle repose sur des codes ritualisés qui s'expliquent, en général, par l'aspect illégal des premières raves. Les conduites qui découlent de ces codes s'inscrivent dans une nouvelle forme de culte d'initié. Par exemple, l'identité des musiciens reste généralement cachée, il faut un code pour se rendre au rendez-vous qui peut être aussi bien dans la nature que dans une bouche de métro. Si ces exemples sont encore d'actualité, la nouvelle popularité des stars de la musique électronique tend à calquer les comportements du star-system des sixties.

⁵⁵⁴ Béatrice Mabilon-Bonfils, « Au-delà des raves », La fête techno, Paris, Autrement, « Mutations », 2004, 176 pages. URL : [www.cairn.info/la-fete-techno -- 9782746705043-page-4.htm](http://www.cairn.info/la-fete-techno--9782746705043-page-4.htm).

Chapitre 2 : Enquête sur les scènes psychédéliques et leurs dérives électroniques

« Les concerts réussis sont perçus comme des moments privilégiés d’“extase mystique”, ils sont qualifiés de “messes” ; la découverte d’un artiste ou d’un genre particulier est vue comme une phase initiatique qui “a bouleversé la vie du futur initié”. Par ailleurs, certains artistes sont considérés comme des “saints”, des héros de la civilisation moderne, “investis d’une mission” ; celle-ci consisterait à créer une expression artistique qui passe autant par le visuel que par l’audible — je pense ici autant aux spectacles des professionnels du rock qu’aux représentations du public passionné, c’est-à-dire des fans, qui se manifestent dans l’adoption de tenues vestimentaires, de coupes de cheveux, d’une “attitude”, bref, d’un “look” qui leur permet de se donner eux aussi en spectacle et de participer au “monde social rock” — et qui soit libérée le plus possible des contraintes matérielles de la vie quotidienne de nos sociétés “post-modernes”. »⁵⁵⁵

Enquêter dans le milieu des scènes psychédéliques a conduit notre raisonnement à s’interroger sur les cadres d’une scénarisation magico-religieuse. En effet, la théâtralité des artistes underground et leur force médiatique nous pousse à analyser ce qui unifie un public. Ainsi, c’est par l’approche d’Eléonore Willot que l’on propose de comprendre ce qui a permis au rock de devenir l’objet central d’un culte. Il s’agit aussi d’analyser pour une meilleure compréhension les lieux de pratiques culturelles et culturelles. Car, oui, ces espaces sont le centre de pratiques proches d’éléments religieux, mais, ils génèrent aussi une mythologie. Si l’on s’attache au vocable présent dans les journaux, les articles scientifiques ou dans le discours des amateurs, il y a quelque chose de l’ordre du spirituel qui en émane. Mais où trouver le discours des amateurs ? Ainsi, notre recherche en action permet de concevoir ce qui se joue sur les scènes de festivals. Notre terrain a révélé des états modifiés de conscience que l’on retrouve aussi bien dans le milieu psychédélique.

⁵⁵⁵ Chalin Sandra, Enquête sur la ritualisation de la musique rock chez les adolescents de Paris et sa banlieue. Article disponible sur : <http://spirale-edu-revue.fr/> le 12/12/15 à 19h.

3.2.1 Pouvoir de scénarisation, théâtralité, d'une participation collective à des modes d'altération de la conscience

Fêtes rock et cérémonies psychédéliques sont abondamment sollicitées pour mettre en scène un imaginaire religieux. Ces mises en scène induisent des pratiques et des comportements d'ordre spirituel alors que le rock psychédélique s'inscrit dans une négation du religieux. L'art psychédélique représente donc une dichotomie entre scénarisation du religieux et négation de ce même phénomène, les artistes vont donc utiliser ce double aspect pour transférer les effets du système religieux pour développer leur propre culte par la reliance communautaire. C'est dans ce glissement de sens que cette démarche cherche à révéler l'imaginaire religieux présent dans l'art psychédélique. Il faut donc revenir sur l'espace théâtralisé magico-religieux que propose l'art psychédélique, sur la scénarisation qui conduit à une adhésion, voire à une croyance de masse.

3.2.1.1 Les cadres d'une théâtralité magico-religieuse

Les concerts de rock psychédélique sont des « théâtres magico-religieux »⁵⁵⁶ dont la dimension rituelle n'est plus à prouver. D'un point de vue anthropologique, le rite psychédélique est un système de signes qui permet à l'individu de mieux comprendre sa relation au divin. Au-delà, il permet de mieux comprendre et d'éclairer le monde qui nous entoure. C'est de cette façon que Claude Lévi-Strauss explique l'acte shamanique dans *L'efficacité symbolique*. Le shaman ou prêtre rock officie dans les cadres de sa fonction sociale d'artiste pour rééquilibrer les forces cosmiques afin que l'ensemble de la tribu puisse expier ses fautes. Comment le pouvoir de scénarisation de l'artiste va-t-il devenir un acte de communion ?

C'est une rupture artistique qui s'opère dans le mouvement psychédélique entre l'art distant et l'apparition des happenings, du théâtre participatif et des Light-shows qui vont conduire le spectateur à devenir acteur, participant de l'œuvre. Ces processus artistiques viennent déstabiliser les approches traditionnelles des concerts de rock au même titre que Duchamp ou Dalí ont déconstruit l'approche de l'art graphique. On a pu voir, dans la conception de l'art psychédélique et notamment dans le rock et les constructions qui l'entourent, un bouleversement des normes et des cadres. Les lieux

⁵⁵⁶ Willot Eléonore, Op. Cit., p. 200.

possèdent aussi une aura qu'Eléonore Willot qualifie de profane et de sacrée à la fois. Car les cathédrales que sont les grands lieux des sixties, condensent « les énergies émanatrices et indicibles de l'aspiration des sixties »⁵⁵⁷. On sacralise donc les espaces que la musique peuple : par exemple Woodstock ou le Burg Herzberg ou les parcs de San Francisco.

« Assister à un concert de psyché devient alors un rite : une expérience initiatique qui nous fait redécouvrir nos sens affadis et étouffés sous les cendres du mainstream. L'acid rock est une incantation divinatoire qui attise la flamme de l'être et le branche sur l'ailleurs. L'envoûtement de *Why are we sleeping?* de Soft Machine [...] convoquent notre âme au cœur d'une danse vibratoire. La musique devient un ensorcellement occulte. Le rock fait son entrée renversante dans l'univers œcuménique des mysticismes. »⁵⁵⁸

La théâtralisation de l'espace participe à la constitution du rituel psychédélique puis il va créer l'ambiance, la couleur que l'on veut donner, l'imaginaire musical et religieux.

Comme le fait remarquer Eléonore Willot, l'ambiance de l'événement, la constitution de l'atmosphère viennent créer le changement psychologique nécessaire à l'acte rituel. Ce conditionnement atmosphérique et psychologique, puis symbolique, va permettre une rupture avec le quotidien : « les corps et décors se prêtent au jeu du cérémonial d'une théâtralisation axiomatique : de l'intronisation dans un ailleurs, une passerelle du réel, au surréel, vers l'irréel »⁵⁵⁹, on atteint des modes cathartiques proches d'un acte d'exorcisme, ou du geste shamanique. Car la tribu naît de la dissolution de l'individu et, comme le fait remarquer Fellous Michèle, « l'art est d'arriver à dire l'histoire de votre village, tout en faisant en sorte que votre village devienne le village de chacun »⁵⁶⁰ :

« Là encore, à l'instar du relatif anonymat de l'artiste des cultures primitives, capable de toucher chaque membre de sa communauté, l'artiste qui veut donner à son art la dimension d'un rituel revendique de disparaître derrière son œuvre : « Je pense vraiment que je ne suis personne. Si vous travaillez comme artiste, vous vous détruisez. »⁵⁶¹

La représentation d'un concert opère donc comme un rituel cathartique et curatif, où chaque individu revêt la place d'acteur. Ainsi, on rejoint la notion d'artiste médium que nous avons évoquée au début de ce chapitre. En s'appropriant différents aspects d'un rite, la théâtralisation de l'art psychédélique va permettre une réactualisation des rites

⁵⁵⁷ Eléonore Willot, Op Cit, p. 202.

⁵⁵⁸ Eléonore Willot, Op Cit, p. 143.

⁵⁵⁹ Ibid, p. 202.

⁵⁶⁰ Fellous Michèle, « Du rite comme œuvre : l'art contemporain. », Médium 2/2006 (N° 7), p. 106-116.

URL : www.cairn.info/revue-medium-2006-2-page-106.htm.

DOI : [10.3917/mediu.007.0106](https://doi.org/10.3917/mediu.007.0106).

⁵⁶¹ Ibid.

d'origine. On perçoit chez les rockeurs du mouvement psychédélique une volonté de créer de nouveaux rites au travers de leur art, cette volonté n'est ni plus ni moins que le désir de reconstituer le lien social. « Ce "théâtre magique réservé aux insensés", pour reprendre une fois de plus Hermann Hesse, ne nous donne pas à voir une autre réalité. Il nous donne à vivre une réalité autre »⁵⁶². Ces notions d'autre réalité et de réalité autre sont à expliciter, l'autre réalité peut être définie comme une réalité encore inexistante mais qui pourrait être mise en place. Or, Eléonore Willot emploie le terme de réalité autre qui est à concevoir comme celle du monde-autre shamanique. C'est-à-dire, dans l'expérience du rock psychédélique, une réalité hallucinée existante mais différente de celle vécue par des individus sains. C'est donc bien les portes de la perception qui sont traversées, les portes d'un monde où l'homme qui revient « ne sera jamais tout à fait le même que l'homme qui y était rentré »⁵⁶³.

Ce lieu de théâtralité, où lumière et musique entrent en symbiose avec le spectateur, crée une dédifférenciation. Cette dédifférenciation, qui résulte d'un environnement soumis à de fortes pressions d'émotions, passe par une confrontation avec des collages d'images, de films érotiques, d'images religieuses, etc., qui vont permettre au spectateur de devenir acteur de l'œuvre. L'esthétique psychédélique renvoie donc en quelque sorte au théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud et au théâtre forum où tous les participants deviennent acteurs de l'événement.

« Gilles Deleuze l'avait noté : le rythme est "une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse... plus profond que la vision, l'audition, etc.". Et il est bien vrai qu'il appelle tous les champs sensoriels, les éveille, les fait vibrer et résonner. La poésie orale répond à l'appel multisensoriel du rythme. Elle le donne à *entendre, sentir, voir, chanter, danser...* »⁵⁶⁴

Eléonore Willot pense que cette théâtralité est celle d'une stimulation plutôt que de simulation. Certes, ces manifestations s'apparentent à une théâtralité multisensorielle et multidimensionnelle, cependant cette théâtralité permet jeu et rêve, réel et fiction, sacré et profane de s'entremêler. Le rituel du light-show, couplé à la parade de l'artiste-shaman, devient par ses attributs un rituel thérapeutique. La mise en scène psychédélique est une scénographie de l'extase qui peut se résumer au travers de *La politique de l'extase* de Timothy Leary. Cette mise en scène dionysiaque se retrouve

⁵⁶² Eléonore Willot, Op Cit, p. 241.

⁵⁶³ Aldous Huxley, *Les portes de la perception*, ed du rocher, 1954, p. 69.

⁵⁶⁴ Schott-Billmann France, « Le c(h)oeur battant-chantant de Dionysos. », *Insistance*1/2011 (n 5), p. 129-145.

URL : www.cairn.info/revue-insistance-2011-1-page-129.htm.

DOI : [10.3917/insi.005.0129](https://doi.org/10.3917/insi.005.0129).

dans une dimension orgiaque de la fête et dans la métaphysique eudémonique hippie. L'assemblée ressemble au chœur des bacchantes qui réactualise le mythe inaugural de la création.

« Chaque chanteur est enveloppé par la voix du groupe, comme l'était le nourrisson par la voix de la mère ; le chœur dansé ajoute le souvenir du balancement de la berceuse qui rassemble et unifie l'enfant dans les bras maternels. »

C'est cet effet que procure le light-show. Il force par son environnement à redéfinir notre échelle de perception : « On décèle cependant quelques figures archétypales [...] apparaissent çà et là entre les substances organiques aux tons irréels : [...] un corps naissant de cet univers instable, en constante vicissitude, et récusant toute logique et rationalité »⁵⁶⁵

En quoi ce théâtre magico-religieux appelle-t-il la figure du dieu Dionysos ? L'extase, occultisme, mysticisme sont présents dans la théâtralité psychédélique, la cérémonie psychédélique n'est qu'une réminiscence des tambourins qui accompagnaient les chants et danses des dionysies, où les membres dans la danse, les gestes et les lumières se retrouvent dans une synchronicité et battent au même rythme. De plus, les bacchanales sont des espaces de bonheur suprême par la communion, « absorber pour mieux désintégrer », dirait Eléonore Willot. Assimilées aux bacchanales, les cérémonies psychédéliques sont pour Ken Kesey un moyen de revenir à un état originel, une expérience agrémentée de dispositifs qui participent à la conception d'un théâtre liturgique, mystique et synchrétique.

« L'homme en chantant et en dansant se révèle être membre d'une communauté supérieure idéale : il a désappris le marcher et le parler. Plus encore : il se sent enchanté et est réellement devenu quelque chose d'autre. »⁵⁶⁶

3.2.1.2 Scénarisation, storytelling, *de l'histoire au mythe*

« Ce qui reste du mythe lorsqu'il est interrompu, ce sont peut-être les voix de fragiles épopées minoritaires qui nous apprennent à vivre dans un éternel chantier — étranger à la paix des achèvements ultimes (qui ressemble sans doute trop à celle des cimetières), mais toujours ouvert aux réajustements que saura imaginer notre pouvoir de scénarisation. »⁵⁶⁷

Cette histoire culturelle, ou devrions nous dire ces histoires culturelles car il s'agit bien de concevoir le rock comme une multitude d'épopées, nous force à revenir à notre premier amour : l'analyse de la scénarisation. Les représentations du rock

⁵⁶⁵ Eléonore Willot, Op Cit, p. 214-215.

⁵⁶⁶ Friedrich Nietzsche, La Naissance de la tragédie, traduit par Ph. Lacoue-Labarthe, Paris, Folio, 1995, p. 291.

⁵⁶⁷ Yves Citton, Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche, Editions Amsterdam, 2010, p. 169.

psychédélique racontent une histoire, un récit où l'imaginaire de la reliance est distillé peu à peu dans la success-story des stars. Ces histoires se retrouvent dans les biographies des artistes, au travers des articles, autrement dit dans la construction de la légende qui entoure l'être divin qu'est la star.

«Le storytelling se déploie dans des secteurs inattendus, les managers sont tenus de raconter des histoires pour motiver les ouvriers, et les médecins sont formés à écouter les récits de leurs patients. [...]. Et un coup d'œil aux listes de best-sellers révèle les scores impressionnants de livres consacrés à l'art du storytelling considéré comme un chemin vers la spiritualité, une stratégie pour les postulants à des bourses, un mode de résolution des conflits, et une recette pour perdre du poids.»⁵⁶⁸

C'est donc ce chemin de petites histoires de la spiritualité que nous allons emprunter, cette analyse de la scénarisation permet de comprendre en quoi une simple histoire a pu devenir un mythe qui mobilise l'imaginaire religieux. Mais, avant d'avancer plus en détail, il faut chercher à définir ce que nous entendons par le terme storytelling. Celui-ci est l'art de raconter, de scénariser une histoire afin de séduire, de convaincre et d'influencer un public. Le storytelling est une méthode de communication qui est basée sur un format discursif, c'est-à-dire qu'il appelle aux procédés narratifs pour renforcer la ferveur des lecteurs. Cette technique peut-elle s'appliquer à l'auditeur ? Le storytelling est un système qui permet de véhiculer un message complexe tout en jouant sur nos émotions. C'est donc une réflexion sur l'imaginaire de la reliance communiale par l'organisation que nous proposons de discuter désormais. En quoi le rock psychédélique utilise-t-il la méthode du storytelling ?

«Le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de cultures différentes, voire opposées : le récit se moque de la bonne ou mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là comme la vie.»⁵⁶⁹

Le storytelling est connu comme un objet de propagande, il est utilisé dans le secteur politique et de l'entreprise afin de contrôler l'opinion publique. Il a une dimension importante dans la création du lien social entre un individu et une communauté. Avoir une communauté est indispensable pour l'artiste. Il permet de créer une relation approfondie, authentique et privilégiée. Nous ne sommes dans les années soixante qu'aux prémices d'une notion encore inconnue. En effet, la notion de

⁵⁶⁸ Francesca Polletta, *It was like a fever, Storytelling in Protest and Politics*, The University of Chicago Press, 2006. A propos de l'International Storytelling Center et des festivals, lire Jill Jordan Sieder, «Time for once upon a time», *US News and World Report*, New York, 27 octobre 2003.

⁵⁶⁹ Roland Barthes, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. Essais, p. 7.

storytelling n'apparaît qu'après le mouvement psychédélique. Souvent rattaché à la pensée néolibérale, le storytelling est employé dans le milieu des stars du rock psychédélique. On constate qu'une machine à fabriquer des histoires, le star-system, est en train de se développer dans l'industrie du disque. C'est ainsi que se construisent des tribus marquées. On parle de l'invasion britannique, de la musique de la baie, de la vie communautaire des Grateful Dead, on commence à écrire sur la vie des Beatles, etc. « Le storytelling, met en place des engrenages narratifs, suivants lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles »⁵⁷⁰. Ce développement des récits autour du star-system permet de tenir l'audience captive, influence ses croyances et lui dicte ses comportements. Le succès du storytelling repose, selon Benjamin Berut, sur un système d'adhésion complète du public : « Le public subjugué prendrait la forme d'une masse molle, soumise à un message entièrement calculé qui atteint son but à tous les coups »⁵⁷¹. Mais n'est pas ce que William S. Burroughs cherche à comprendre dans son appréhension de la notion de contrôle :

« Mais les mots sont encore les principaux instruments du contrôle. Les ordres sont des mots. Jusqu'à présent aucune machine de contrôle ne peut fonctionner sans les mots, et toute machine de contrôle qui tente de s'en passer en s'appuyant entièrement sur une force extérieure ou sur un contrôle physique de l'esprit rencontrera très vite les limites du contrôle. »

Le rock psychédélique est propagateur d'un message, comment se structure-t-il ?
Autour de quelles histoires ? Cette mise en scène peut-elle manipuler les foules ?

« Autour de 1965, avec l'affirmation des Beatles et Bob Dylan, où le développement du "San Francisco Sound", qui se fait le propagateur du message psychédélique d'expansion des consciences, et pour certains groupes, d'un message plus politique, les revues de la presse underground (du Village Voice à la L.A. Free Press ou Berkeley Barb, fondées en 1964). Inscrivent le rock dans leurs programmes de la révolution contre-culturelle, au même titre que l'usage de la drogue, la libération sexuelle et le refus de la conscription. Parallèlement, une presse musicale spécialisée émerge (Crawdaddy, Creem vers 1966, puis Rolling stones en 1967), soutenue par le fort développement du marché du disque et par un lectorat étudiant important, et travaillant aussi à faire du rock un objet d'analyse sérieux. »⁵⁷²

La constitution d'une fable s'observe dans la presse qui se développe dans les années 1960, elle construit des éléments symboliques pour que les initiés puissent s'identifier à son idole afin de recentrer la vie tribale de la communauté autour de la star. Ainsi, la scénarisation qui réside dans la presse, les biographies, etc., détient un pouvoir, comme le décrit Yves Citton dans *Mythocratie : Storytelling et imaginaire de*

⁵⁷⁰ Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, p. 17.

⁵⁷¹ Benjamin Berut, « Storytelling : une nouvelle propagande par le récit ? », *Quaderni*, 72 | 2010, p. 31-45.

⁵⁷² Antoine Hennion et Patrick Mignon, *Op. Cit.*, p. 263.

Gauche, ce pouvoir est celui de la fable et se véhicule par le biais du soft power (pouvoir doux). Il existe donc des gens qui réalisent les récits qui entourent les rock-stars, les storytellers. Souvent considérés comme des gourous, des mentors, ils sont les papes du mouvement psychédélique, ceux assez puissants pour manipuler l'opinion grâce aux récits qu'ils inventent, comme ceux de Bill Graham et de Chet Helms autour de l'Avalon et du Fillmore, Tim Leary avec sa politique de l'extase, Ken Kesey pour les acid tests ou encore Brian Epstein pour son rôle au sein des Beatles, etc.

Ces conteurs d'histoires s'appuient sur des événements qui, par le pouvoir de la scénarisation, vont prendre sens. Ainsi, les storytellers mettent en place des possibles ponts d'identification entre l'artiste et la communauté, ce qu'Eléonore Willot nomme « l'identité sociale contre-culturelle »⁵⁷³. Ces récits vont atteindre l'image des artistes et mobilisent des valeurs qu'ils incarneront sur scène et dans leur vie privée. Le récit, pour devenir accessible, va jouer sur un processus de symbolisation qui permet d'imposer un système de croyances et nourrit les imaginaires du rock.

« Le storytelling peut devenir un précieux outil d'analyse dans les représentations qui forgent la norme dans une société. Il peut permettre d'analyser les ritualisations, leurs répétitions et leurs changements qui façonnent un groupe et sa vision du monde. Il met en avant la praxis du discours politique, son jeu sur les opportunités et les pouvoirs et contre-pouvoirs qui participent à la définition et redéfinition de l'imaginaire et des croyances hégémoniques dans une société. »⁵⁷⁴

Les récits sur les stars sont quelquefois amplifiés pour leur donner un caractère divin, c'est le cas des polémiques qui ont participé aux succès des Doors ou des Beatles. Revenons sur le cas spécifique des Doors et du concert à Miami le premier mars 1969 :

« Pourtant, le premier concert vire à la catastrophe. Sugerman et Hopkins, entre autres biographes de Morrison, pointent du doigt l'incurie des organisateurs, qui avaient vendu beaucoup plus de tickets qu'il n'y avait de places, si bien que The Doors se présentèrent devant une salle bondée, surchauffée et déjà passablement nerveuse.

Cette tension s'accroît encore avec le retard de Morrison : éméché, il a raté son avion. Pendant le vol, il continue à boire. Lorsqu'il parvient enfin à la salle de concert, c'est un frontman ivre mort qu'on doit convaincre, contre son gré, d'entrer en scène. Incapable de chanter, Morrison interrompt les chansons, pour digresser, invectiver la foule, l'insulter. Au cours de la chanson Five To One, le discours de Morrison prend une tournure explicitement anarchiste et passablement agressive à l'égard des fans : "You're all a bunch of fuckin' idiots ! Lettin' people tell you what you're gonna do! Lettin' people push you around! How long d'ya think it's gonna last? How long are you gonna let it go on? [...] How long? Maybe you like it, maybe you like being pushed around... Maybe you love it, maybe you love gettin'

573 Eléonore Willot, Op. Cit., p. 244.

574 Benjamin Berut, « Storytelling : une nouvelle propagande par le récit ? », Quaderni, 72 | 2010, p. 31-45.

you face stuck in the shit ... [...] You love it, don't ya? You love it. You're all a bunch of slaves!"

Mais de toute évidence, cette diatribe ne suffit pas : le public applaudit, pousse des cris de joie à chaque insulte. Morrison pousse encore l'outrage : taquinant la salle, il annonce qu'il va montrer son pénis. L'a-t-il effectivement fait ? Un doute subsiste, même pour Morrison qui avouera plus tard au juge avoir été trop ivre pour se souvenir ; quant au principal témoin de l'accusation, Bob Jennings, il s'agit du fils d'un policier de Miami, ce qui jette un doute sur son impartialité, d'autant que plusieurs autres accusateurs se rétracteront avant ou pendant les audiences. [...] Les journaux, à l'époque, titrent : « Morrison dérape ». Telle est aussi la version de l'incident retenue par les principaux biographes de Morrison (notamment Hopkins et Sugerman, mais aussi John Densmore) et il paraît délicat de contester ces témoignages de première main. Pourtant, la question se pose : Morrison n'a-t-il pas « dérapé » au moment qui lui convenait ? N'a-t-il pas « dérapé » d'une manière très sincère, comme ses insultes à la foule semblent le suggérer ? Le rejet du mouvement hippie qu'il semble exprimer dans son comportement et dans ses textes (y compris des chansons pour The Doors comme The Soft Parade, voir ci-après) n'indique-t-il pas que Morrison a pu vouloir faire exploser The Doors en plein vol, au tout début d'une tournée aussi longue que prometteuse, en mars 1969, c'est-à-dire trois mois après la fin du « délai de grâce » qu'il avait accordé après l'enregistrement de *Waiting For The Sun* ? »⁵⁷⁵

Ce texte montre bien la scénarisation qui réside autour de la cérémonie de Jim Morrison, mais aussi la force que la presse a exercée sur le reste de la carrière des Doors. La presse est un média qui permet d'exposer l'objet sacrificiel au public. Plutôt qu'un dérapage, il semblerait que la scénarisation dionysiaque orchestrée par Morrison lui permette de prendre la place du bouc émissaire. C'est ce que reprend Claude Chastagner lorsqu'il aborde l'entre-deux de l'artiste en lui octroyant son caractère divin tout en le rattachant à son statut d'Homme :

« [L'artiste de rock] avance en permanence dans l'ambiguïté. Il est le divin donné aux hommes pour le sauver, mais il est aussi l'envoyé de la communauté humaine, délégué pour débusquer et affronter l'animalité collective, la bête violente et brutale que la foule nourrit en secret. »⁵⁷⁶

C'est par cette stature destructrice que le chanteur accroît la croyance de son public et renforce son aura. Il est le divin et l'humain.

Étudier la fête psychédélique et son pouvoir de scénarisation revient à scruter et comprendre la portée de l'imaginaire religieux dans le rock psychédélique. Le concert de rock est, lui aussi, soumis, au même titre que l'histoire du rock, au process de storytelling. Les fêtes et les spectacles offrent une force à l'histoire dans le but de faire adhérer, faire croire à un maximum de personnes. Tout modèle festif émerge d'un ensemble. En effet, les dispositifs et les modes d'accès aux concerts permettent ce qu'Erving Goffman nomme l'hyper-ritualisation.

⁵⁷⁵ Article Wikipédia sur Jim Morrison : https://fr.wikipedia.org/wiki/Jim_Morrison

⁵⁷⁶ Claude Chastagner, Op. Cit., p. 166.

« Le processus de ritualisation présenté par E. Goffman “devient spécialisé dans une fonction interactionnelle déterminée” [Quéré 1989 : 55). Pour celui-ci, l’une des fonctions essentielles de l’activité rituelle est de permettre l’existence de rencontres autocontrôlées afin de garantir le maintien des sociétés (Goffman 1974 : 41) ». ⁵⁷⁷

Le temps festif du concert de rock est donc à concevoir comme une trame d’histoires exagérées ou simplifiées, afin de conditionner les comportements des auditeurs. Le jeu du concert de rock, par la narration qui s’effectue, construit un processus de distanciation brechtienne, qui mêle à la fois une forte identification et un recul actif. Le concert psychédélique est une histoire spontanée, engagée, dans une volonté de changer le monde. Ce comportement rappelle clairement la définition de musiquant/musiqué, de Gilbert Rouget :

« D’un point de vue du processus humain, il y a quelque chose de l’ordre d’un conditionneur, et d’un conditionné lié tout de même par un principe d’autosuggestion psychologique, aussi effectif et authentique soit-il, mais qui maintient une connivence mimétique. » ⁵⁷⁸

Le concert de musique psychédélique ne dissimule en rien son activité rituelle, l’imagerie déployée par les dispositifs scéniques révèle la théâtralité d’une réalité autre, celle d’une politique de l’extase. Les techniciens et les artistes vont expérimenter un art authentique, purificateur, cathartique. Comment ces diverses trames vont-elles conduire les individus à un système de croyances aux cultes des stars, au point de laisser entrevoir des mouvements d’hystérie, de transe, etc. ?

3.2.1.3. Du storytelling à la croyance collective et à l’hystérie de masse

Derrière la force des récits autour du star-system et des croyances en la star psychédélique se cachent des comportements spécifiques qui en disent long sur la société du rock psychédélique. L’être ensemble psychédélique possède une dimension collective, dont Eléonore Willot et Michel Maffesoli ont dessiné les contours de cette participation religieusement investie.

« Selon Michel Maffesoli, les effervescences musicales, en particulier la techno, rompent la monotonie de la vie quotidienne. Elles introduisent la part de désordre dont le corps social a besoin. Les auteurs-acteurs de ces rassemblements festifs ne sont pas (ou plus) les marginaux que l’on se plaît à décrire. Tout un chacun est contaminé par ce désir de transe, cet “éclatement” de soi. Il est, toujours, intéressant d’observer les situations paroxystiques, car elles sont instructives de ce qui se vit, en mineur, dans la vie courante. [...] En revanche, pour Stéphane Hampartzoumian, la fête techno, par-delà son apparente nouveauté radicale, s’inscrit pleinement dans le

⁵⁷⁷ Martin Degand , "Le rite chez Erving Goffman", *Émulations*, En Ligne n° 2, février 2011.

⁵⁷⁸ Eléonore Willot, *Op. Cit.*, p. 248.

cadre classique de la problématique de l'effervescence sociale, conçue comme une expérience sensible et collective du sacré. »⁵⁷⁹

La musique exerce une efficacité symbolique qui cherche à transformer le temps musical en rite d'initiation. Par exemple, les dispositifs observés dans les concerts de rock transforment le temps musical rock en grande cérémonie. Ces grandes cérémonies et les récits sur le rock entraînent plus qu'une simple participation collective, mais un système de croyances, des temps d'hystérie de masse et de transe.

« Si Stockhausen pose l'autonomie comme une évidence, c'est parce que pour lui l'écoute est immédiatement ritualisée, ce qui assure la force de pénétration psychique de la musique, sa puissance de subjectivation. Mais cette ritualisation de l'écoute suppose une identification entre le principe formaliste et une autre problématique esthétique : la fusion de l'art et de la vie. [...] Cette ritualisation de l'exécution musicale s'articule chez lui à une mystique, qui repose sur la présence d'un "Grand tout", et vise à la fusion de l'humanité avec le Cosmos, fusion qui ne surviendra qu'après une "destruction", une "apocalypse". »⁵⁸⁰

Si Karlheinz Stockhausen montre que l'écoute est un moyen ritualisé qui permet une pénétration psychique de la musique, cette pénétration entraîne une identification puissante, une « fusion de l'art et de la vie. » N'est-ce pas là le cas de notre révolution contre-culturelle ? La suite de la réflexion de Lambert Dousson montre bien l'ancrage de Stockhausen dans le courant spirituel de l'imaginaire religieux hippie. Si la musique pénètre la psyché au point de créer une subjectivation puissante sur l'individu, il est certain que son pouvoir de « contrôle » peut permettre un système d'adhésion de masse, voire de croyance ou d'hystérie. La théorie de Stockhausen montre que la fusion de l'auditeur dans la musique passe par la dimension mystique et la ritualité⁵⁸¹. L'article de Lambert Dousson met en perspective deux visions : celle de Stockhausen et celle de Pierre Boulez qui « pense que la musique doit être hystérie et envoûtement collectif, violemment actuel — suivant la direction d'Antonin Artaud »⁵⁸².

Or, les deux pensées des compositeurs sont incompatibles dans leur conception de la ritualité musicale. En effet, le rituel d'Artaud conduit à des états proches de la transe, mais ne vise pas à la fusion. Cependant, il semble que la musique psychédélique tende à concilier ces deux approches. Le spectacle psychédélique mêle à la fois

⁵⁷⁹ « Affinités et effervescence, une manière d'être ensemble », La fête techno, Paris, Autrement , « Mutations », 2004, 176 pages.

URL : www.cairn.info/la-fete-techno--9782746705043-page-59.htm.

⁵⁸⁰ Dousson Lambert, « Formalisme et ritualité chez Boulez et Stockhausen. », Nouvelle revue d'esthétique 2/2009 (n° 4), p. 85-95.

URL: www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-85.htm.

DOI : 10.3917/nre.004.0085.

⁵⁸¹ Ce point est déjà longuement explicité dans nos deux parties précédentes.

⁵⁸² Pierre Boulez, Points de repère, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 1948. p. 262.

continuité et fragment, transe et extase. Nous reviendrons sur cette dimension au cours du chapitre suivant. S'il existe un système de croyances qui émerge dans le mouvement psychédélique par le storytelling c'est que la technique place le musicien comme un médiateur. Par cette notion nous entendons ce que nous avons développé lors de notre étude de master II sur le musicien-shaman. Autrement dit, l'artiste est un pont qui permet d'entrevoir le monde-autre, il nous fait voir le monde visible et invisible. Le musicien-médiateur permet aux spectateurs d'endosser la croyance en l'objet psychédélique.

« Pour Schutz, et à sa suite Luckmann, la symbolisation est une objectivation sociale de ce qui est expérimenté subjectivement dans des provinces de sens, et en particulier dans ce que l'individu expérimente comme dépassant le monde de sa vie quotidienne (donc comme "transcendant", selon leur terminologie). Bien que la raison ne soit pas invoquée de manière explicite, le processus de métaphorisation symbolique (de ce qui apparaît à l'individu comme transcendant sa vie quotidienne) peut aussi être considéré comme un mode de cognition. Schutz développe la notion de transcendance en partant du constat à priori fort simple que chaque individu est conscient des limites spatiales et temporelles de sa propre expérience et plus généralement de son existence. »⁵⁸³

« La description ethnographique de diverses situations de croyances invite à mettre l'accent sur la dimension "existentielle" de la croyance, comme vécu et comme pratique. Ce vécu peut avoir une dimension émotionnelle plus ou moins marquée, mais il s'agit avant tout d'un mode d'être dans l'instant, d'un ressenti qui peut inclure des sentiments de joie ou de confiance, d'aspiration ou d'émerveillement. Sentiments que l'on peut aussi éprouver par exemple devant une œuvre d'art qui nous touche ou un paysage grandiose. »⁵⁸⁴

Alfred Schutz propose de distinguer trois types de transcurrences qui entrent dans son approche de la croyance. Il semble que les typologies observées par Schutz entrent pleinement dans notre analyse du spectacle psychédélique. Effectivement, les petites transcurrences concernent la notion de temps et d'espace. Il faut donc revenir sur la notion de hors-temps⁵⁸⁵. Le décalage que construit le concert de musique psychédélique par le Light-show et la structure musicale entraîne l'auditeur dans une temporalité et un espace hors de son quotidien⁵⁸⁶. Les transcurrences intermédiaires sont celles de l'expérience des pensées et des sentiments. Éléonore Willot a montré que l'expérience psychédélique participe à un voyage de l'âme :

⁵⁸³ Lamine Anne-Sophie, « Les croyances religieuses : entre raison, symbolisation et expérience. », *L'Année sociologique* 1/2010 (Vol. 60) , p. 93-114.
URL: www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2010-1-page-93.htm.
DOI : [10.3917/anso.101.0093](https://doi.org/10.3917/anso.101.0093).

⁵⁸⁴ Ibid.

⁵⁸⁵ Se référer à la partie II.

⁵⁸⁶ Se référer au chapitre sur la notion de temporalité lors de notre partie II.

« Le sujet serait alors une jonction entre ce qui est là et ce qui n'est nulle part, ce qui est maintenant et ce qui est au-delà : un état, un passage entre ce qui est déjà là et ce qui n'est pas encore là. Le sujet deviendrait l'objet d'une expérience esthétique dont l'étymologie allemande Erfahrung infère le vocable fahren autrement dit, le voyage. Il s'agit d'une expérience esthétisable, selon les propos de Mikel Dufrenne, c'est-à-dire, d'une interface où art et vie nous ouvriraient les portes de cette Arcadie idyllique : celle d'une vie propulsée par le plaisir, ce qu'Arthur Rimbaud aurait formulé comme état, une "vraie vie autre part, là où l'on pense trouver le bonheur", un accès à l'Éternité, à l'éternelle délectation »⁵⁸⁷.

Quant à la troisième transcendance, elle touche au domaine de la transe et de l'extase ; or le monde psychédélique est peuplé d'expériences traitant de ces états altérés de conscience⁵⁸⁸. Les cadres de la symbolisation sont donc présents dans le mouvement psychédélique puisque le concert de musique psychédélique devient la province des sens, un espace socialisé où l'expérience est subjectivée.

Si l'on constate que l'outil de Schutz fonctionne pour délimiter la notion de croyance dans le monde psychédélique, les entretiens menés sur les trois ans de cette recherche montrent la dimension existentielle qui réside dans le processus de la croyance. En effet, le vécu est au cœur de l'expérience, il mobilise les émotions des auditeurs, comme le montre très bien le témoignage de la communauté d'Eva :

« Le fils d'Eva : Moi c'est Patti Smith, c'est mon meilleur souvenir du festival. Elle était en forme la mamie. La communauté rigole.

Eva : Moi je me suis senti partir avec elle dans son monde, je ne sais pas dire... Mais j'ai fait un petit voyage de l'intérieur. C'était un souvenir de mon enfance qui a vibré, puis d'autres moments de ma vie. Une grande messe pour la madone ! »⁵⁸⁹

C'est bien une expérience transcendantale que semble avoir vécue Eva, lors du concert de Patti Smith ; cette sensation a été vécue par d'autres festivaliers, certains ont même parlé « d'une vibration de l'instant », « d'émerveillement » et « d'attitude envoûtante ». C'est bien ce que Georg Simmel décrit dans son article « De la religion du point de vue de la théorie de la connaissance » :

« L'attitude qu'observe l'homme de tempérament artistique par rapport à ce qui est beau à voir [...], l'âme pleine de piété par rapport aux traditions et aux objets que le passé nous a transmis ; le patriote par rapport à sa patrie, ou l'enthousiaste par rapport aux idées de liberté, de fraternité, de justice. »⁵⁹⁰

C'est aussi le point que soulève Eléonore Willot autour de cette nouvelle façon de croire, relative au monde hippie :

⁵⁸⁷ Eléonore Willot, Op. Cit., p. 230.

⁵⁸⁸ Nous aborderons cette notion dans le chapitre suivant.

⁵⁸⁹ Extrait des entretiens Xavier Guicherd-Delannaz, « Chroniques de voyage en Allemagne avec Pierre Salanon et Etienne Bacca », On the road for the Burg Herzberg festival, extrait de nos notes personnelles, Juillet-Aout 2014.

⁵⁹⁰ Simmel Georg, « De la religion du point de vue de la théorie de la connaissance », La Religion, Belval, Circé, (1902), 1998, p. 112.

« Depuis la tendre enfance leur obédience religieuse leur avait été imposée avant d'être bafouée et reniée quelques temps plus tard ce qui justifie l'illustre adage théorisé par John Clellon Holmes : ce « will to believe », ce besoin de croire de nouveau, cette nécessité de renouer enfin avec une certaine forme de foi, ou du moins de spiritualité, qu'ils pouvaient alors galvaniser dans l'exercice, non pas de l'ascèse au sens religieux ou on l'entend, mais purement et simplement dans l'exercice de l'art »⁵⁹¹

On est face ici à cette notion de croyance existentielle qui permet l'adhésion au dieu nouveau, celui qui est représenté sur la scène. Autrement dit, l'acte rituel donne naissance à la foi — on peut dire que c'est dans la pratique que les auditeurs développent la croyance — et met en avant l'existence de ces nouveaux dieux. Le retour sur l'expérience du Burg Herzberg montre comment les sondés légitiment leur propre vécu :

« Un étudiant Israélien en Allemagne : Le festival est génial la dernière fois j'ai vu les yeux d'la tête. C'est un groupe français vraiment bien. C'est le meilleur show que je n'ai jamais vu. J'ai vécu, une chose merveilleuse. C'est une expérience vraiment importante pour moi. L'ami qui m'a fait découvrir le Burg Herzberg m'avait dit viens c'est comme à Woodstock. Tu vas vibrer sur une autre planète pendant 4 jours. Maintenant je commence à croire... »

Qu'est-ce qui a permis à cet étudiant de vibrer et de croire au sein d'un groupe ? Comment le système qui entoure le mouvement psychédélique développe-t-il des états de croyances altérés ? Telle est la problématique de ce nouveau chapitre.

⁵⁹¹ Eléonore Willot, Op. Cit., p. 231.

3.2.2 Du vocable religieux aux temples psychédéliques d'hier et d'aujourd'hui

Pour comprendre l'impact de l'imaginaire religieux dans le monde social, il faut s'intéresser aux termes qui entourent la religiosité du monde du rock, mais aussi aux structures qui permettent l'accomplissement du culte. Les salles de spectacle, comme lieux de culte, se développent-elles sur un modèle préexistant ? Y a-t-il des cadres nécessaires pour permettre au culte de se dérouler ? C'est donc par l'approche du Fillmore, superstructure des sixties, que notre analyse sur l'éclosion du culte du star-system psychédélique va s'orienter. Les concerts en extérieur sont eux aussi des lieux religieusement investis, peut-on parler d'un Esprit rock ?

3.2.2.1 Du récit à l'imaginaire religieux du rock

Le récit est bien un moyen de scénariser la représentation du rock et structure l'imaginaire qui en découle. Cependant, l'usage d'une poétique religieuse est présent pour décrire le rock psychédélique des sixties. En utilisant un vocable religieux pour traiter du rock psychédélique, la presse, les artistes et les spectateurs mettent l'accent sur les aspects magico-religieux, comme le fait remarquer Steven Jezo Vannier :

« Les hasards de la langue illustrent parfaitement ce constat, ils rapprochent l'anglais superstar (littéralement : "grande étoile"), qualificatif reflétant le statut hautement supérieur des stars du rock, du latin *superstare* qui signifie "être au-dessus de" au-delà des étonnantes coïncidences, le vocabulaire crédite la vision d'un rock sanctifié. Il existe en effet tout un champ lexical révélant la grande sacralité conférée au genre musical : les superstars sont considérées comme des héros, à l'image des personnages des religions antiques ; on parle volontiers de "dieux du rock", d'"icônes", d'"idoles", de stars "adulées", "adorées", "vénérées" [...] Le langage prête même au rock une "mythologie", faisant entrer son histoire dans le mythe et le registre légendaire. Les rumeurs courent, des croyances prennent forme et peuplent les biographies des musiciens : les uns auraient vendu leur âme au diable, les autres auraient reçu leur don de Dieu... »⁵⁹²

Ainsi, il faut s'intéresser à l'ensemble de la littérature et au vocable religieux pour comprendre la force de la religiosité rock, force qui se manifeste aussi bien dans les comportements des auditeurs que des rock-stars. Si le rock psychédélique s'éloigne du christianisme, qui régnait sur le rock'n'roll, le vocabulaire religieux s'élargit dans cette période pour le décrire. En effet, on retrouve la notion d'adoration, d'idolâtrie⁵⁹³,

⁵⁹² Steven Jezo-Vannier, Op.Cit., p.9.

⁵⁹³ La question de l'idolâtrie se définit comme une représentation « d'essence féminine » (Maffesoli, 2013,18.), d'une divinité matérialisée et qui fait l'objet d'un culte. L'extension de ce terme dérive sur les domaines culturels et sportifs. En effet, la star revêt les caractéristiques d'un modèle d'exemplarité pour une tribu. Elle devient un totem. La tribu post-moderne développe un système d'obsession de la star.

de révélation, de fanatisme : les artistes sont décrits comme des prêtres, des shamans, des personnages divins et mythologiques. Le rock psychédélique, notamment lors de la nouvelle hystérie de la beatlemania, fait naître un nouveau terme, celui de « fan ». Étymologiquement le terme « fan » renvoie à une foule dévote. Cette dévotion autour du star-system est proche des comportements des croyants :

« L'attitude des fans est parfaitement comparable à celle des fidèles des églises pentecôtistes américaines, dont le culte très charismatique et émotionnel pousse ses membres à l'exaltation et à la transe, la dévotion est telle qu'elle entraîne un abandon de soi. Le fan comme le fidèle se consacrent entièrement à l'objet de son culte aspirant à une communion totale avec lui. »⁵⁹⁴

Steven Jezo-Vannier montre bien que cette hystérisation des foules et le rapport entre idole et fan sont particulièrement actifs lors des sixties. Il est aussi question pour décrire l'artiste d'employer des termes religieux, Patti Smith, lors de notre court échange, se remémorait sa sanctification par son public et son surnom la Madone du rock. « Tu sais on est ici sur un site de communion intense, les gens fusionnent, se connectent, cela signifie beaucoup. Le rock est une sorte de prière sans être une religion pour autant ». Personne ordinaire lors de notre entrevue, elle se transforme pendant son show et devient la prêtresse de la scène où elle « manipule des énergies », comme peut l'expliquer William S. Burroughs.

Au-delà des récits qui traitent du rock, il existe au sein des chansons un lexique spirituel et religieux. En effet, les textes des Doors, des Rolling Stones, des Beatles et bien d'autres, révèlent l'usage d'un champ lexical spécifiquement relié à l'imaginaire religieux. Pacôme Thiellement dans « j'étais un morse », propose une analyse de « I Am The Walrus ». Le texte de Lennon joue de la métaphore, selon l'essayiste. « I Am The Walrus » serait une traduction de Je suis Dieu.

« Si Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band est l'Évangile d'une telle expérience (ou plutôt l'Épître, une sorte d'Épître au solitaire), le poème qui consacre pleinement l'expérience divine de John Lennon, celui qui signe l'anamnèse gnostique définitive de celui-ci, c'est le morceau "I Am The Walrus", publié sur Magical Mystery Tour en 1967. Le caractère parareligieux, proche de la messe pentecôtiste, de "I Am The Walrus" est amplifié par l'omniprésence du piano électrique [...]. »⁵⁹⁵

Au-delà de la simple déification de Lennon, le morse-Dieu, la chanson est soumise à de multiples interprétations qui émanent de l'auteur. La chanson de Lennon provient d'une œuvre de Lewis Carroll *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*. Cette œuvre possède donc une triple signification. La première est celle de critiquer les dévots du

⁵⁹⁴ Ibid, p. 113.

⁵⁹⁵ Pacôme Thiellement, Op. Cit., p. 34.

mouvement Hare Krishna et des foules de croyants dont il fut l'idole, d'autre part elle est une façon de donner du grain à moudre aux adeptes-analystes de l'occultisme des textes de rock psychédélique qui partent à la recherche de la signification cachée d'un texte sans doute écrit sous L.S.D. :

« Expert tePERT choking smokers
Don't you think the joker laughs at you? (Ho ho ho ! He he he! Ha ha ha!)
See how they smile like pigs in a sty, see how they snied
I'm crying
Semolina pilchard climbing up the Eiffel Tower
Elementary penguin singing Hare Krishna
Man you should have seen them kicking Edgar Allan Poe
I am the eggman, they are the eggmen
I am the walrus, goo goo g' joob goo goo g' joob
Goo goo g' joob goo goo g' joob
Goo goooooooooo jooba jooba jooba jooba jooba jooba. »⁵⁹⁶

Les œuvres d'auteurs comme Morrison ou Jagger font elles aussi la part au shamanisme pour l'un et au diable pour l'autre, comme nous avons pu l'entrevoir dans notre première partie. Les artistes français, comme Ferré ou Ange, utilisent aussi ces références lexicales afin de nourrir leur œuvre. La question n'est donc plus de savoir si l'œuvre possède une dimension religieuse, mais plutôt comment cela vient alimenter une pratique.

« Ici, la musique joue le rôle capital d'axis mundi et de source de mana, pour utiliser une terminologie un peu désuète. [...] Comme l'a déjà souligné Danièle Hervieu-Léger, au-delà de la revendication des acteurs, la musique joue le rôle d'une "équivalence fonctionnelle de la religion". Mais équivalence, dans le langage de la plupart des sociologues aujourd'hui, n'est pas identité. »⁵⁹⁷

Cette notion d'Axis Mundi se retrouve dans l'œuvre du Pape psychédélique, Jimmy Hendrix, qui intitule une de ces œuvres Axis Bold As Love. Cette œuvre est à entendre comme l'évangile de son Église Electrique. Le titre de ce vinyle possède une dimension ésotérique et spirituelle, il renvoie selon Hendrix à l'axe de rotation de la Terre, c'est-à-dire au renouveau, à la renaissance par l'amour d'une nouvelle humanité. C'est un message d'amour universel proche du message chrétien.

Le rock psychédélique possède donc « l'universalisme et la vocation d'expansion »⁵⁹⁸ que toute religion détient. Hendrix dépasse cette simple volonté pour concevoir sa musique comme un support de message religieux. En effet, il déclare que

⁵⁹⁶ John Lennon, « I Am The Walrus ».

⁵⁹⁷ François Gauthier, « Jean-Louis Bischoff, Tribus musicales, spiritualité et fait religieux. Enquête sur les mouvances rock, punk, skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop », Archives de sciences sociales des religions, 142 | 2008, p. 191-321.

⁵⁹⁸ Steven Jezo-Vannier, Op. Cit., p. 116.

la musique est un moyen de transcender les esprits, de se révéler au monde. Cet universalisme, cette expansion, voire ce dépassement des cadres, se manifestent dans une voie syncrétique de notre étude. Frédéric Monneyron et Martine Xiberas montrent justement qu'un ensemble de nouvelles pratiques co-habitent dans le quartier du Haigh et dans les communautés nord-américaines :

« De nombreux groupes spirituels procédant de la philosophie et de l'idéologie psychédélique apparurent dans les années 60. Certes assez naturellement, des groupes chrétiens, tels les Children of God de David Berg, s'installèrent dès 1968 en Californie, sous la forme communale. Mais étant donné l'attrait des hippies et de leurs maîtres à penser pour l'Orient, c'est plus encore des communautés inspirées par des Swamis et des gourous hindous, ou des lamas tibétains qui se constituent. Par exemple, autour du Maharishi Mahesh Yogi ou Bhaktivedanta Swami Prabhupada, imposé par les Beatles, se développent rapidement des centres de méditation transcendante, et à partir du bouddhisme zen de Chogyam Trungpa finissent par se créer le « Naropa Institute. »⁵⁹⁹

Si l'influence psychédélique a permis la constitution d'une vie en communauté, c'est que le rock psychédélique, et notamment les grandes effervescences vécues entre 1967 et 1969, ont été des temps fédérateurs pour les communards⁶⁰⁰ psychédéliques. Ainsi, ces tribus musicales ou communautaires développent une alternative aux croyances standards, elles procèdent à une hybridation des formes liées à la recomposition d'un discours religieux éclaté et disséminé dans le rock psychédélique. Mais comment ce fait religieux et cette nouvelle spiritualité psychédélique s'entretiennent-ils ? Par quels moyens ?

3.2.2.2 L'éclosion des temples rock : les premières scènes psychédéliques selon Bill Graham

« C'est alors que vont se créer à San Francisco deux temples immenses de la musique psychédélique : le Fillmore Auditorium, dans la rue du même nom dirigé par Bill Graham, et l'Avalon Ball Room, dans Van Ness Street, animé par Chet Helms. [...] Dans ces deux temples, la musique psychédélique va trouver son expression totale et définitive. »⁶⁰¹

Si la musique psychédélique a connu un essor important dans les années soixante, le succès des groupes est étroitement lié à l'éclosion de nouvelles salles proposant un spectacle encore inédit : le Light-show. Deux grands promoteurs vont être à l'origine de ce succès, Bill Graham et Chet Helms qui ouvrent respectivement le

⁵⁹⁹ Frédéric Monneyron, Martine Xiberas, Op. Cit., p. 79.

⁶⁰⁰ Certes ce terme est connoté d'une dimension politique française, lié à la commune de Paris, mais il semble que de nombreux points communs peuvent se retrouver entre la commune parisienne et les communautés nord-américaines.

⁶⁰¹ Lancelot Michel, Op.Cit., p. 231.

Fillmore Auditorium et l'Avalon Ballroom. Ces deux lieux deviennent le centre de la vie nocturne de San Francisco et de la révolution psychédélique avec l'accueil de groupes comme The Grateful Dead, Jefferson Airplane, Hendrix, etc. Mais est-ce ces dispositifs qui ont conduit à sanctuariser ces deux lieux ? Comment ces deux salles sont devenues les lieux de culte de la contre-culture psychédélique ?

« Cette passion sacro-sainte érigée autour de l'art et pour laquelle les artistes des années cinquante et soixante s'adonnaient à la manière d'un culte symbolisait aussi bien une attitude de vie qu'une sorte d'évangile dont ils se délectaient en recevant ce gospel pour l'âme. [...] ce besoin de croire de nouveau cette nécessité de renouer enfin avec une certaine forme de "foi", ou du moins de spiritualité, qu'ils pouvaient alors galvaniser dans l'exercice, non pas dans l'ascèse au sens religieux où on l'entend, mais purement et simplement dans l'exercice de leur art. »⁶⁰²

C'est autour du sacro-saint projet du Fillmore Auditorium original et de l'Avalon Ball Room qu'une église psychédélique va se construire et générer un business hippie. Le terme église, du grec *Ekklésia* renvoie à la notion de réunion d'une communauté. Par extension, une église est aussi un bâtiment qui accueille les réunions d'une communauté. Le bâtiment doit être équipé en fonction des codes et usages présents dans les cultes. Les objets, les images et les techniques s'inscrivent dans une représentation d'un imaginaire issu d'une liturgie qui permet la compréhension du rapport entre Dieu et l'Homme. L'église implique donc une multiplicité de facteurs :

- techniques (nouvelle architecture ou mise en place de Light-show)
- sociaux et économiques (constitution d'une communauté, par exemple : création d'une communauté comme l'église de Jésus-Christ des saints des derniers jours ou encore la société hippie du Haight-Asbury)
- spirituels : variations des sensibilités des individus qui s'imposent sur les facteurs précédents

La recherche d'un guide spirituel ou d'une église psychédélique est sous-jacente à la quête hippie. Ainsi, les églises proposées par Bill Graham et Chet Helms vont apporter une réponse à la liturgie psychédélique orchestrée par des artistes comme The Grateful Dead, Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, The Doors, Jimi Hendrix Experience, Big Brother and the Holding Company, Santana, Frank Zappa's The Mothers of Invention, Cream, Led Zeppelin et Pink Floyd. Cette programmation va permettre le succès du Fillmore et de l'Avalon Ballroom. Grâce à cette effervescence, Bill Graham cherche à ouvrir une forme franchisée de salles. Si le Fillmore et l'Avalon rencontrent une effervescence, c'est que les enfants-fleurs les considèrent comme « une

⁶⁰² Ibid.

cathédrale sonore et illuminée »⁶⁰³. Si les premiers Light-shows apparaissent dans les acid-tests, le premier à les avoir intégrés dans une salle serait Bill Graham.

« Musique visuelle et même spectaculaire désormais elle va chercher à combler les sens pour mieux les agresser ensuite. Des sons, tout à tour paisible et déchirant flattent, l'ouïe, fouette les visages avant de mieux râper les nerfs. Dans la salle des centaines de bâtonnets d'encens ou de santal submergent l'odorat, grisent l'auditeur tandis que les célèbres Light-shows captent le regard pour mieux décanter et en augmenter la perception. En fait, très vite, au Fillmore comme à l'Avalon le but visé par ce genre de spectacle sera de recréer, dans la plus large mesure possible, l'atmosphère d'un "voyage" au L. S.D.... Sans L.S.D. »⁶⁰⁴

« Sublime électrique — électrification des consciences au sein des rites amplificateurs — prolongement des facultés limitatrices humaines — libération — ouverture rituelle : l'appréhension de la technologie n'avait jamais autant revêtu des appareils mystiques religieux et visionnaires pour enfanter une génération transcendantaliste [...]. Pour les technognostriques de l'époque, le Light-show cimente l'ésotérisme synchrétique à la technologie de l'ère psychédélique. »⁶⁰⁵

C'est dans ces nouvelles églises — dont l'électricité est l'esprit — que le rock psychédélique s'emploie à hypnotiser les fidèles, on y retrouve l'usage d'objets et de techniques d'ordre rituel qui viennent participer au voyage mystique. Ce voyage mystique provoqué par le L.S.D. ou le light-show s'exécute, au même titre qu'une liturgie, dans un espace qui détient un potentiel religieux fort. La scène est semblable à un autel, l'emploi d'encens rappelle l'usage de rites de nombreuses religions, les drogues sont utilisées comme eucharistie. Voici autant d'éléments qui peuvent laisser croire à la constitution d'un temple psychédélique où les officiants musiciens et techniciens viennent révéler une cérémonie liturgique. Fabien Hein constate ce déplacement du religieux : « le religieux a effectué un déplacement vers les zones profanes, en même temps que ces zones profanes ont pris le chemin du religieux »⁶⁰⁶. On observe même un glissement des qualificatifs religieux vers le lieu de concert psychédélique.

« Parmi les innombrables sanctuaires psychédéliques voyant le jour à San Francisco, et notamment dans le quartier hippie d'Haigh-Ashbury, le Fillmore Auditorium reste indubitablement l'un des plus connus. Microcosme de l'avant-goût du bonheur, Fillmore est plus qu'une simple histoire de drogues. [...] Fillmore, c'est un peu une cathédrale magico-religieuse, un haut lieu d'incantation esthétique où l'art n'a plus de sens dans la vie, mais bien dans la communication avec l'ailleurs, l'au-delà, autrement dit, la transcendance. »⁶⁰⁷

Ainsi, la cathédrale Fillmore s'implante à San Francisco avec l'ouverture du Fillmore original, puis du Fillmore West, et s'exporte à New York avec le Fillmore East

⁶⁰³ Ibid.

⁶⁰⁴ Michel Lancelot, Op Cit, p. 232.

⁶⁰⁵ Eléonore Willot, Op Cit., p. 235.

⁶⁰⁶ Fabien Hein, Op. Cit, p. 142.

⁶⁰⁷ Eléonore Willot, Op. Cit, p. 113.

ou encore le Hollywood Bowl, music-hall en plein air de 18 000 places. Cependant, la lente mort du rock psychédélique sur la baie californienne entraîne la fermeture des salles Fillmore. L'histoire du Fillmore est retracée dans le film éponyme qui raconte les plus grands moments du lieu au travers du dernier spectacle psychédélique qui met en scène les lectures des poèmes d'Allen Ginsberg, le concert de Santana et de Creedence Clearwater Revival. Malgré la fermeture de la franchise Fillmore, Bill Graham devient le promoteur des plus grands concerts humanitaires. Dans les années 80 s'opère un Revival du Fillmore qui perdure encore aujourd'hui sous la direction du fils de Bill Graham. Cette salle est devenue l'église de la contre-culture et un pèlerinage pour tous les adeptes du rock. La franchise commerciale Fillmore s'établit dans tous les États-Unis comme une image marketée⁶⁰⁸.

Si Bill Graham fut l'un des archevêques laïques de la révolution psychédélique, il fut surtout un businessman qui réussit à s'adapter aux demandes du mouvement. C'est Chet Helms, directeur de l'Avalon Ballroom, qui fut l'évêque fleuri du mouvement hippie, comme le décrit Michel Lancelot :

« Curieux personnage que ce Chet Helms, bourlingueur impénitent, installé depuis cinq ans à peine à San Francisco et qui, avec ses longs cheveux blonds cascadeant sur ses épaules, sa barbe abondante et parfois fleurie, évoque irrésistiblement par son entrain quelque jeune figure biblique, trépanant d'impatience aux portes de la terre promise. »⁶⁰⁹

L'Avalon Ballroom explore une programmation similaire à celle du Fillmore de 1966 à 1969. Cependant, le public de cette salle est essentiellement initié au mouvement hippie (90 %). Le temple de Helms est le cœur de vie des communautés hippies, car le promoteur est une image incontournable de la contre-culture. À défaut du commercial Bill Graham, Chet Helms est considéré comme le père fondateur du Summer Of Love et du Big Brother and the Holding Company. Soutenu par la Family Dog, Chet Helms attire l'ensemble des hippies de la côte Ouest grâce à sa proximité avec les grandes figures de la communauté qu'il invite à participer à des cycles de conférences. Ainsi, l'Avalon accueille aussi Alan Watts, le Dr Timothy Leary, le poète Allen Ginsberg et d'autres gourous de la contre-culture.

« Les illuminés psychédéliques ont allumé le Mythe électrique et ont attisé l'irrationalisme et le mysticisme de la sphère métaphysique, en donnant un visage aux mystères de l'ailleurs via le message synesthésique d'une nouvelle ère : l'âge sacré de la technologie. [...] Avec la théâtralité de son lieu (ce turn on, l'effet

⁶⁰⁸ Nous développerons la relation entre l'image marketée et la force de l'imaginaire de la reliance dans un article sur l'industrie du rock psychédélique.

⁶⁰⁹ Eléonore Willot, Op. cit., p. 235.

psychologique de rupture, se débrancher de la réalité normale en pénétrant les portes du Fillmore ce microcosme spectaculaire et esthétique coupé de la réalité banale) la théâtralisation de son environnement (ce tune in, l'effet psychique et perceptif, se brancher aux vibrations et à l'abstraction du lieu), le Light-show est avant tout ce théâtre magique (ce drop out, point de non-retour, rupture avec le monde physique, rupture avec les repères de l'égo, se rebrancher dans l'ailleurs). »⁶¹⁰

C'est dans cette dimension culturelle et religieuse que l'Avalon s'exprime au travers des événements hippies. En effet, Chet Helms accueille le Mantra-Rock Dance dont l'affiche ci-dessous reflète les aspirations de l'imaginaire religieux du mouvement hippie.



Figure 21 : Affiche du Mantra-Rock Dance Avalon Ball Room, 1967

Mantra-Rock Dance est un événement du Summer Of Love qui s'est déroulé le 29 janvier 1967 à l'Avalon Ball Room. Organisé par la société internationale de Krishna de la pleine conscience et Chet Helms, le Mantra-Rock Dance rassemble les tribus rocks du Grateful Dead, du Big Brother and the Holding Company, Moby Grape, ainsi que tous les grands noms de la contre-culture (Leary, Alpert, Ginsberg, Stanley III.). Il est considéré comme un événement à forte teneur spirituelle. Le concert à l'Avalon Ball Room témoigne de la reliance communiale présent dans cette tribu hippie. En effet, lors des Light-shows des photographies de Krishna ainsi que des prières hindoues sont projetées sur les murs de la salle.

“Almost everyone who came wore bright or unusual costumes: tribal robes, Mexican ponchos, Indian kurtas, ‘God’s-eyes,’ feathers, and beads. Some hippies brought their own flutes, lutes, gourds, drums, rattles, horns, and guitars. »⁶¹¹

⁶¹⁰Ibid.

⁶¹¹ Dasa Goswami, Satsvarupa, Srila Prabhupada Lilamrta, Volume 3: Only he could lead them, San

La soirée de l'Avalon a permis de récolter plus de 2000 dollars pour la construction d'un temple hindou. Ainsi, grâce à cette manifestation, le mouvement Hare Krishna s'est développé dans la société américaine et a suscité un grand intérêt médiatique.

3.2.3.3 L'exemple du Burg Herzberg : éphémère et religiosité, les tribus en action

Si l'on peut affirmer la présence d'un tribalisme dans les musiques populaires et actuelles, il faut revenir sur les expériences vécues lors de nos immersions dans les grands rassemblements. Durant les trois ans de notre thèse, nous avons pu assister et intégrer divers espaces musicaux, afin de nous rapprocher de cette religiosité tribale, de ces tribus en action. Il est temps de rendre compte de ces expériences.

Retranscrire plus de 100 concerts relève d'une exhaustivité qui perdrait le lecteur, c'est pourquoi notre choix se porte sur l'une des expériences significatives le Burg Herzberg Festival, festival de musique psychédélique qui rassemble plus de 13 000 personnes au nord de l'Allemagne. Notre immersion de quatre jours a permis de découvrir un Nouveau Monde, une nouvelle tribu où le politique, l'écologie, la gastronomie se mêlent à un ensemble culturel musical. Nous proposons dans ce bref journal, un peu à la façon d'Edgar Morin et son Journal de Californie, de laisser notre esprit vagabonder entre notre ressenti, nos rencontres et les concerts. Laisser notre texte à l'état brut est, pour reprendre les mots d'Edgar Morin, un moyen de rendre compte :

« des éléments de ma méditation. [...] Je m'émerveille du soleil, des fleurs, des oiseaux ; je m'émerveille de revivre, et je hache ma méditation de notes [...]. De tout cela est issu un manuscrit hybride, à la fois réflexion sur les grands problèmes, révision de mes idées et journal des années 1962-1963. À mon retour à Paris, je ne songe pas à publier ce gros manuscrit, écrit pour moi-même, dans un but d'auto-élucidation. Toutefois le souffle de Mai 68 me pousse à oser me révéler comme "sujet". »⁶¹²

Cependant, chaque extrait de ce journal doit être analysé. Car, si la méditation conduit à réenchanter le monde, elle ne concourt pas à l'exigence du travail scientifique de la thèse. Car il s'agit bien de comprendre et non d'expliquer ce qui anime les acteurs de notre expérience à participer à un acte collectif.

« Notre journal débute le lundi 28-07-14 à 16 h : quelques heures avant le départ, entre amis, nous nous retrouvons dans mon appartement, Pierre, Étienne et moi pour établir la feuille de route de demain pour nous rendre au Burg Herzberg. Les préparatifs terminés, nous partageâmes un dernier repas frugal, avant notre retour en

Francisco/India, 1981, Los Angeles, CA: Bhaktivedanta Book Trust, p. 12.

⁶¹² Edgar Morin, Op. Cit., p. 7.

France, devant des extraits vidéo des précédentes éditions du festival. Cela ressemble à un grand festival français. Éreinté par nos activités des précédentes semaines, nous décidâmes d'aller nous coucher, car notre départ, prévu à 4 h du matin, allait être difficile. L'excitation de l'aventure allemande rendit mon sommeil plus que léger. »⁶¹³

Ce premier jour est à appréhender comme une forme de pré-conditionnement. Effectivement, le temps qui sépare l'achat du billet de l'événement est un temps où l'individu se conditionne à l'expérience même du concert. Le conditionnement passe dans notre extrait par le temps des préparatifs, le temps du repas mais aussi par une approche de l'image de ce que semble être le festival. L'attente présente dans le pré-conditionnement participe à la construction de l'imaginaire. On pense à ce que peut être le festival, on fantasme, on se prend à rêver les possibles de ce qui se déroulera ou non dans le concert. La route vers le Burg Herzberg se présente, au même titre que dans l'œuvre de Kérouac, *On the road*, comme un espace initiatique, un voyage spirituel. Est-ce que le voyage détient une capacité d'éveil ? La route est-elle un moyen de nous révéler ?

« Le mardi 29-07-14 : 3 h du matin, le réveil est difficile, nous vérifions que nous n'avons rien oublié, devant notre café nous décidâmes de la programmation musicale de la voiture, The Rolling Stones, Matmatah, Crosby Stills Nash & Young, The Doors..... 4 h en route ! L'aventure commença par les Rolling Stones. Sur les routes nationales françaises avec la musique à fond, nous retrouvons un peu de *On the road* de Kérouac, une forme de voyage vers l'inconnu allemand. Pas de bouchon avant d'accéder à la route de campagne qui nous permet l'accès au site. Que se passe-t-il ? Contrôle des douanes ? Accident ? Malheureusement la pluie est abondante et empêche d'accéder au site, ce qui semble faire la joie des forces de l'ordre qui peuvent contrôler les voitures suspectes. Bloqués à deux kilomètres du festival, nous décidâmes de sortir du véhicule et de discuter avec nos voisins, bloqués eux aussi, des retraités qui semblent connaître le festival. Nous partîmes à pied au niveau de l'entrée du Burg Herzberg pour comprendre pourquoi un tel embouteillage. La pluie rend impraticables en voiture les grands champs du festival, expliquent les organisateurs. 21 h, les voitures redémarrent enfin, nous arrivâmes en moins de deux heures à accéder à l'entrée. Des tracteurs tournent en permanence, une valse nocturne dans un champ qui ressemble déjà à un charnier, Nous retrouvons un peu de Woodstock avec une organisation allemande, c'est-à-dire structurée. 23 h 30 nous sommes enfin tractés vers notre emplacement, la fatigue de la conduite nous fait monter en quatrième vitesse les tentes afin de nous reposer.

Le mercredi 30-07-14, 9 h : la nuit a été longue, les tracteurs se sont arrêtés vers 2h ou 3 h du matin. Le camping s'est rempli, ce qui nous étonne à notre réveil. Le café pris nous découvrièmes l'ampleur du festival : deux collines pleines de caravanes, de tentes, de camions, tous allemands. À l'entrée du site, nous vîmes des caravanes qui entouraient une statue de bouddha, mais personne aux alentours, j'y repasserais pour discuter avec cette communauté, néanmoins la caravane voisine nous intrigua puisqu'elle était bardée d'images du Christ, mais également personne, l'heure du repas n'est pas propice pour faire des rencontres, nous semble-t-il. Les stands sont multiples : bar à vin, shiatsu, création de vêtements psychédéliques, un candy-bar-tobacco, des pizzerias, des plats végétaliens... Une caravane sert d'office

⁶¹³ Xavier Guicherd-Delannaz, « Chroniques de voyage en Allemagne avec Pierre Salanon et Etienne Bacca », *On the road for the Burg Herzberg festival*, extrait de nos notes personnelles, Juillet-Aout 2014.

de renseignements, ils nous procurent un fascicule détaillant les points clés du festival, les trois scènes musicales, la scène de lecture... L'organisation allemande est impressionnante.

Intrigués par un étendard français, nous nous dirigeâmes dans sa direction pour discuter avec les personnes. La communauté est celle d'Eva, ex-berlinoise et de Jean-Pierre Durand, tailleur de pierre de Lestiu, dans le Loir et Cher. Ils nous accueillent à bras ouverts et proposent des bières et nous commençâmes une longue discussion sur leur communauté et notre venue dans ce festival. Sans doute en se moquant, il nous affuble du titre de doctorant en hippologie. L'on remonta à notre campement, la valse des tracteurs avait repris depuis 17 h. Un flot de voitures incessant continue d'affluer : le camping n'est pas encore complet. Il pleut de nouveau, mais les gens ne cessent jamais de sourire. »⁶¹⁴

La route est encore à penser comme un temps de l'attente. Mais une attente-quête, les différents aspects de la route, du chemin, vers un inconnu, sont une quête sur des terres nouvelles qui modifient notre conception et notre regard sur le monde. Un chemin est un moyen de percevoir le monde de façon autre, mais aussi de se découvrir soi. En effet, si les pèlerins qui se rendent à La Mecque ou à Compostelle entament ce périple, cela réside dans la croyance d'un éveil par la route. Ce qui importe, c'est de comprendre que la métaphore de la route est celle d'un chemin spirituel qui prépare et permet l'assimilation de l'expérience. Que se cachent-ils derrière le temps magique où nous nous relions à notre environnement ?

C'est cet esprit de reliance que nous découvrons. En effet, dès notre entrée aux abords du site, l'embouteillage montre bien l'effervescence qui entoure le festival. La sensation d'entrée sur le site et la description sommaire de la vie quotidienne de ce lieu rappelle d'un certain point de vue l'expérience de Woodstock... En effet, même si ce site se construit comme une alternative sociétale (absence de distributeur automatique, chil'out, espace pour enfants surveillés par une alternance de parents), on retrouve aisément des éléments du quotidien : par exemple, les allées du festival portent des noms de rues, des stands (majoritairement bios et locaux) gèrent l'approvisionnement. Si l'on constate que la journée de mardi ne permet pas de découvrir la reliance communautaire qui existe sur le site, la journée du mercredi fut celle de l'exploration de ce concept. La rencontre de la communauté d'Eva et l'accueil, que nous avons pu avoir montrent une forte notion de partage. De plus, cette notion se traduit aussi par un élan de solidarité, puisque les agriculteurs permettent à chaque festivalier d'accéder au site. Comprendre le fonctionnement des journées est essentiel dans la construction du voyage entrepris. Elles permettent de voir le conditionnement de l'espace rituel qui réside dans

⁶¹⁴ Xavier Guicherd-Delannaz, « Chroniques de voyage en Allemagne avec Pierre Salanon et Etienne Bacca », On the road for the Burg Herzberg festival, extrait de nos notes personnelles, Juillet-Aout 2014.

le chemin de l'expérience. Ainsi, nous proposons d'analyser les trois journées après la lecture de notre expérience.

« Le jeudi 31-07-14, 10 h : après le réveil et un repas vite préparé, nous partons sur le site voir les concerts. Le stand Jésus pour les hippies est ouvert, nous prenons quelques photos et convenons d'un rendez-vous avec la propriétaire. Au milieu du camping, nous pouvons apercevoir quelques drapeaux tibétains, les caravanes bouddhistes ont toujours l'air inoccupées. Nous nous posâmes devant la freak stage pour écouter quelques groupes allemands, le public est très avenant et nous discutons aisément. Bien que cela ne nous ait pas sautés aux yeux immédiatement, Pierre remarqua que le festival était intergénérationnel et l'on pouvait voir aussi bien des retraités que des enfants en bas âge. Nous faisons le programme des concerts que nous voulons voir ce soir. Nous verrons Habib Koité, Moe et Al Jawala...

Le concert d'Habib Koité nous permit de rencontrer un vieux hippie qui danse de façon désinhibée. Il ne parle malheureusement qu'allemand et ne semble pas vouloir communiquer avec moi, mais plutôt avec les deux jeunes hippies qui dansent à côté. Elles nous abordent pour nous signifier que cet homme avait un peu trop bu. Nous entamons une petite discussion sur le Burg Herzberg, ce n'est que la première année qu'elles participent à cet événement. Dans l'après-midi, elles s'étaient confectionnées des couronnes de fleurs "comme à Woodstock", nous confient-elles. Elles portaient des tee-shirts de John Lennon avec marqués "War Is Over" ce qui nous interloquait particulièrement. Ainsi, nous leur demandons pourquoi ? "— John Lennon porte des valeurs du mouvement Hippie, c'est normal de le retrouver dans cette convention". Moe commence enfin, les filles entament une danse dans laquelle elles nous entraînent puis disparaissent dans la foule, en me disant à bientôt. Nous les recroiserons, sans doute, plus tard. Nous nous assîmes dans l'herbe pour écouter ce groupe. Étienne, musicologue, retrouve dans les sons de Moe une influence des Stones et des Who, soit de la vague psychédélique. Il nous fait remarquer que bien que nous soyons juste au milieu de la fosse, le son n'est pas agressif comme dans de nombreux festivals de musique français. Moe nous impressionne, il passe en version acoustique ; demain nous reviendrons voir cela.

Le vendredi 01-08-14, 10 h : après avoir remonté de l'eau dans notre campement, nous sommes descendus sur le site. Étienne, qui parle allemand, nous emmène au Bar Jeder Sinne, ce qui peut se traduire par le bar de tous les péchés. Cette notion est intéressante, elle s'inscrit dans une conception purement religieuse et note une touche humoristique dans cet univers hippie. Nous nous installons donc en terrasse pour boire une bière : les odeurs de marijuana, les femmes en topless, des hommes habillés en femme définissent parfaitement cette ambiance de péché. Nous reprenons un verre et nous allons nous asseoir par terre près de la freak stage, il est 17 h 30, nous attendons Purple Rain. Nous nous esquivons de notre groupe pour aller prendre quelques photographies. Une fille brune allongée dans l'herbe semble endormie non loin de notre groupe, un homme en or se balade tout nu, une fanfare sur scène fait danser le public. 18 h Purple Rain commence, nous rejoignons notre groupe. La jeune demoiselle qui dormait s'est réveillée, elle roule un grand joint, nous sourit. Nous allons donc lui parler pour découvrir sa pensée sur le groupe qui joue actuellement des reprises de Hendrix avec brio. Nous nous rendons devant la grande scène pour aller voir Patti Smith.

Patti Smith entre en scène, elle semble rencontrer quelques problèmes techniques, mais nous dit que ce n'est pas grave. Elle chante avec une énergie débordante pour une septuagénaire. Après plusieurs morceaux, elle entame son célèbre Gloria repris par l'ensemble des spectateurs. Nous sommes stupéfaits par l'ambiance, "Perfect Days" est réellement le bon slogan pour désigner le Burg Herzberg.

Fatigués, mais enjoués, nous nous reposâmes au sol avant le concert de Crisom ProjeKCt. Les sons psychédéliques de ce groupe sont envoûtants et nous plongent dans un état léthargique tous les trois. À la fin du concert, nous nous arrêtons au magasin de bonbons-tabac-bières. Nous commandons les bières pour nos

amis avant de remonter nous coucher. Une fille se jette sur nous pour nous faire un câlin. Elle se nomme Jess et me demande ce que nous faisons ici. Une approche étonnante. Nous lui parlons donc de nos études puis elle me reprend dans ses bras. Elle check la main d'un ami qu'elle nous présente. Il semble trop pressé pour discuter ; cependant Jess nous parle de ce festival qu'elle fréquente depuis deux décennies : elle a, sans doute, commencé bien jeune. Elle nous dit que cette atmosphère de musique, de paix et d'amour, nous change de notre train-train quotidien. Nos collègues qui attendent leurs bières deux mètres plus loin sont stupéfaits par cette action. Nous restons cons et nous descendons nos bières sur le chemin. Cette journée est vraiment étrange !

Le samedi 02-08-14, 9 h : nous nous levons en entendant l'enfant de nos voisins pleurer, Nous nous affairons pour préparer notre petit déjeuner et prendre une douche, car aujourd'hui nous voulons nous consacrer à des entretiens qui nous seront utiles pour notre travail de thèse. Souhaitant un maximum d'informations, nous nous rendons dans les communautés où j'ai pu avoir des contacts au cours de ces quatre premiers jours. Ainsi nous nous rendimes dans la communauté d'Eva, Heidi nous dit qu'ils sont absents pour le moment. Dommage ! Eva aurait pu nous traduire aisément. Nous convenons donc avec Heidi que nous repasserons à 14 h. Nous partîmes en quête de rencontrer des organisateurs. Nous passons donc à la tente infos. Ils déjeunaient autour d'une chicha.

Un organisateur, après m'avoir donné quelques informations sur l'événement, nous présenta l'un des festivaliers qui connaissait plus que lui le Burg Herzberg, il était présent depuis 1968. Nous nous rendîmes ensuite dans la communauté de Jésus Christ, on nous expliqua pourquoi elle possédait cette caravane de Jésus. C'est dans un songe qu'elle nous dit avoir parlé au Christ, mais, comme nous le fera remarquer plus tard Jean Pierre, le mari d'Eva, "elle a dû abuser du chichon". Ce fut le tour de trois communautés bouddhistes : une de Néerlandais vivant près de Limoges, une autre d'Autrichiens et une allemande. Les Néerlandais semblaient partager une idée commune avec leur voisine chrétienne à la différence des Autrichiens qui perçoivent ces icônes comme des avatars de paix et de l'amour. Les drapeaux bouddhistes chez les Autrichiens et les Allemands ne sont pas perçus comme des prières à bouddha, mais plus comme une protection pour les festivaliers et la communauté ; ils propagent de bonnes ondes. En remontant chez Eva et Jean Pierre, nous tombons sur une bande de jeunes arborant des figures religieuses indiennes, Shiva, Ganesh et d'autres dont le nom nous échappe. Nous leur demandons pourquoi ils portent des tee-shirts avec des dieux hindous, mais leur niveau d'alcoolémie à 11 h du matin n'est pas propice à la conversation, nous refusons gentiment leur bière. Sur la route, nous croisons nos camarades de route et leur proposons de nous rendre dans la communauté française où nous entreprîmes de faire des entretiens directifs et succincts. Quel est votre point de vue sur ce mouvement ? Que pensez-vous de la religion ? Quel est votre meilleur souvenir ? Nous nous lançons dans plus de deux heures d'entretiens avec la quinzaine de membres de la communauté. Nous fîmes de même dans l'après-midi avec Patti Smith.

Après avoir recueilli nos informations, Jean Pierre nous paya des bières, puis nous descendîmes tous ensemble pour aller écouter les concerts. Tous nous attendions le Gypsy Ska cependant un bouchon important les empêchait d'accéder au site, il fut remplacés par des jeunes artistes qui jouaient dans leur tente le matin même, bel exploit de leur part. Nous écoutions leur musique en jouant aux cartes quand un flic en civil s'installa à notre table pour discuter. Puis une fois nos bières finies et le jeu de cartes terminé nous partîmes à notre tente manger avant le concert de Billy Bragg. Ce concert était plein d'humour noir, la musique calme et country, les pieds dans la boue et le coucher de soleil dans le ciel... Woodstock. Tout était magique. Il ne nous reste qu'un seul jour au Paradis Hippie. Nous commençons à ranger les tentes. »⁶¹⁵

⁶¹⁵ Xavier Guicherd-Delannaz, « Chroniques de voyage en Allemagne avec Pierre Salanon et Etienne Bacca », On the road for the Burg Herzberg festival, extrait de nos notes personnelles, Juillet-Aout 2014.

Qu'est-ce qui permet d'établir la notion de reliance dans la tribu du Burg Herzberg ? Il s'agit donc de comprendre ce qui fait la tribu. De prime abord, le sentiment de reliance communuelle réside dans une forte teneur en religiosité. L'iconographie présente sur ce territoire s'explique par la forte condensation d'une pensée hippie, loin des normes qui entourent nos pratiques culturelles musicales françaises. Mais, au-delà de l'iconographie, l'expérience des concerts permet d'activer certaines connections relatives à la corporalité et aux émotions :

« Le rock est un véritable outil de reliance. Dès le départ, il pose la question de l'être-ensemble, c'est-à-dire un plaisir des sens, une esthétisation de l'existence, l'effervescence et une culture du sentiment. »⁶¹⁶

Ainsi, la reliance relève donc de la notion de collectif, ce qui, par l'expérience du concert, est renforcé puisque ce dernier mobilise les affects et la corporalité. Laure Ferrand nomme ce concept la musique de l'esthétique. Le vivre ensemble, l'émotion ou encore la corporalité permettent la construction d'une cérémonie religieuse, d'une société sacralisée qui s'exprime selon son propre langage, ses propres codes. Cette société construit des espaces hors du temps quotidien, un lieu qui fait le lien entre la communauté⁶¹⁷. La société rock se cristallise et se relie autour d'un leader charismatique qui porte les valeurs de la tribu. Autrement dit, l'artiste réalise un acte qui permet à l'individu d'exercer avec les autres une forme de reliance communuelle, ou devrions nous dire, une âme collective⁶¹⁸.

« Le dimanche 03-08-14, 9 h : c'est notre dernier jour, ce n'est qu'à 14 h 30 que nous repartons pour écouter les derniers concerts de l'après-midi, j'attends avec impatience le concert de la Caravane passe, un groupe français de musique tzigane que j'avais rencontré, il y a quelques années pendant un stage au festival Rencontre Brel. Nous arrivons et écoutons quelques groupes de la mental stage avant de nous rendre dans la fosse. Il se met à pleuvoir. Cependant le public afflue pour venir voir la Caravane. Comme à leur habitude ils sont costumés et sont très expressifs. Le concert sous la pluie entraîne le public nous nous mettons à danser. Puis c'est le final, le batteur se déshabille, le public hurle. Ils descendent dans la fosse finir au milieu du public qui les encercle. L'ambiance est à son paroxysme. Nous remontons à la freak stage où nous croisons Eva qui nous présente de nouvelles personnes pour mon enquête un vieil yippie, la frange politisée du mouvement. Ce personnage part dans de longues élucubrations sur l'idéal politique hippie. C'est bien le premier qui me parle de cela ici. Par la suite nous rencontrons Scott Heller, un ancien hippie de Berkeley, docteur en endocrinologie avec qui nous discutons pendant plus d'une heure. Cet homme est passionnant. Il semble subjugué par notre étude et nous sommes subjugués par sa musique. Nous l'avions vu sur la freak stage la veille. Il nous explique sa conception du monde hippie et sa fervente opposition aux religions particulièrement aux hommes d'Église et aux icônes. 'I did not choose to be an atheist, logic and intellectual honesty demanded it'. Cette phrase est sa maxime. Cependant, il conçoit pleinement que le message qu'elles véhiculent soit un message

⁶¹⁶ Laure Ferrand, Ibid.

⁶¹⁷ Nous nous inspirons ici du concept le lieu fait lien de Michel Maffesoli

⁶¹⁸ Laure Ferrand, Ibid.

de paix et d'amour. Il part rejoindre sa femme et nous notre groupe d'amis pour aller au concert de Kraan. C'est le dernier concert que nous ferons, car nous reprenons la route demain. »⁶¹⁹

« Le concert est un moment particulier, un mythe de la culture rock. Il est un véritable concentré, un bouillonnement qui anime le rock depuis plus de 50 ans »⁶²⁰. Ainsi, Laure Ferrand donne à notre communauté un retour sur l'expérience vécue d'un concert de rock. C'est le sentiment qui semble animer notre équipe sur le chemin du retour et permet de comprendre l'impression résiduelle de ce festival. Autrement dit, ce journal rend compte de ce qui fut quelque chose de magique. L'environnement social et culturel détient des qualités relatives à la surnature. Une forme d'au-delà transcendant d'une expérience éphémère de la vie quotidienne. Il semble important de revenir sur cette expérience. Certes, ce journal brut du Burg Herzberg montre de façon naïve et singulière l'ambiance d'un festival.

Mais il révèle des pratiques et des comportements empreints de religiosité. Il montre qu'aujourd'hui les mouvements hippie et psychédélique forment une spiritualité tribale qui reste proche du syncrétisme original de 1967. La prise de position de laisser tel quel notre récit d'expérience est, sans être un vagabondage de notre pensée, une façon de traduire ce que Morin nomme l'émerveillement. De plus, vivre cette expérience fut un moyen de capitaliser l'ensemble des connaissances et des savoirs issus de nos rencontres, échanges et déambulations. Si cette méthode s'éloigne d'une approche académique d'analyse sociologique. Paradoxalement, elle permet de se fondre dans la masse des amateurs. Cet attachement⁶²¹ à l'amateurisme de cette expérience et notre approche en tant que « sujet-objet » peuvent être source d'égarement dans l'objectivité de notre discours. Cependant, bien que connaissant ce milieu depuis près de trois ans, le Burg Herzberg fut une expérience forte, surprenante.

⁶¹⁹ Xavier Guicherd-Delannaz, « Chroniques de voyage en Allemagne avec Pierre Salanon et Etienne Bacca », On the road for the Burg Herzberg festival, extrait de nos notes personnelles, Juillet-Aout 2014.

⁶²⁰ Laure Ferrand, Ibid.

⁶²¹ A entendre selon la notion développée par Antoine Hennion.

3.2.3 Religiosité psychédélique

Parler de religion rock peut être perçu comme un blasphème, bien que nombre de journalistes aient franchi le pas, nous préférons parler de religiosité. Comment se manifeste cette notion de religiosité psychédélique ? Quel sentiment provoque un spectacle psychédélique ? Nous avons déjà traité du système de croyances qui se développe au sein du mouvement. Désormais, il faut analyser la réalité de notre terrain pour voir en quoi elle relève d'une réalité suprasensible, où les auditeurs vont faire l'expérience d'une sociabilité émotionnelle forte. Si chaque sous-culture peut se caractériser par une vision du monde, les sixties et le mouvement psychédélique élaborent une matrice symbolique d'où découle une nouvelle religiosité.

3.2.3.1 La double lecture du spectacle psychédélique, analyse du Burg Herzberg

« Entre le personnage qui s'agite en moi quand, acteur, j'avance sur une scène et celui que je suis quand j'avance dans la réalité, il y a une différence de degré certes, mais au profit de la réalité théâtrale. / Quand je vis, je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue, c'est là que je me sens exister. / Qu'est-ce qui m'empêcherait de croire au rêve du théâtre quand je crois au rêve de la réalité ? / Quand je rêve, je fais quelque chose et au théâtre je fais quelque chose. / Les événements du rêve conduits par ma conscience profonde m'apprennent les sens des événements de la veille où la fatalité toute nue me conduit. / Or le théâtre est comme une grande veille, où c'est moi qui conduis la fatalité »⁶²²

La citation d'Antonin Artaud raisonne sur les parcours de nos expériences psychédéliques. Cet état de veille, de rêve et d'existence, est au cœur du rock psychédélique. Il faut franchir les portes de la perception pour voir ce « monde qui glisse »⁶²³ dans le spectacle psychédélique. Le spectacle psychédélique est en certains aspects le théâtre de la cruauté d'Artaud, il répond dans un premier temps à la volonté de spectacle de masses, il hypnotise les sens et les émotions de l'auditeur dans un second temps. Cette cérémonie, Jim Morrison l'avait bien compris, est un espace de libération de la pensée, où les rêves s'exaltent. Le spectacle psychédélique est aussi un équilibre entre deux pôles. « Si on devait représenter l'ethos hippie par les dieux du panthéon grec, on pourrait choisir Dionysos pour son côté orgiaque et Apollon pour son

⁶²² Antonin Artaud, *Le Théâtre de Séraphin*, in OC, Tome IV, p. 145.

⁶²³ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1938, « Le théâtre et la peste », p. 47.

côté esthétique »⁶²⁴. Quel est donc ce double du réel qui se trame dans le spectacle psychédélique ?

« On utilise dans le jargon de l'esthétique le "terme total" que l'on rattache à certains projets chimériques qui ont toujours voulu établir une œuvre d'art dite totale : dans son aboutissement, et totale par rapport à son expérience complète et absolue. [...]. Mais au-delà du clinquant psychédéisme que donne à voir le light-show (par la totalité de l'utilisation des médiums artistique qui crée l'imagerie farfelue de l'univers psychédélique), se pose toute la question de l'essence de ce spectacle, de l'envers, de l'en deçà ou de l'au-delà du "décor", c'est-à-dire ce qui se cache ou ce qui se trame dans l'invisible : dans la mise en scène ou la mise en œuvre des énergies de l'expérience. »⁶²⁵

Le théâtre de la cruauté est une recherche qui vise à réintroduire de la magie, du rêve, pour permettre d'atteindre une dimension transcendante. Le spectacle psychédélique mêle à la fois continuité et fragment, transe et extase, et s'axe sur un travail sur les sens. Le spectacle psychédélique est « un rituel unique », « une méditation transcendante », « un voyage », « un rêve »... Voilà des termes qui peuplent le discours de mes colocataires festivaliers au Burg Herzberg. Le Burg Herzberg est un espace où le temps continu est vécu comme une alternative éphémère, réelle, où la tribu communie, en quelque sorte une utopie. Cette utopie est peuplée de figures théoriques, techniques et artistiques, qui participent à la structuration de l'esthétique psychédélique. Elles permettent l'intensification de l'existence et de l'expérience. Pour comprendre l'expérience du Burg Herzberg, il faut revenir sur ce qui participe à la notion de spectacle, à savoir : la frontière poreuse entre spectacle et spectateur, la dimension techno-spirituelle du rite, puis l'aspect populaire du mouvement.

Le Burg Herzberg, comme nombre de spectacles psychédéliques, tend à abolir la frontière entre l'art et le quotidien par la construction d'un quotidien alternatif, un quotidien halluciné. L'esthétique du spectacle psychédélique s'inscrit dans la philosophie de l'Internationale Situationniste. C'est-à-dire vivre une expérience mutuelle sans aucune barrière ou intermédiaire que des dispositifs techniques, un réenchantement du quotidien. Il existe dans l'expérience psychédélique une porosité de la communion entre l'artiste et son public, comme Patti Smith le fait remarquer au début de son concert perturbé par les éléments techniques. Elle abolira la frontière qui réside entre la scène et le public : « Nous sommes tous réunis, ici, dans l'amour et la paix, nous ne faisons qu'un, ce sont des Jours Parfaits ». Ce discours de Patti Smith sur scène

⁶²⁴ Frédéric Monneyron, Martine Xiberras, Op. Cit., p. 148.

⁶²⁵ Eléonore Willot, Op. Cit., p. 119.

reprend les grandes images de la pensée hippie et intègre l'image du festival, dont le slogan était Jours Parfait.

Le rite est une expérience techno-spirituelle par cette approche, nous cherchons à relier technique et intensification de l'expérience spirituelle. Si, bien sûr, le site est accessible à tous, l'espace du concert principal est sacralisé, clôturé, il existe un dehors et un dedans pour constituer l'espace merveilleux du rite. Il s'agit de fabriquer le lieu du rite. Pour cette fabrication, les techniciens déploient un arsenal de dispositifs, un écheveau multilinéaire dont la fonction première est d'éveiller nos sens. Cet éveil passe par une prolongation technique de nos sens : le son est amplifié, la lumière émerveille le plateau et le public. Les éléments techniques exercent une force, une influence, et induisent des conduites pour construire de l'émotion au sein de l'esthétique. « Il est question d'une nouvelle ère : d'une extension des sens, d'un prolongement de l'homme par la technologie au sein d'une expérience esthétique aux limites du matérialisme, vers une unité, une union communicative et communiant où l'art devient une connexion pour le corps pour l'esprit et la communauté, vers un régime d'ordre métaphysique »⁶²⁶.

« Le second reproche le plus couramment usité à l'encontre du rock concerne son hédonisme : nous nous rappelons de l'allusion d'Adorno aux jitterbugs, insectes aux mouvements réflexes, qu'il met en corrélation avec le public des concerts de rock, acteur de sa propre extase. Ce qu'Adorno reproche, c'est une invitation à la régression où l'art, "stimulus somatique", joue un rôle utile, présentant l'écueil de se rapprocher par trop "de la naïveté de la simple jouissance". »⁶²⁷

Les sixties sont marquées par un esprit de révolution, d'élévation et de liberté populaire. Une série de concepts liée aux théories sur la postmodernité de Michel Maffesoli aborde l'hédonisme festif qui règne dans les tribus psychédéliques. Ainsi, l'hédonisme hippie du Burg Herzberg est lui aussi imprégné par ces valeurs. Les expériences de transcendance, que nous avons observées au Burg Herzberg, relèvent d'un intense pouvoir de l'imaginaire dionysiaque. Le présentéisme, l'esprit carpe diem est présent dans le discours de nos enquêtés qui révèle l'importance de « vivre ici et maintenant ! ». La jouissance de l'existence se manifeste au Burg Herzberg par une sexualité exacerbée, une nudité assumée et une volonté de plaisir et de détente par les drogues et l'alcool. Le Burg Herzberg laisse place à la spontanéité, une spontanéité divertissante, jubilatoire et festive. Le public est au cœur d'une expérience de partage et de plaisir collectif. Cette euphorie festive transporte les auditeurs aux confins d'une

⁶²⁶ Eléonore Willot, Op. Cit., p. 121.

⁶²⁷ Marie-Pierre Bonniol, « Sonic Youth, du style au geste ou la prétention esthétique d'un groupe de rock », *Volume !*, 1 : 1 | 2002, p. 61-79.

rêverie commune et collective, où tout semble possible, sans jugement et avec une liberté totale. L'exultation festive qui émane du Burg Herzberg plonge quelques auditeurs dans des états altérés de conscience. Notre propre expérience de voyage lors du concert de Crimsom Projeckt nous invite à réfléchir à ces états seconds que l'on peut vivre lors des cérémonies psychédéliques. Qu'est qui a pu nous conduire à entrer dans un état d'exaltation intense de notre existence⁶²⁸ ?

3.2.3.2 États altérés des consciences, électricité, L.S.D., spectacle psychédélique

Transe et extase forment la ligne politique des sixties, notamment par Timothy Leary et son œuvre *La politique de l'extase*. Si elle est souvent atteinte par des procédés chimiques, la transe et l'extase peuvent être atteintes par la musique. Comprendre comment des états de conscience altérés sont présents dans le rock psychédélique nous permet d'enrichir notre recherche sur l'imaginaire religieux. En effet, l'extase ou la transe sont des comportements premiers. Autrement dit, on retrouve, dans tous types de cérémonies religieuses, ces états altérés de conscience. Les états altérés de conscience tissent aussi un lien étroit avec la musique, comme le fait remarquer l'ethnomusicologue Gilbert Rouget. Ce chapitre s'intéresse donc à la troisième transcendance d'Alfred Schütz, le monde psychédélique est peuplé d'expériences traitant de ces états altérés de conscience. En quoi les sixties, et plus spécifiquement le rock psychédélique conduisent à ces états ?

« De tous les arts, la musique est sans doute celui qui a la plus grande capacité d'émouvoir, l'émotion qu'elle suscite pouvant aller jusqu'au bouleversement. La transe étant évidemment une conduite émotionnelle [...]. Ajoutons que dans la transe émotionnelle, c'est la musique à elle seule qui déclenche la transe. »⁶²⁹

Transe et extase sont deux états clairement opposés⁶³⁰, les sixties semblent réussir à concilier ces deux modes d'altération de la conscience. Gilbert Rouget est à l'initiative d'une œuvre, *La musique et la transe*, qui établit une relation étroite et complexe entre ces deux notions. Les états seconds sont, selon l'auteur, liés à des

⁶²⁸ Lorsque nous évoquons ce rapport d'intensité et d'exaltation, il est à concevoir comme une intensité de l'instant. Celle que Michel Maffesoli décrit dans un entretien avec l'Hebdo 23 Juillet 2015 : « Cette nouvelle intensité de l'instant explose dans toutes les directions : des vidéo-clips aux jeux informatiques, des manifestations sportives aux fêtes techno en passant par l'écologie, voire l'astrologie ». Cette intensité de l'existence est le moteur du réenchantement du monde pour prolonger la citation du sociologue.

⁶²⁹ Gilbert Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard, Nouvelle édition., 1990, p. 547.

⁶³⁰ Nous l'avons vu lors de notre partie II.

éléments « symptomatiques » et aux « conduites ». L'apparition de ces comportements est fréquente dans les sociétés premières, tribales et religieuses. Or, cela correspond à la volonté des communautés de musiques psychédéliques. Si Rouget n'étudie pas le cas des tribus psychédéliques, il s'attache à décrire la question de la possession dans les arts comme le théâtre lyrique et l'opéra. C'est lors de notre entretien avec Myriam Frinault, professeure de musicologie de l'Université Pierre Mendès France, que cette notion de possession fut franchie pour traiter du rock : « On se sent habité par les artistes rock, notamment des artistes comme Pink Floyd, Hendrix ; il y a une énergie primitive qui semble raisonner dans notre propre être ». La possession n'est ni transe, ni extase, mais une co-habitation entre notre conscience et un être spirituel qui domine notre volonté. Cette définition de la possession n'est pas objective, croire qu'un être fantastique puisse détenir le contrôle d'un être vivant n'est aucunement censé. Ainsi, il semble qu'une possession puisse s'expliquer comme état de subjectivité intense où des parties de notre cerveau s'activent par des causes propres à la situation. Cette situation se traduit de la sorte chez Gilbert Rouget : « La musique se situe au cœur d'un système qui met en action les représentations symboliques, spirituelles et religieuses de toute la communauté ». Quelles sont ces causes dans le champ psychédélique ? Y a-t-il possession ?

Si des comportements de transe, d'extase ou de possession sont observables dans les cérémonies psychédéliques, il faut revenir sur les notions de musiciens, musiquants et musiqués. Ces trois termes possèdent une racine étymologique commune, *musica*, qui se traduit par ce qui concerne les muses. Si l'on connaît la définition de musicien, qu'est-ce qu'un musiquant ? Un musiqué ?

« Employer le mot musiquant, c'est faire retour au verbe "musiquer" qui n'est pratiquement plus utilisé de nos jours [...]. Dans l'état actuel de l'usage, l'incapacité où l'on est en français d'exprimer d'un seul mot l'action de "faire de la musique" est incontestablement gênante. L'emploi de ce verbe y remédie et ouvre de nombreuses possibilités, tel que distinguer entre "faire de la musique" et "musiquer" [...]. »⁶³¹

Le musiquant est l'adepte, le spectateur averti, qui est capable de générer de la musique. Le musiqué est la personne touchée par la musique, autrement dit, l'auditeur. Le musiquant et le musiqué peuvent entrer en transe, en extase ou encore en possession. La thèse de Rouget consiste à montrer que des dispositifs rituels permettent d'accéder à ces altérations de conscience. Il révèle aussi que le musicien ne peut être soumis aucunement à la transe ou à la possession, car il est censé contrôler le bon déroulement

⁶³¹ Gilbert Rouget, *Op. Cit.*, p. 204.

du rituel. Ces observations faites sur des tribus shamaniques ne peuvent correspondre complètement au monde du rock psychédélique. Ainsi, dans les tribus psychédéliques, le musiquant, le musiqué et le musicien sont tous soumis à des altérations de conscience.

« Je suis le Morse » veut dire « Je suis Dieu, tu es Dieu, nous sommes le Christ » et quelque chose en plus. Mais l'inspiration divine se retire. [...]. Peut-être que le Morse s'était retiré tout simplement. Le Morse s'était retiré et, avec lui, toute nécessité de continuer l'épisode magique et mystérieux des Beatles. »⁶³²

Gilbert Rouget, dans son analyse du rite shamanique, place le Shaman dans un double rôle « à la fois musiquant et du musiqué ». En effet, le médiateur-artiste va créer une musique par l'inspiration, cette inspiration va lui permettre l'accès à un monde-autre et donc à la transe. Comment le rituel psychédélique conduit à des états seconds ?

Si le spectacle psychédélique s'inscrit dans un contexte ritualisé, où la musique et la lumière sont fonctionnalisées, il tend « vers un processus de création transcendante. »⁶³³. Le spectacle psychédélique est conçu pour reproduire les effets du L.S.D. Mais comment ce spectacle se conçoit-il comme une voie vers l'altération de la conscience ? Qu'est-ce que la transe et l'extase, sinon une impulsion électrique dans notre système nerveux et cérébral ? Il est donc nécessaire de concevoir l'influence de l'altération des sons et de la lumière — qui est une recherche propre au rock psychédélique — sur notre altération de la conscience. Ce genre musical s'est développé en relation étroite avec les évolutions des technologies utilisant l'électricité, que ce soit pour la production du son, pour la lumière ou pour toute perturbation sensorielle. Nous l'avons déjà abordé, les dispositifs du rock psychédélique peuvent conduire à l'altération de nos consciences. Le dénominateur commun à ces altérations est l'électricité. En effet, les différentes altérations (spectrales, électriques, sonores, lumineuses, etc.)⁶³⁴ permettent, justement, d'animer des corps de se retrouver possédés voire en transe.

Si les théories de Mesmer⁶³⁵, au cours de ses études sur le magnétisme, tendent à réfléchir sur les influx nerveux des corps humains et à leur rééquilibre au sein de notre organisme par des moyens électriques, il n'est donc pas impossible que l'électricité, ou du moins les signaux électriques, entraînent des états de transe. Nous évoquons au

⁶³² Pacôme Thiellement, Op. Cit., p. 39.

⁶³³ Eléonore Willot, Op. Cit., p. 221.

⁶³⁴ Merci de se référer à la deuxième partie.

⁶³⁵ Guicherd-Delannaz Xavier, *Esprit Rock es-tu là ? Enquête des constituantes para-musicales de l'esprit rock*, sous la direction de Yves Citton.

début de ce paragraphe la fonction du son et de la lumière psychédélique. Pour Eléonore Willot, les dispositifs employés ont comme fonction de provoquer des influx nerveux qui ont pour but de vivre un état transcendantal. La perturbation sensorielle relève d'une expérience métasensible et synchronisée. Au final, un concert de musique psychédélique est prévu pour plonger l'auditeur dans une immersion sensitive et sensorielle totale. Pour comprendre le spectacle psychédélique, il faut revoir la force émotionnelle qui se développe autour de la star et de sa musique. Le musiqué est en émoi dans une exaltation complète de ses sens, ouvert donc à un monde-autre.

« Se libérant ainsi dans l'inconscient musical, les "initiés" entament avec une démente enivrante, des danses emphatiques susceptibles de laisser libre cours aux pulsions, d'éveiller ou de mettre en suspens certaines régions de l'esprit, faisant ainsi ressortir un nouvel instinct corporel, naissant sous l'emprise hypnotique des morceaux de longue durée, une durée éprouvante qui contribue parfois à l'épuisement physique, à une sensation de fatigue extrême, ne faisant que renforcer la thèse de la transe et de la transcendance du corps. »⁶³⁶

La musique psychédélique cherche à atteindre la profondeur de l'âme, le mystère du silence et la modulation des sons est une recherche pour bouleverser nos sens. C'est par ce biais que la musique psychédélique entre dans une quête mystique, un sentiment religieux ou plutôt un reliance communuelle.

3.2.3.3 Témoignage de reliance communuelle

« Que reste-t-il aujourd'hui de l'expérience de cette ouverture des portes de la perception, qui avait permis à toute une génération un tel dessillement du regard, au point où les hippies en arrivaient à reconsidérer d'anciennes religions avec un œil neuf, ou à répondre à d'anciennes questions philosophiques et métaphysiques avec un nouvel élan ? Cet entrain métaphysique, cette spiritualité contenue dans les croyances et les pratiques hippies ont été vite réprimés, mais sans disparaître tout à fait. »⁶³⁷

Il est clair qu'un sentiment religieux émane des représentations psychédéliques et a imprégné le mouvement hippie. Ce sentiment est une expérience émotionnelle forte pour les initiés. Or, on le sait, le star-system est une fabrique de divinités. Il faut donc réfléchir au rapport qui s'établit, par la représentation, entre la fabrique et l'utilisateur. Qu'est-ce que le sentiment religieux, ou plutôt la reliance communuelle ?

Le sentiment religieux peut se définir comme une reliance à une chose supérieure à notre condition, il y a donc une notion de dépendance dans ce qui relie l'humain au divin. Il est aussi important de revenir sur la notion de sacré qui incombe à

⁶³⁶ Ibid, p. 227.

⁶³⁷ Frédéric Monneyron et Martine Xiberras, Op. Cit., p. 71.

tout sentiment de reliance communiel. En effet, nous l'avons vu dans les chapitres précédents, l'expérience du rock est une expérience religieuse, où le sacré peut avoir une place s'il est défini comme un temps, un espace délimité, séparé et circonscrit. Il réside, dans l'expérience psychédélique, un émoi, une fascination, quelque chose de numineux qui transcende notre existence. Comment un sentiment religieux se construit dans l'expérience psychédélique ?

« En réalité, le charisme messianique se doit d'incarner les désirs d'idéal de la communauté. Il répond à un besoin profond qui préexiste à son apparition. Alexandre Dorna explique que « d'un point de vue psychosociologique, le messie [...] est une figure idéale, née du besoin d'idéalisation produit par l'attente ». Car c'est parce qu'il incarne l'idéal collectif d'une communauté qu'un homme se voit attribuer des qualités charismatiques. Dans ce cas précis, la figure charismatique messianique vient incarner le désir de la communauté d'être « sauvée ». Cette figure est alors reconnue comme messie parce qu'elle répond aux exigences du désir collectif et non l'inverse : « Le terrain messianique préexiste au messianisme charismatique. »⁶³⁸

Les traits messianiques des divinités psychédéliques ne sont plus à débattre puisque l'ensemble du mouvement s'inscrit dans une contestation d'un ordre établi incapable de répondre aux besoins et aux attentes de la communauté. Ainsi, la star psychédélique développe un pouvoir charismatique révolutionnaire, à l'image du Christ. Ce pouvoir, couplé avec les références religieuses des compositions littéraires des chanteurs, renforce cette dimension. Si le charisme permet la constitution d'une communauté, l'attachement ainsi que la reliance communuelle, c'est grâce à ce que Christian Le Bart nomme « la révélation unique ». La révélation unique est cette émotion intense que chaque individu peut ressentir dans l'expérience d'un concert. Si cela peut s'appliquer à n'importe quel art, les altérations de la conscience dans le psychédéisme consolident cet enchantement :

« Toute fanitude naît d'une expérience affective forte, d'un moment de réception unique et est une quête "d'abord destinée à reproduire l'enchantement initial ». [...] Les publics, fans ou non-fans, peuvent ainsi avoir le sentiment qu'une musique « parle à leur intériorité » ou, plus encore, qu'elle en parle « le véritable langage ». Selon nous, la musique possède incontestablement en elle-même la capacité particulière à séduire et à fasciner. »⁶³⁹

Cette fascination ou cette séduction qu'exerce l'artiste sur son public témoigne d'un sentiment fort d'appartenance pouvant déclencher un système de croyance et, par conséquent, une forme de sentiment de religieux. Cette notion est un rapport

⁶³⁸ Amélie Dalmazzo, *Charisme, identité. Le charisme médiatique et les fans de Mickael Jackson. L'idéal et le Monstre*. Thèse de doctorat, sémiologie des médias sous la direction de Frédéric Lambert, Université Paris II, 2009.

⁶³⁹ Ibid.

d'interactions puisqu'elle induit un pouvoir d'attraction. Certes, chaque individu n'éprouve pas une attraction incontrôlée durant un concert.

Néanmoins, il existe dans les concerts de musique des conduites qui rend possible cette piste de recherche⁶⁴⁰. Cette notion de fascination induit une notion d'influence, d'impression. En effet, la musique psychédélique est conçue comme une porte d'entrée à l'âme, elle vient parler à l'intériorité des auditeurs et ne peut s'expliquer par la raison, comme en témoigne l'entretien de Maria Eva Scant : « [Parlant d'un genre le Doom metal] C'est une musique qui me parle vraiment beaucoup, c'est doux et énergique. Il y a un truc de très prenant dans cette musique, je ne sais pas d'où vient cet attrait »⁶⁴¹. On constate donc que la musique résonne chez les fans, ce qui signifie qu'elle mobilise les affects et devient par conséquent un exutoire. L'élément moteur de la reliance communautaire, de la foi, relève de l'affectif. La foi en la star permet d'apaiser l'incertitude et répond à une quête de sens. L'émotion est au centre de la communion. Ce fort potentiel affectif mobilisé construit, au-delà de la communauté, un système d'adhésion. Trois types de communautés existent, selon Amélie Dalmazzo, docteur en sémiologie médiatique : les communautés de musique, les communautés de charisme, les communautés d'adhésion. Or, on retrouve dans le mouvement psychédélique l'ensemble de ces communautés qui développe une croyance structurée autour du rock :

« Derrière le rockeur se cache un "guide spirituel", qui permet l'élaboration de significations individuelles et collectives, la définition de repères communs et d'objectifs mobilisateurs, une certaine conception de l'existence dont se réclament les membres de la communauté et qui les rapproche, les unit. »⁶⁴²

C'est dans cette dimension que « la rencontre imaginaire »⁶⁴³ entre le fan et l'artiste s'effectue, c'est une révélation qui structure le moment fondateur de la rencontre. Cette rencontre imaginaire est une rencontre incarnée qui se manifeste par une révélation :

« Or si certains ont été séduits par les qualités de la figure charismatique, nombreux sont ceux qui ont d'abord été séduits par le son, la musicalité. Cette rencontre a même pour certains une valeur de "révélation", servant de point de mire à l'établissement d'un "avant" et d'un "après". Or c'est précisément cet enchantement,

⁶⁴⁰ Lors de notre travail d'été au festival Brel, nous avons observé des comportements des plus surprenants (des quinquagénaires courant pour être dans la fausse au plus près de Julien Doré ou encore la bousculade qui s'est opérée durant la séance de dédicaces de Pierre Perret). Ces actions sont les signes d'une attraction, voire même d'une idéalisation de la star.

⁶⁴¹ Entretien avec Maria Eva Scant, Concert de June Ashes, Enquête de Master de sociologie 2012.

⁶⁴² G. Ségré. — « Musique populaire et appartenance : les « amis d'Elvis » », in G. Bonacci et S. Fila-Bakabadio (dir). — *Musiques populaires : usages sociaux et sentiments d'appartenance*. — Paris, CEA, EHESS, 2003, p. 106.

⁶⁴³ Merci de se référer à notre deuxième partie.

cette rencontre incroyable avec l'objet de croyance qui est au fondement de leur fanitude. »⁶⁴⁴

C'est l'authenticité de la rencontre qui permet à l'artiste de devenir le dépositaire d'une vérité. La prophétisation du statut de l'artiste est propre au mouvement psychédélique. Ainsi, l'artiste prophète permet de concevoir une nouvelle sociabilité qui passe par le groupe, la langue et un système de valeurs.

L'élaboration d'une matrice signifiante autour de l'artiste va mobiliser un système de croyances au point de constituer un culte de la star. Celui-ci permet de structurer des communautés qui se solidarisent autour de valeurs communes. La fédération d'une communauté engendre la constitution d'un sentiment du nous collectif, ce dernier est le nous de la reliance et, par conséquent, du sentiment religieux. Le sentiment religieux dont il est question est à concevoir sous le prisme synchrétique. Car, s'il existe un attachement à une figure charismatique, cette notion se développe dans le rock psychédélique et permet de mieux comprendre comment fascination et croyances sont à la source de la reliance post-moderne. Cependant, un caractère d'unité peut se retrouver au travers de la notion de syncrétisme. En effet, cette notion règne en maître sur la philosophie psychédélique, comme le constatent Frédéric Monneyron et Martine Xiberras :

« Le large syncrétisme des années 60 s'est dilué dans une pluralité de croyances aux orientations que d'aucuns jugeront comme largement incompatibles et qui n'ont pour point commun qu'une volonté de fuite du matérialisme ambiant et un besoin de transcendance. »⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ Amélie Dalmazzo, *Charisme, identité. Le charisme médiatique et les fans de Mickael Jackson. L'idéal et le Monstre*. Thèse de doctorat, sémiologie des médias sous la direction de Frédéric Lambert, Université Paris II, 2009.

⁶⁴⁵ Frédéric Monneyron et Martine Xiberras, *Op. Cit.*, p. 80.

Chapitre 3 : Le néosyncrétisme psychédélique, ouverture vers les musiques électroniques et les méandres du mouvement hippie

« La découverte de nouveaux sons, par le biais de la musique électronique, permet aux compositeurs une immersion dans l'univers d'une création pure, qui va souvent de pair avec le merveilleux, la révélation, le mystère, l'énigmatique, voire la science-fiction (les Barron), mais aussi une recherche plus intime teintée parfois de religiosité, comme pour Krenek, ou en tout cas, de sacré : la nature dépeinte par Maderna ou Nono est très investie par une vision tout à la fois sacrée et humaniste, profondément poétique. Le musicien se transforme en Prométhée : il va aux limites de cette nature, en décortique l'intimité, cherche à en trouver l'origine, et la questionne dans un aller et retour réflexif avec l'homme et sa propre création artistique, mettant en jeu le rôle de la mythologie. »⁶⁴⁶

Si les sixties sont mortes, emportant avec elles les idéaux des hippies et du psychédéisme, c'est au travers des nouvelles musicalités de l'électronique que l'imaginaire psychédélique semble ressurgir, comme le constatent Frédéric Monneyron et Martine Xiberras. Existe-t-il une persistance de l'imaginaire psychédélique dans les musiques électroniques ? Peut-on parler d'un néosyncrétisme dans les comportements des acteurs des cérémonies électroniques ? Voici le questionnement central de cette dernière partie, il s'agit donc de comprendre et d'analyser la mort du psychédéisme. Les nouveaux comportements des acteurs de la musique électronique semblent rappeler les pratiques à l'œuvre dans la période des sixties. Entre transe et transe, entre fête et teuf, le renversement des termes ne tient qu'à un fil, signe d'une volonté de perpétuer la religiosité de l'imaginaire néo-psychédélique. Ainsi, Michel Maffesoli s'intéresse aux effervescences de la teuf techno qui, selon Beatrice Mabillon-Bonfils, « rompent la monotonie de la vie quotidienne. Elles introduisent la part de désordre dont le corps social a besoin. Les auteurs-acteurs de ces rassemblements festifs ne sont pas (ou plus) les marginaux que l'on se plaît à décrire. Tout un chacun est contaminé par ce désir de transe, cet "éclatement" de soi »⁶⁴⁷.

⁶⁴⁶ Nathalie RUGET LANGLOIS, *Le retentissement des mots dans les oeuvres électroacoustiques de Luciano Berio, Bruno Maderna, Luigi Nono et le concept de résonance sémantique*, Thèse, Paris, 2007.

⁶⁴⁷ « Affinités et effervescence, une manière d'être ensemble », *La fête techno*, Paris, Autrement, « Mutations », 2004, 176 p.
URL : www.cairn.info/la-fete-techno--9782746705043-page-59.htm.

3.3.1 This is the End, la fin des sixties

La fin des sixties marque l'avènement d'un nouveau genre musical, le Punk, qui s'inscrit en opposition complète de l'imaginaire psychédélique. Mais quelles sont les causes de cette chute de l'imaginaire ? Comment la pensée utopique du rêve hippie s'est-elle transformée en dystopie ? Si l'on constate la chute de l'imaginaire psychédélique et la disparition du mouvement hippie au milieu des seventies, on observe aussi une renaissance d'un imaginaire néo-psychédélique et d'une nouvelle forme de rock. En quoi cette mort et renaissance entraînent un changement de paradigme dans l'imaginaire religieux ?

3.3.1.1 L'effondrement de l'imaginaire psychédélique

En octobre 1967, les acteurs du Summer Of Love célèbrent la mort des hippies. Si le mouvement psychédélique perdure jusqu'au début des seventies, une mutation s'opère. L'utopie hippie n'aura pas lieu. Comment et pourquoi l'imaginaire psychédélique s'est-il effondré ? Nous savons que toute forme d'imaginaire est décomposée en plusieurs phases⁶⁴⁸ : l'imaginaire psychédélique ne s'effondre pas totalement, il entre dans la phase de l'épuisement des deltas. L'épuisement des deltas se caractérise par une dissémination des matériaux au sein de divers systèmes ou courants de pensée. Quels sont les éléments qui caractérisent la fin de l'imaginaire psychédélique ? Comment vont se disséminer les deltas dans le monde moderne ?

« En 1969 apparaissent quelques signes annonciateurs de la fin d'une époque. C'est d'abord en juillet, l'assassinat, dans sa villa de Beverly Hills, de Sharon Tate et de trois de ses invités par Charlie Manson et sa bande de hippies fanatisés. En décembre survient le catastrophique festival de l'hippodrome d'Altamont, près de San Francisco, qui, par ses multiples bagarres et le meurtre d'un jeune Noir, Meredith Hunter, par les Hell's Angels » s'est présenté comme le contrepoint cauchemardesque des journées d'amour et de paix de Woodstock trois mois auparavant. »⁶⁴⁹

Martine Xiberras et Frédéric Monneyron établissent une liste de « signes annonciateurs » de la fin du mouvement psychédélique. La notion de signes annonciateurs est présente dans les écrits religieux. Ce terme possède donc une teneur religieuse. Quels sont les signes de la fin du mouvement ? Les cinq signes de la fin du monde psychédélique sont : 1/La mort des étoiles, 2/La tragédie écologique de

⁶⁴⁸ Le bassin sémantique de Gilbert Durand.

⁶⁴⁹ Martine Xiberras et Frédéric Monneyron, Op. Cit., p. 56.

Woodstock, 3/Les enfants perdus du Haigh Ashburry, 4/Les premiers meurtres des communautés, 5/La catastrophe d'Altamont.

Attardons-nous sur ce dernier point qui est le point d'orgue de la fin de l'imaginaire hippie. La catastrophe d'Altamont⁶⁵⁰ est à concevoir comme un contrepoint cauchemardesque de Woodstock. Si la mort de Meredith Hunter n'est pas le premier meurtre du mouvement, nous le verrons après, il revêt les attributs du premier meurtre au sein de la communauté hippie. Comment la société de la paix et de l'amour en est arrivée à tuer ? Altamont, ou le Woodstock de la côte Ouest est un festival organisé comme le titrent les Rolling Stones, « à l'arrache ». Le festival d'Altamont a été un événement de violence intense. Le service d'ordre et les spectateurs sont soumis aux effets de la drogue et de l'alcool, ce qui a conduit à des affrontements inédits. Grace Slick du Jefferson Airplane, commente l'atmosphère du festival de la façon suivante :

« Altamont était un très mauvais présage. Le ciel était triste et gris ce jour-là. Le site dégageait des ondes très négatives. Ce n'était qu'un circuit, pas une prairie verdoyante. La foule était majoritairement sous acid et les Hell's étaient encore plus défoncés. Ce drame a marqué un tournant. »⁶⁵¹

Au-delà du symbole de la mort du concert d'Altamont, la mort du mouvement psychédélique émerge d'un adepte des Beatles et de la musique rock : Charles Manson. Il part à la recherche des messages subliminaux qui peupleraient les textes des artistes. Il trouve dans les œuvres des Beatles, plus spécifiquement dans le White album, des éléments religieux qui annoncent l'apocalypse, dans Revolution 9 ou encore I Will. Pour éviter cette apocalypse, il décide de passer à l'acte et cherche à déclencher une guerre raciale aux États-Unis. Manson décrète l'avènement du Helter Skelter le 8 août 1969. La family se lance à l'assaut de la villa de la famille Polanski et cause la mort de Sharon Tate, ainsi que cinq autres personnes. L'inscription du terme Pig et de la griffe des Black Panthers signe la volonté de faire accuser l'organisation de défense des droits civiques des Afro-Américains. Le fanatisme poussé à l'extrême de Manson montre le visage obscur du mouvement psychédélique, qui a construit une société de dévots. La naissance d'une forme d'antéchrist en le personnage de Charles Manson est une illustration parfaite de la fin de ce monde, comme la pratique toxique des drogues qui conduit sur le chemin de la mort nombre de stars et de dévots. Cette dévotion totale révèle l'importance de l'influence de cette musique et des stars du mouvement :

⁶⁵⁰ Nous en avons abordé les caractéristiques lors de notre première partie.

⁶⁵¹ Christophe Delbrouck, Crosby, Stills, Nash & Young, Le Castor Astral, 2009, p. 248.

« La musique donne un sens à la folie meurtrière, c'est le cas de Charles Manson et de ses délires mystiques et idéologiques, mais également celui de Mark David Chapman, l'assassin de John Lennon. »⁶⁵²

Charles Manson incarne pleinement la fin de l'imaginaire psychédélique, il se croit investi d'une dimension prophétique, un avatar double à la fois christique et diabolique. Créateur d'une communauté, la Family, Manson devient un gourou, un personnage charismatique et mystique. Il s'intéresse aux théories de Crowley et de LaVey et développe un goût pour les sciences occultes.

« il s'intéresse à l'occultisme, se fait appeler "le Sorcier" et opère une sorte de lavage de cerveau en droguant ses fidèles, pour mieux les faire adhérer à ses visions prétendument prophétiques. »⁶⁵³

Si Steven Jezo-Vannier estime que l'effondrement du mouvement hippie est lié au premier meurtre d'Altamont et à la communauté de Manson, la drogue et la mort des grandes icônes du rock participent à la désillusion collective. Le rêve utopique du mouvement psychédélique et hippie proposait une voie pour des sociétés parfaites, mais ce rêve est annihilé. Il bascule vers le cauchemar. Cette rupture est donc liée à la perte des étoiles du rock, qui entraîne la fin d'un grand nombre de communautés de vie et de musique.

« Le décès des icônes, le drame du concert d'Altamont, théâtre de l'assassinat d'un spectateur durant le concert des Rolling Stones, et la dégénérescence de l'idéal libertaire des sixties marquent le changement de décennie et accompagnent la désillusion du mouvement hippie, que précipite l'œuvre mortifère de Charles Manson. »⁶⁵⁴

La fin des sixties est marquée par une longue liste de morts qui va devenir le très légendaire Club des 27, soit les artistes de rock morts à l'âge de 27 ans. La mort de ces icônes est en partie liée à la drogue. Brian Jones, l'ange blond des Rolling Stones, est retrouvé mort, noyé, trois jours après sa mise à l'écart du groupe. Jimmy Hendrix meurt lui aussi le 18 septembre 1970 d'une overdose de somnifères, puis ce fut le tour de Janis Joplin, Jim Morrison. Même si ces morts sont auréolées de légendes et de rumeurs, elles sont particulièrement liées aux excès de la vie artistique, comme la prise de drogues dures, qui minent la fin du mouvement et génèrent une perte musicale profonde. Hendrix, Joplin et Morrison sont trois acteurs majoritaires de la contre-culture, leur disparition génère la mort de trois groupes qui ont participé activement à la révolution culturelle. Le cas de la mort de Morrison est particulièrement emblématique du fanatisme qui entoure la mort des icônes du rock puisque ce décès entraîne un

⁶⁵² Ibid, p. 205.

⁶⁵³ Ibid, p. 202.

⁶⁵⁴ Steven Jezo-Vannier, Op. Cit., p. 196.

pèlerinage massif le jour de l'anniversaire de son enterrement au cimetière parisien du Père-Lachaise. Par leur mort jeune, les icônes du rock gagnent en puissance évocatrice et entrent dans l'imaginaire collectif comme des dieux de la modernité.

« Loin d'être dorénavant le support d'une expérience mystique et la clé de voûte de toute une révolution culturelle, les drogues ne sont plus que le signe d'un mal-être, qui n'a de commun avec la religiosité des années 60 que d'être diffus, voire confus, car les acteurs n'ont plus les mots, encore moins les idées — seulement parfois des "images" — pour évaluer l'enjeu de la portée de leur pratique. Les drogues ne sont plus tant le vecteur d'une transcendance que celui d'une anesthésie collective. »⁶⁵⁵

En effet, les sixties sont marquées par la prise de drogues sacramentelles, cependant leur usage se durcit à la fin des sixties et les drogues dures, qui ont conduit les artistes à une mort certaine, envahissent le marché. Le durcissement de la drogue, autrement dit le passage des phantastica au hypnotica, engendre une musique plus radicale témoin d'une époque en décomposition, comme le montre la chanson Heroin du Velvet Underground. Le passage de la drogue douce à la drogue dure est un changement de paradigme, elle devient une pratique anesthésique et non transcendante, c'est donc une politique de l'extase qui est troquée pour une politique de l'intoxication. Cette dimension est celle que va adopter la philosophie punk.

« Le glissement des drogues psychédéliques aux drogues dures (de l'expérience à la dépendance) et la dérive de la marginalisation vers la clochardisation sera d'ailleurs, avec la réduction de la recherche spirituelle à l'esprit de secte, la cause de l'enterrement du mouvement au cours des seventies. »⁶⁵⁶

Les passages à l'acte de la Family, la drogue mortifère et la mort des idoles sont les marqueurs d'une chute de l'utopie. L'anesthésie collective entraîne la fin du rêve qui se manifeste dans le « No future » punk.

3.3.1.2 Quand la contre-culture devient contre-utopie : la dystopie psychédélique

Si, les « résidus de l'utopie artistique les plus tangibles, dans cette perspective, ne sont pas les œuvres. Ce sont plutôt les gestes libérateurs qui redessinent le champ social et culture des gestes rendus possibles par la capacité d'évaluer l'"espace des possibles" ouvert par le champ et la dynamique de son histoire ». ⁶⁵⁷

L'imaginaire psychédélique s'est effondré, la contre-culture hippie qui prône un message de paix et d'amour glisse de l'utopie vers une dystopie spectaculaire. La contre-culture hippie est devenue, au milieu des seventies, un monde effrayant. La

⁶⁵⁵ Martine Xiberras et Frédéric Monneyron, Op. Cit., p. 72.

⁶⁵⁶ J.-P. Bouyxou et P. Delannoy, *L'aventure hippie*, Fait et cause, Paris, 2014.

⁶⁵⁷ Whiteley Sheila, Traduction Sklower Jedediah, « Contre-cultures n° 2 : utopies, dystopies, anarchie. Introduction », Volume ! 2/2012 (9:2), p. 7-12.

URL : www.cairn.info/revue-volume-2012-2-page-7.htm.

dystopie est une utopie qui tourne au cauchemar. Comment se manifeste le trajet utopie-dystopie de la fin des sixties ?

Les activistes des sixties cherchent à mettre en place un nouveau modèle de société. L'opposition au capitalisme et à l'American Way of Life a vu naître nombre de communautés utopiques caractérisées par des notions comme le « vivre ensemble », la simplicité et l'amour — notions qui persistent encore dans des mouvements comme Alternatiba, dirigé par d'anciens babas cool.

« Toutefois, cet aspect pêle-mêle, hétérogène, des références hippies ne devrait pas cacher la grande cohérence interne de ce qui était au départ une “utopie”, un projet sans lieu (*l'amour, pas la guerre*), et qui s'est transformé au fil des expérimentations en une véritable “philosophie” (l'amour dans un cadre communautaire et naturel). [...] Cependant ces diverses formes de contestations, si elles trouvent leur pivot dans la suspicion d'un prométhéisme affaibli, restent malgré tout sans liaison organique réelle qui permettrait d'envisager une authentique alternative. »⁶⁵⁸

Le rock psychédélique a porté ces idéaux. Si la construction du mouvement hippie révèle une volonté de paix et d'amour, de révolution culturelle et d'un changement social, la vision terrifiante de la dystopie hippie marque un arrêt de leur idéologie et un effondrement de l'imaginaire psychédélique. Il est important de préciser que la dystopie ne peut se voir que par le processus d'individualisation. Autrement-dit, la fin de cet imaginaire laisse transparaître la fin de la reliance psychédélique. En effet, la répression et la réappropriation des codes par la culture dominante vont mettre fin aux rêves de communautés qui se disloquent ou voguent vers d'autres rives. Marcel Bolle de Bal voit dans cette construction un retour « d'une société de raison »⁶⁵⁹, société qui implique la déliance. La déliance est cet éparpillement des individus, cet émiettement qui s'opère dans une forme de désintégration des communautés et des liens humains fondamentaux :

« Ils ne sont plus reliés aux autres, si ce n'est par des machines : la chaîne pour les producteurs, la télévision pour les consommateurs. Ils ne sont plus reliés à eux-mêmes : les frénésies de la carrière, de la consommation, de l'information surabondante ne leur laissent plus le temps de s'interroger sur leur être profond, sur le sens de leur vie. Ils ne sont plus reliés à la terre : les espaces verts sont dévorés par le bitume des villes bétonnantes. Ils ne sont plus reliés au ciel : Dieu ne semble pas répondre aux appels angoissés qui lui sont adressés. »⁶⁶⁰

Comment se manifeste cette fin du rêve hippie dont parle John Lennon dans Dream ?

Aux éléments déclencheurs de l'effondrement de l'imaginaire psychédélique peuvent s'ajouter la séparation du plus emblématique groupe de rock des sixties, les Beatles, la résolution de la guerre du Vietnam en 1975, les jalouseries en communauté

⁶⁵⁸ Martine Xiberras et Frédéric Monneyron, Op. Cit., p. 25-27.

⁶⁵⁹ Echange avec le Professeur Bolle de Bal Marcel, Divin et humain : Religion et Reliance.

⁶⁶⁰ Ibid.

font naître une vague de migrants qui retournent à la vie quotidienne. La fin des sixties et le début des seventies marquent la mort des valeurs et de l'imaginaire hippie. Cet effondrement imprègne les compositions des artistes anglo-saxons. Si Lennon fut l'un des artistes porteurs des valeurs universelles de la musique psychédélique et un des créateurs les plus prolifiques du mouvement, John Lennon avec le Plastic Ono Band, mettra fin au rêve contre-culturel. La chanson God est un constat sur l'échec de l'utopie, ce constat montre que John Lennon ne croit plus qu'en son amour pour Yoko Ono. Alors que Lennon avait toujours construit un système de croyances dans son œuvre, il décide de mettre fin à l'ensemble des idées qui ont été étudiées sous l'appellation d'imaginaire religieux :

« God is a Concept by which we measure our pain
I'll say it again
God is a Concept by which we measure our pain

I don't believe in magic
I don't believe in I-ching
I don't believe in Bible
I don't believe in Tarot
I don't believe in Hitler
I don't believe in Jesus
I don't believe in Kennedy
I don't believe in Buddha
I don't believe in Mantra
I don't believe in Gita
I don't believe in Yoga
I don't believe in Kings
I don't believe in Elvis
I don't believe in Zimmerman
I don't believe in Beatles
I just believe in me, Yoko and me, and that's reality

The dream is over
What can I say?
The dream is over
Yesterday
I was the dreamweaver
But now I'm reborn
I was the walrus
But now I'm John
And so, dear friends,
You'll just have to carry on
The dream is over. »⁶⁶¹

Cette œuvre se structure en trois sections. La première pose le concept de Dieu comme un indicateur de douleur. La deuxième section propose une liste des choses

⁶⁶¹ John Lennon, God, John Lennon And The Plastic Ono Band, 1970.

auxquelles Lennon a cessé de croire. Quant au dernier couplet, il propose une séparation entre le rêve et la réalité.

« He said: What about God?” and I would go on and on about [how] people who have deep pain generally tend to believe in God with a fervency. And he said: “Oh, you mean God is a concept by which we measure our pain.” Just bang. I would go all around it and he was there, just like that. And that was John. John could take very profound philosophical concepts and make it simple. »⁶⁶²

Le premier couplet pose la notion de croyance en un être supérieur comme celle d'un concept qui permet à chacun de mesurer sa souffrance. John Lennon explique que l'homme a créé Dieu pour mieux supporter la souffrance et, par conséquent, lui survivre. Cette approche n'est pas unique à Lennon, elle rappelle les écrits de Nietzsche et Marx. Le choix de s'opposer à ce concept n'est pas une négation de Dieu, mais de l'enseignement de la souffrance qui découle de chaque texte spirituel. En effet, pour Lennon, les dieux sont des indicateurs de la souffrance humaine. Il estime que la croyance est un moyen d'éviter, ou du moins de compenser, la souffrance des individus. Ainsi, croyance et souffrance sont liées. Or, si croire en Dieu permet d'évacuer la douleur, il devient ipso facto, nécessaire de croire. Les sixties ont été un temps de recherche de Dieu ; l'auteur cherche ici à évacuer le concept de souffrance pour laisser place au message que cherche à transmettre chaque religion, soit l'amour.

Lennon s'oppose à la notion de croyance et cherche, par la déconstruction des symboles que sont les Beatles, Jésus, Kennedy, Elvis, etc., à montrer que la croyance en un idéal défendu par une star ne permet pas de faire naître le monde qu'il a pu imaginer. Cette mise à distance des personnalités-cultes est une façon de refuser le fétichisme qui s'est développé durant les sixties. Il cherche à déconstruire le mythe de la star. Les plus petits dénominateurs communs qui entourent ces personnalités sont la gloire et la starification ; son objectif est de s'affranchir de cette illusion pour revenir à plus de simplicité. Cette simplicité réside, pour Lennon, dans l'amour qu'il éprouve envers Yoko Ono. Il montre aussi que le syncrétisme, au centre de notre étude, n'est pas une voie à l'élévation spirituelle recherchée par les hippies. En effet, il éloigne de son système de croyances la magie, les textes religieux (Bible, I-Ching...) et les pratiques spirituelles et mystiques du monde psychédélique (Yoga, Tarot...). Cette volonté de déconstruire la religiosité du rock, par Lennon, est motivée par un besoin de recentrer le culte sur le réel. Il propose d'abolir le système organisé du culte pour proposer une

⁶⁶² Dr Arthur Janov, extrait du site : <http://genius.com/> le 06/09/15 à 18h15.

alternative sans sentiment religieux, par exemple dans Imagine où il dresse les courbes d'un monde sans religion.

Le dernier couplet de cette chanson repose sur un parallèle entre le rêve et la réalité. Le faiseur de rêve, le morse, la star Lennon se muent en l'homme John. Il revient donc à plus de simplicité. Par ce changement, John Lennon met fin à son rêve de gloire et de starification. Au-delà de sa propre personne, « The dream is over » marque la fin de l'utopie recherchée dans les idéaux des sixties. Même si John Lennon semble avoir mis fin à son passé rêvé, la dernière injonction du morceau est un encouragement pour ses amis à faire perdurer les valeurs du mouvement, à continuer la recherche d'un monde meilleur. Nous observons, au travers de ce texte, la récusation des théories sur l'utopie des sixties. Les possibles offerts dans les sixties n'existent plus, la continuité est rompue par Lennon.

« En allumant le Mythe, la génération des sixties s'est éteinte. Dans cette envolée céleste, certains se sont brûlés les ailes. (...). Le Light-show aurait d'une part accompli le mythe esthétique d'un art total, mais à plus vaste mesure, il aurait aussi transgressé l'impossible paradoxe de l'île utopique. Plus on navigue sur les flots menant à la contrée de cette île imaginaire, plus celle-ci reflue. Il s'agit bien de ce processus en incessant devenir, en incessant déplacement en perpétuel mouvement exponentiel dont la force réside dans sa nature inatteignable. Plus le désir métaphysique est grand plus l'île s'éloigne. »⁶⁶³

L'île fut-elle engloutie ? Le rêve est-il alors réellement fini ? Plus largement, l'imaginaire psychédélique s'est-il effondré ?

⁶⁶³ Eléonoree Willot, Op. Cit., p. 267.

3.3.1.3 Pour un retour du psychédéisme

« L'ancien chanteur des Beatles l'avait annoncé : *"The dream is over"*, la désillusion est grande. Par ailleurs, une majorité de rock stars profite outrageusement des fortunes accumulées, placent leur argent, le rentabilisent et assument leur train de vie décadent. Renonçant peu à peu à l'esprit révolutionnaire, ils se plient aux exigences du marché, acceptent de s'exposer, jouent le jeu du merchandising et du paraître, ils cultivent leur image pour vendre et faire vendre. »⁶⁶⁴

Le mouvement psychédélique s'est éteint, emportant avec lui les rêves d'utopie, mais ses stars scintillent encore, elles intègrent même pour certaines le système tant critiqué. En effet, Lennon ou Jerry Rubin, activistes du mouvement hippie se retrouvent des stars planétaires, musicale pour l'un et golden boy pour l'autre. Mais, peut-on espérer retrouver des traces du rêve de Lennon dans la musique actuelle ? « Oui, les sixties sont mortes et enterrées et l'esprit de ces années-là a disparu ! Mais ces idéaux vivent encore ! ». Si Matt Groening donne à Homer Simpson cette réplique, c'est qu'il constate que ces années ont révolutionné le monde. Ainsi, il serait possible d'observer quelques traces persistantes de cet imaginaire dans notre contemporanéité. Comment définir aujourd'hui cette idée de psychédéisme ?

Définir ce qu'est le psychédéisme aujourd'hui est si vaste qu'il faudrait une thèse pour comprendre les mécanismes de ce retour musical. Si l'on doit la naissance du psychédéisme à la Beat Generation et à un désir d'énergie cosmique et vitale, le psychédéisme moderne ne nous apparaît pas si différent. Il reste une forme d'art halluciné, qui fait appel aux autres formes pour enrichir la musique d'images subjectives et esthétiques. Le néo-psychédéisme rock est aussi marqué par une réactualisation des cadres. En effet, l'ecstasy vient remplacer le L.S.D., la musique se fait de plus en plus électronique et les nouveaux festivals s'inspirent de la culture des raves party qui émergent sur les plages de Goa et d'Ibiza. Cet « art halluciné »⁶⁶⁵ n'est-il pas une forme de l'union ?

Oui, le psychédéisme est un art qui fédère et intègre bien au-delà de toute autre forme des éléments de multiples cultures, car il cherche le rassemblement. Les grands festivals des sixties ont rassemblé autour d'eux une génération défendant des idéaux communs. Si l'on voit aujourd'hui ressurgir ces formes et cette volonté d'union, c'est que notre époque traverse de nouvelles crises (attentats, Subprimes, Euros, etc.). Ainsi,

⁶⁶⁴ Steven Jezo-Vannier, Op. Cit., p. 269.

⁶⁶⁵ Comme aime à le nommer Timothy Leary.

pour répondre aux dérèglements sociaux, l'homme cherche à recréer du sens dans le monde. C'est dans cette optique que l'on constate un retour du psychédéisme en Europe avec des Festivals Revivals, comme celui de l'île de Wight ou encore le Woodstock allemand. En France, le Paris International Festival of Psychedelic Music réalisé en 2014 s'inscrit dans une volonté de faire ressurgir cette culture pluridisciplinaire. Mais, quel artiste peut caractériser aujourd'hui ce nouvel esprit psychédélique ?

Lors de nos correspondances, Laure Ferrand évoquait la présence d'un nouvel esprit du psychédéisme par le groupe Tame Impala. Tame Impala est un groupe australien de rock psychédélique. Leurs œuvres reprennent les codes de la construction musicale du psychédéisme (présence d'éléments modifiant le son), ils intègrent aussi l'évolution des sonorités que le rock a pu traverser. On retrouve des références à la pop de Moby, à la funk de Jackson et à l'électro de Daft Punk. Néanmoins, la présence marquée d'une orchestration électronique et la voix modifiée par un vocodeur change drastiquement les cadres du psychédéisme. Si ces nouvelles sonorités se rapprochent de la notion de cosmique, elles s'éloignent de la dimension animale très ancrée dans les fondements du psychédéisme. Il persiste donc dans ce groupe une certaine forme plus proche de la fin du psychédéisme. Cependant, est-il possible de concevoir une forme du psychédéisme proche des constructions d'origine ? Si tel est le cas, qu'est-ce qui caractériserait le mieux le rock psychédélique contemporain ?

«Le psychédéisme suppose une altération formelle et une altération de la perception. Il fait le pari fou de faire tenir le délire — c'est pour cela qu'il ne tient souvent pas longtemps — en invoquant des forces vitales, cosmiques, pour créer un monde en mouvement constant, un monde comme régénéré.»⁶⁶⁶

Le terrain d'étude de notre thèse nous a permis d'observer cette régénération du psychédéisme dans un grand nombre de concerts. Ainsi, il semble pertinent de chercher ce qui caractériserait le mieux l'esprit du rock psychédélique de notre temps. Deux groupes ont marqué notre cheminement : Acid Mother Temple et Slow Joe and The Ginger Accident. Acid Mother Temple est un groupe de rock psychédélique japonais dont les ramifications sont excessivement variables mais elles se centrent autour de la notion de forces cosmiques et vitales. Le concert observé dans la salle de La Bobine à Grenoble, le 21 octobre, est celui du groupe Acid Mothers Temple & the Melting Paraiso U.F.O. Si l'on note les traces du psychédéisme dans le nom du groupe par les

⁶⁶⁶ Stéphane Delorme, « Les Cahier du cinéma », *Délirer*, novembre 2014, n° 705.

termes acid et U.F.O. très en vogue dans les sixties, la volonté du groupe est de construire un voyage au cœur d'une musique extrême. Ce groupe japonais tire ses racines du Krautrock allemand et de la musique de Karlheinz Stockhausen. Le groupe collabore avec des artistes du psychédéisme comme Gong ou Guru Guru. Au-delà de l'histoire du groupe le concert du 21 octobre fut, pour nous, notre première expérience du voyage psychédélique. En effet, la musique jouait à un niveau très élevé mélangé à des sonorités psychédéliques et a conduit notre corps à des limites encore non explorées. Dominique Berthet, dont Eléonore Willot a repris cette citation, exprime le mieux l'expérience vécue lors du concert, la musique est en quelque sorte un accès à :

« L'ailleurs, entre magie et crainte, appel et répulsion, possible et impossible exploration et inaccessibilité : l'ailleurs vécu, rêvé, fantasmé ; l'impossible ailleurs, l'ailleurs à la fois partout et inexistant, l'ailleurs moteur de la vie, tentation, figure de désir, illusion, leurre. »⁶⁶⁷

La musique et le light-show d'Acid Mother Temple a produit, par différents dispositifs, une forme de trip halluciné d'un monde non-visible. Mais comment analyser cette expérience solitaire ? La musique est une expérience viscérale qui fait écho et résonne en chacun de nous comme quelque chose d'unique. Si nous avons été saisis par cette musique, c'est que sur l'instant, elle a su capter une corde sensible.

Quant à Slow Joe and The Ginger Accident, il caractérise le mieux cet esprit du psychédéisme. Quelles en sont les causes ? L'histoire de Joseph Manuel Da Rocha, dit Slow Joe, est très proche de celle de la Beat Generation. Poète vagabond et ex-toxicomane, âgé de 64 ans, Slow Joe est originaire d'Inde et vit en marge de la société. Il s'intéresse au religieux et vit en ermite, mais exerce aussi la profession de guide touristique. Le groupe est, comme son nom l'indique, une forme d'accident. Cédric de la Chapelle, alors en vacances en Inde, rencontre à Goa, cet étrange personnage. Ils décident de rentrer en France, à Lyon pour fonder le groupe pour un concert au Tansmusicales de Rennes en 2009. Mais c'est à la Bifurk, lors d'un concert de soutien au Népal, que nous avons pu faire la connaissance de ces artistes. Si the Ginger Accident se réapproprie musicalement l'ensemble des codes du psychédéisme, par la présence d'un clavier proche des sons des Doors et d'une guitare saturée à l'image de celle des Rolling Stones, c'est la voix de crooner de Slow Joe qui fait résonner l'esprit des sixties. Au-delà de sa voix, Slow Joe détient cette aura shamanique qui passe par une corporalité semblable à un acte de possession. Le concert du groupe est similaire

⁶⁶⁷ Berthet Dominique, « L'ailleurs ? », *L'Ailleurs et l'Esthétique*, dans Recherche esthétique, revue CEREAP, n°10, octobre 2014, p. 5.

aux messes de Jim Morrison, Joe incarne le rôle d'un passeur entre le monde visible et invisible. Il est l'avatar moderne du déchainement dionysiaque du psychédéisme contemporain. La puissance mystique du concert de Slow Joe réside, sans aucun doute, dans l'expérience de son passé de rescapé et de ses souvenirs de Goa, qu'il exprime dans sa chanson *You Don't Have to Tell Me* :

« You'd better get something straight
I've been living all these years by myself
Sometimes it hurts so badly
Have you got handkerchiefs?
I can really figure out
How it all went wrong
I wish I knew what misses
I wish I knew

Don't want to sing for them
Don't want to sing for you
I only want to sing for me
Don't try to make me change
Don't try to make me bend
I only want to sing for me”⁶⁶⁸

Le rock psychédélique, et par conséquent son imaginaire, ne se sont pas effondrés. Ils persistent dans des formes très disparates. Le psychédéisme s'est mué en une nouvelle forme qui provient de la musique électronique. Comment celles-ci se réapproprient-elles l'imaginaire néo-psychédélique ?

⁶⁶⁸ Slow Joe and the ginger accident, *You Don't Have to Tell Me*.

3.3.2 Les musiques électroniques, un imaginaire néo-psychédélique

Après l'effondrement de l'imaginaire psychédélique et sa renaissance dans une nouvelle forme de rock, les méandres néo-psychédéliques émergent dans l'imaginaire des musiques électroniques. Au travers de la philosophie New Age perdurent quelques signes de l'imaginaire psychédélique. La naissance de la musique électronique qui — nous devons le rappeler — est apparue en parallèle du rock psychédélique, s'est imprégnée de l'imaginaire ritualisé, d'un être ensemble, d'une vision d'un monde similaire. Mais alors que s'épuise le mouvement hippie, la musique électronique va construire un imaginaire proche de l'univers psychédélique. L'épuisement des deltas du mouvement psychédélique va rejaillir dans les alluvions des musiques électroniques. Comment comprendre cette renaissance d'un imaginaire des sixties ? Est-il similaire ?

3.3.2.1 Les méandres du mouvement électronique vers un néo-psychédélique

« L'expression Good vibration — mise à la mode dans les années 60 grâce à une chanson des Beach Boys et qui le restera jusque dans les années 80 — écho lointain du sentiment océanique, définit bien la socialité des hippies telle qu'elle fut à l'œuvre à Woodstock. Vibrer ensemble, ressentir comme une immense vague de confiance collective est en effet des émotions qui sont restées à jamais gravées dans les souvenirs des participants. Mais si cette notion de "vibrations collectives", lointains souvenirs de la foi vibratoire des romantiques, fruit et synthèse des expériences et du savoir sur l'extase collective, a été revitalisée par les hippies, elle n'est pas non plus restée sans postérité. »⁶⁶⁹

C'est à l'issue de la mort du punk qu'émerge la musique techno, version moderne des premières sonorités électroniques de Reich ou Stockhausen. Il s'agit d'une musique occidentale née dans les années 80 dans les grandes villes d'Europe et d'Amérique du Nord. Loin de la révolution contre-culturelle que fut le mouvement psychédélique, les musiques techno et électronique restaure une certaine religiosité dans les scènes qui y sont liées. Qu'est-ce que la musique techno et électronique ? En quoi ces deux genres musicaux vont-ils réinvestir un imaginaire religieux néo-psychédélique ?

Étymologiquement, le mot techno est à entendre comme musique technologique, autrement dit assistée par des éléments technologiques (boîte à rythmes, synthétiseur). Ces techniques émergentes créent de nouvelles possibilités, tant au niveau musical que d'un imaginaire social ou religieux. En changeant de média, la musique s'est changée

⁶⁶⁹ Ibid.

elle-même. Le terme techno regroupe une multitude de genres comme la Trance, l'électro, Acid House. Ce courant musical émane d'une culture urbaine, notamment entre Détroit et Chicago, aux États-Unis. L'électro est donc un sous-genre de la culture techno, il prend une place majoritaire dans la culture de notre époque. La techno, ou l'électro, est une musique construite pour la danse et la fête. Même si l'origine du genre semble être américaine, les précurseurs de cette musique répétitive et futuriste sont indubitablement les Kraftwerk, qui proviennent de la fin du Krautrock. Ce groupe allemand est reconnu mondialement pour son œuvre *Autobahn* qui pose les prémices de la musique techno.

La musique techno ou électronique est l'aboutissement musical de la recherche bruitiste et futuriste du peintre Luigi Russolo qui propose un manifeste pour une musique-bruit : *L'art des bruits*. Cet aboutissement n'a pu voir le jour qu'en 1980 soit près de 70 ans après le manifeste de Luigi Russolo ce qui s'explique par la mise en vente d'instruments électroniques à bas coût. Les premiers « instruments », synthétiseur, boîte à rythmes analogique, générateur de basse, modulateur de son..., ont percé dans le commerce produisant ainsi une musique encore inconnue. Car les sonorités exploitées ont cessé d'imiter simplement un instrument pour devenir une texture sonore nouvelle. Ces techniques de production ont permis une manipulation du son et ont généré l'art musical futuriste.

« Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du son-bruit. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain. Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion. Pour exciter notre sensibilité, la musique s'est développée en recherchant une polyphonie plus complexe et une variété plus grande de timbres et de coloris instrumentaux. »⁶⁷⁰

Effectivement, la musique techno ou électro est une cristallisation de l'atmosphère futuriste liée à la société post-industrielle. La construction de cette musique se présente généralement par des nappes sonores que l'on construit ou déconstruit, autrement dit une composition techno est instable en terme instrumental : seul le rythme est une constante. Le rythme soutenu entre 120 et 180 BPM, en fonction des genres, évoque clairement un rythme urbain. Les sonorités utilisées dans la musique techno reprennent des sons du quotidien, une intrusion de l'ordinaire dans l'imaginaire musical. Ils répondent à un besoin d'une sensibilité nouvelle, en s'éloignant des sons

⁶⁷⁰ Luigi Russolo, Lettre à Balilla Pratella, Milan, 11 mars 1913.

traditionnels, les bruits-sons de la fête techno sont construits pour émouvoir. De plus, l'absence d'orchestre et d'instrument permet une variété infinie de créations sonores, les textes et les chants sont aussi inexistantes dans les premières phases de popularisation du genre, ce qui ne fait pas de cette musique un genre sans idéologie, comme le décrivent Frédéric Monneyron et Martine Xiberras. Aujourd'hui, ils se retrouvent intégrés à des œuvres comme celle du groupe l'AmuZgueule, jeune groupe d'électro grenoblois.

« Tout comme la musique techno n'a pas de paroles, le mouvement techno ne semble pas, au premier abord, avoir d'utopie ni d'idéologie, mais il a en revanche certainement un message. Un message indicible, si ce n'est par l'expérimentation sensible de la fête vécue comme une jouissance plurielle, une fusion ou une effervescence. »⁶⁷¹

Au-delà d'une simple intégration de sons urbains, la fête techno investit des lieux nouveaux comme des friches industrielles ou encore des entrepôts désaffectés, des bureaux. Le fait de réinvestir les paysages urbains est, au même titre que la création techno, une volonté de remixer l'espace social, de le réapproprié afin de lui rendre son âme. La fête techno ne se déroule pas systématiquement en ville et peut s'expatrier en territoire rural ce qui est alors considéré comme une « fête buissonnière »⁶⁷². Elle est par l'inversion du terme fête par teuf, montre « le renversement des valeurs. Tout en contestant la réalité sociale et diurne, en la renversant en un hors-temps de la nuit, la fête techno est subversive, quoique sans projet politique. [...]. La fête techno produit un déconditionnement social, grâce à un dispositif rituel visant à dérégler la réalité et à susciter une émotion collective »⁶⁷³. La fête techno devient une sphère hors contrôle qui tend à échapper à toute tentative de répressions policières, c'est aussi bien un hors-lieu qu'un hors-temps. Cette célébration se veut festive et clandestine. Cependant, et malgré les multiples dispositifs de protection participant à l'ambiance festive de l'interdit (Infoline, flyers, passeur...), une répression s'opère dans le domaine de la fête techno, jusqu'à son institutionnalisation par le biais de boîtes de nuit et des espaces comme le Drack'art, salle des musiques électroniques sur Grenoble. Les grandes célébrations technos, raves, free parties et tecknivals, des années 80 et 90 ressemblent à Woodstock ou du moins cherchent à réincarner les valeurs de cet événement. De cette volonté de faire revivre les valeurs d'une époque, des comportements similaires vont se mettre en place dans ces nouveaux espaces festifs. C'est ce que nous proposons de découvrir.

⁶⁷¹ Martine Xiberras et Frédéric Monneyron, Op. Cit, p. 91.

⁶⁷² Ibid, p. 92.

⁶⁷³ Ibid.

3.3.2.2 L'imaginaire de la fête techno

En quoi la musique techno et l'électro vont-elles faire ressurgir un imaginaire néo-psychédélique ? Cet imaginaire va-t-il révéler une nouvelle forme de reliance ou simplement réactualiser celle à l'œuvre dans les sixties ? C'est à partir d'un ensemble de pratiques relatives à la fête techno que l'on va comprendre en quoi cette nouvelle cérémonie évoque clairement l'imaginaire à l'œuvre dans les sixties. Si les concerts de musique techno ne furent, dans un premier temps, qu'une simple évolution des modes de la musique disco et psychédélique, ils devinrent très vite des espaces alternatifs de l'expression juvénile. En effet, si cette sous-culture juvénile s'exprime dans l'ensemble des clubs occidentaux, une limite juridique va tout de même apparaître sur le territoire londonien. Cette limite va créer de nouveaux comportements et de nouvelles pratiques, tant au niveau individuel que collectif. Quelle est donc cette limite ?

La fermeture des clubs anglais à deux heures du matin pousse les auditeurs-danseurs à prolonger les plaisirs de la fête dans des espaces inappropriés. Ainsi, une grande répression frappe le mouvement techno, les pouvoirs publics cherchent à canaliser les dérives et les effets jugés nuisibles de la fête techno. C'est alors qu'apparaissent les raves et les free parties, deux modes de « teuf » (c'est-à-dire des fêtes inversées) où temporalité et spatialité éclatent des cadres préétablis. Ces nouveaux rassemblements, souvent éphémères et hétérogènes, abolissent les cadres typiques de la fête, mais également les cadres sociaux. Ils construisent des communautés « free » qui rompent avec les usages des communautés dont nous avons décrit les traits. Effectivement, si le mouvement psychédélique apparaît au sein de la jeunesse bien-pensante américaine, le punk provient du milieu ouvrier. Les fêtes technos ne sont pas symbolisées par des catégories sociales, elles regroupent tous types de classes.

« La liberté de la free party, c'est la possibilité de se poser sans oppression, sans organisation préalable auprès de l'État. C'est faire éclater les obstacles des barrières sociales. C'est la volonté de mélanger les gens et les genres. C'est un peu comme le principe de l'uniforme scolaire. On est tous différents, mais tous pareils et c'est la vraie personnalité qui s'exprime et non les apparences. »⁶⁷⁴

Les raves ou les free veulent effacer les statuts et cadres sociaux par une mise en scène de l'abstraction. L'abstraction de l'art dans un premier temps, car la musique techno est dépourvue de parole, mais aussi l'abstraction des règles sociales dans ces

⁶⁷⁴ Christina Gicquel, « Free party : une aire de Je (u) dans l'air du temps », Espace populations sociétés [En ligne], 2007/2-3 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 27 septembre 2015. URL : <http://eps.revues.org/2226>

espaces de l'interdit : le teufeur s'écarte des normes sociales qui forment la vie communautaire pour des normes individuelles. Bien que possédant des caractéristiques collectives, la fête techno est marquée par la dimension individuelle. Cette individualité de la teuf se distingue d'un concert :

« Le spectacle instaure une certaine hiérarchie entre le public et l'artiste qui le surplombe. L'espace scénique du spectacle trouve son origine dans le début de l'Occident judéo-chrétien. Il fait référence à la disposition spatiale de l'église dans laquelle l'autel est surélevé puisque le prêtre est la voix de Dieu sur Terre. Il prêche. Il est le seul à être actif, à s'exprimer. [...] L'axe vertical se différencie de "l'horizontalité du paganisme". Les stars sont des "Olympiens" (Edgard Morin), ces "demi-dieux", inaccessibles et vénérés par leurs fans. »⁶⁷⁵

Lorsque nous évoquons l'inversion de la fête pour le terme « teuf », c'est bien du renversement des rôles et des formes. En effet, la teuf propose un schéma inversé ; autrement dit, elle se coupe de la verticalité du spectacle, notamment par l'abolition du star-system. Elle entraîne une déification et une sacralisation des individus eux-mêmes. L'horizontalité hiérarchique de la cérémonie permet à chacun de s'épanouir dans plus d'égalité et de liberté.

« La free party questionne le lien social, le droit de disposer de soi et le devoir d'appartenance à une société, les limites entre le libre et le lié, le privé et le public, l'individuel et le collectif. Elle révèle la complexité et les injonctions contradictoires de nos sociétés modernes à "double face", méritocratique et démocratique. »⁶⁷⁶

Les auditeurs-danseurs cherchent, dans ces manifestations collectives, le dépassement de leurs propres limites individuelles dans un esprit de communion. Ce dépassement passe par une singularisation de la transgression, les individus deviennent, selon Christina Gicquel, « de purs individus sans guide et responsables du sens de leur existence »⁶⁷⁷, ce qui s'explique par le déclin de l'institution et des grands récits. Chaque individu cherche à se distinguer, ce qui s'exprime par l'usage ritualisé des drogues comme l'ecstasy, la MDMA, qui vient stimuler l'expérience vécue. Cependant, la prise de drogue dans les milieux techno ne réfère pas au même imaginaire de la toxicomanie que lors des sixties. En effet, plutôt que le buvard, les teufeurs gobent des cachets d'ecstasy qui possèdent des noms de personnages de films et de dessins animés. Se distinguer passe aussi par les danses en solitaire autour « d'une énergie anonyme »⁶⁷⁸ : ils deviennent des Narcisses de la fête où l'individu maîtrise et lâche à sa guise son propre corps.

⁶⁷⁵ Ibid.

⁶⁷⁶ Ibid.

⁶⁷⁷ Ibid.

⁶⁷⁸ Ibid.

La transgression qui s'opère dans la teuf pourrait correspondre à la représentation d'une culture du vagabond. Pourquoi la figure du vagabond pour décrire les caractéristiques de cette fête ? La fête techno est un jeu où le clan nomade doit se retrouver selon certaines règles. Afin d'éviter les sanctions et de garder cachée l'existence même d'une rave, les organisateurs remettent aux teufeurs des éléments sur un point de rendez-vous ou un contact d'une hotline. La teuf doit éviter au maximum l'intervention de forces de l'ordre, ce qui rappelle la figure du vagabond. Cette figure se subdivise en plusieurs types, selon Christina Gicquel :

- « Les activistes :

Ils représentent les organisateurs et les plus militants. Les plus radicaux adoptent un mode de vie nomade centré sur la free party ou bien vivent dans des squats artistiques ou en communautés et sont appelés les "travellers". [...] Ils souhaitent également défendre ou réinstaurer le "droit à la fête" dans nos sociétés de loisirs.

- Les entrepreneurs :

Les entrepreneurs artistiques souhaitent se professionnaliser dans le milieu musical [...]. Pour certains, la free party a pu servir de tremplin, de "détournement professionnel" permettant l'accès à un domaine de compétence de manière autodidacte sans passer par les écoles onéreuses d'ingénieurs du son ou de réalisateurs. [...] Outre le désir de reconnaissance et le paradoxe entre le désir de professionnalisation et d'authenticité de ces "musiciens de l'underground", les milieux alternatifs offrent la possibilité de s'insérer de manière subversive [...]. Ces acteurs oscillent entre une vision romantique de l'art et le désir d'être des travailleurs indépendants en montant une "entreprise entre potes" régulée par le relationnel et les cooptations (...) les activités de création artistique ne sont plus l'envers du travail, mais peuvent être l'expression des métamorphoses du capitalisme, du "nouvel esprit du capitalisme" privilégiant l'innovation, l'autonomie, la créativité, l'engagement personnel, la flexibilité à une organisation bureaucratique contraignante et rigide.

- Les affectifs :

Ils sont principalement motivés par la fête elle-même et le plaisir qu'elle procure. Il s'agit avant tout d'une nouvelle expérience. Ils s'intéressent faiblement ou pas du tout à la dimension contestataire de la free party portée par les activistes agacés par l'indifférence des individus consommateurs de la fête qu'ils qualifient de "technotouristes". Malgré ces différences, les individus évoquent "l'harmonie", le "côté naturel à être ensemble". [...] La clandestinité de ces soirées et leur illégalité favorisent la complicité entre des êtres qui partagent un événement commun. »⁶⁷⁹

Si les figures ci-dessus furent présentes dans l'imaginaire psychédélique, il semble que la dimension festive de la techno renvoie à l'incarnation des valeurs hippies, notamment celles de Woodstock. En effet, la notion d'harmonie et d'être ensemble est un prolongement de la pensée psychédélique réinjecté dans la teuf, Alain Vanthournout voit dans cette pensée les « nouveaux temples de l'extase »⁶⁸⁰. Au-delà de l'être ensemble, la

⁶⁷⁹ Christina Gicquel, « Free party : une aire de Je (u) dans l'air du temps », Espace populations sociétés [En ligne], 2007/2-3 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 27 septembre 2015. URL : <http://eps.revues.org/2226>

⁶⁸⁰ Alain Vanthournhout, *Techno, rêves et drogues ? Rencontrer les jeunes, dans les nouveaux lieux d'extase*, 2001, De Boeck Université.

gratuité ou les prix libres rappellent la free party que fut Woodstock. Après avoir pu entrevoir les différentes figures qui peuplent l'imaginaire de la teuf, attardons-nous sur la dimension de l'imaginaire néo-psychédélique. Quels sont donc les points de corrélations observables entre la fête psychédélique et la teuf techno ?

3.3.2.3 L'imaginaire néo-psychédélique, résurgence d'une conception divine

« Au terme de cet itinéraire à travers l'imaginaire psychédélique et ses avatars contemporains, certaines remarques d'ordre tout autant rétrospectif que prospectif s'imposent d'elles-mêmes. Le parti pris de se placer au niveau de l'imaginaire et, par la suite, la perspective herméneutique adoptée et mise en œuvre ont permis à l'évidence une compréhension du phénomène social et culturel qu'il a engendré à laquelle n'étaient pas parvenues des approches plus classiques. Et cette compréhension nouvelle permet de mieux apprécier certaines de ses particularités, d'expliquer l'intérêt continu qu'il a suscité depuis plus de trois décennies, et plus largement, de mesurer la place qu'il occupe dans le processus de la culture occidentale. »⁶⁸¹

L'imaginaire psychédélique naquit d'un ensemble de schèmes de la période romantique et moderne. Ces schèmes, que mentionnent Frédéric Monneyron et Martine Xiberras et dont nous en avons esquissé les grandes caractéristiques, placent les musiques contemporaines sous les auspices de trois dieux « Dionysos pour son côté orgiaque et Apollon pour son côté esthétique »⁶⁸². Le prométhéisme est aussi présent dans les musiques électroniques puisqu'elles émergent d'une évolution des techniques et reflètent du progrès humain. C'est dans cet engendrement culturel que s'inscrit la renaissance de l'imaginaire néo-psychédélique. Quels nouveaux schèmes apparaissent dans le mouvement culturel techno ? Comment se manifeste l'imaginaire néo-psychédélique ?

Si nous abordons l'imaginaire de cette nouvelle culture par le terme néo-psychédélique, c'est que de nombreuses dérivations du mouvement psychédélique se sont opérées, entre l'imaginaire du monde hippie à celui du teufeur. La musique techno est un pur appel à la danse, qui se caractérise par :

« L'absence de message ainsi que le mélange de sonorités différentes permet l'évasion au-delà des différences sociales. Le son possède un caractère universel, cosmopolite, syncrétique. Le son techno est considéré comme du bruit, une entrave au dialogue. »⁶⁸³

⁶⁸¹ Martine Xiberras et Frédéric Monneyron, Op. cit., p. 145.

⁶⁸² Ibid.

⁶⁸³ Christina Gicquel, « Free party : une aire de Je (u) dans l'air du temps », Espace populations sociétés [En ligne], 2007/2-3 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 02 octobre 2015. URL : <http://eps.revues.org/2226>

Le son-bruit permet de se libérer de notre condition et convoque l'assemblée à danser. Ce son dionysiaque pousse l'auditeur hors de la loi, de ses limites, de sa classe sociale, etc. Si l'on note une absence de message, la musique techno ou electro détient une forme de langage non-verbal sensé, qui relève de l'expression d'une primitivité dionysiaque. Elle est une invitation, une pulsion, qui incite celui qui l'écoute à rompre avec l'ordre pour entrer dans la transgression et la fête orgiaque.

« La transgression crée un plaisir, une surprise. Elle sacralise, singularise et élargit le potentiel des individus, mais disqualifie le lien social. Ne trouvant plus de réponse ou de modèle dans le cadre institutionnel, les individus produisent leurs rituels "sauvages". Les non-adeptes ne comprennent pas que des jeunes socialement insérés la semaine se transforment en fauves hurlant et titubant en fin de semaine. »⁶⁸⁴

S'il est question d'un rituel sauvage dans les cérémonies de musiques électro qui relève d'une dimension tribale, la rave est une cérémonie qui s'inscrit dans une logique shamanique. L'acte de jouissance par la danse et la musique est le centre de la rave, et renvoie aussi à l'imaginaire dionysiaque. Cet état de jouissance est, dans le discours des participants, à relier à un aspect communiel qui relève la fonction tribale et « marque le retour de l'émotionnel, de l'affect dans la vie sociale, qui renvoie à autre chose que le rationnel. C'est le retour de Dionysos »⁶⁸⁵. Au même titre qu'un rite shamanique, la danse libère les tensions, l'agressivité et le mal d'une façon pacifique. Cette libération de la rage par la fête évoque clairement la force dionysiaque qui réside dans les teufs et les raves qui s'avèrent être rattachées à la dimension nocturne de l'imaginaire.

« Nietzsche faisait remarquer que les civilisations ont besoin de suffisamment de puissance apollinienne transfigurant pour être capables de s'ouvrir aux élans dionysiaques et de les supporter. Dans le même temps, les formes apolliniennes ont besoin d'une énergie vitale suffisante et d'humidité dionysiaque pour éviter de se dessécher. Ainsi, « ces deux pulsions de l'art sont obligées de déployer leurs forces dans une proportion rigoureusement réciproque et selon la loi de l'éternelle justice^[53] »⁶⁸⁶

La voie apollinienne se retrouve dans les musiques électro par l'imprégnation massive d'une forme d'individualité. En effet, si l'on retrouve l'orgasme dionysiaque et, par conséquent, la dimension collective, la danse des raves se veut individuelle. De plus, l'usage de la drogue de l'amour, l'ecstasy ou la MDMA, renforce l'esthétique, le beau et la clarté. Notre rencontre avec un anonyme, consommateur de MDMA, lors

⁶⁸⁴ Ibid.

⁶⁸⁵ Rouard Danielle, et Maffesoli Michel, 1998. « Cette effervescence va contaminer l'ensemble du corps social » in *Le Monde*, 14 janvier 1998, Paris, *Le Monde*, p. 10.

⁶⁸⁶ Giaccardi Giorgio, « Les voies d'accès au numineux : l'apollinien et le dionysiaque. », *Cahiers jungiens de psychanalyse* 3/2008 (N° 127), p. 77-93.

URL: www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2008-3-page-77.htm. DOI: [10.3917/cjung.127.0077](https://doi.org/10.3917/cjung.127.0077).

d'une soirée minimale au Drack'art démontre la force apollinienne de cette pilule. « Comme tu es beau, je peux te faire un câlin. Tu sais cette pilule elle est puissante, on regarde la musique elle est orange, oh c'est joli ». Ce discours décousu lié à une forte absorption témoigne du numineux apollinien. Les rituels technos peuvent être perçus dans un premier temps comme apolliniens avant de remplir une fonction dionysiaque. Effectivement, la préparation à la cérémonie passe par une dimension purificatrice, le trajet pour entrer en rave relève d'une attention vigilante au processus d'information individuel.

« Les expressions artistiques peuvent être des voies d'accès puissantes à l'expérience numineuse, dans la mesure où elles favorisent l'accès à une énergie enclose dans les contenus psychiques exclus par l'expérience individuelle et/ou par la culture dominante. Dans ce contexte, il me semble que la conception de l'art avancée par Jung qui y voit un processus d'autorégulation tant au niveau individuel que collectif, est plus pertinente que la conception freudienne de l'art considéré comme une sublimation. »⁶⁸⁷

« L'homme se différencierait des autres espèces animales par le défaut d'attributs dans lequel l'aurait laissé le frère étourdi de Prométhée. L'outil technique viendrait combler, par l'intermédiaire du vol du feu, cette nature déficiente de l'homme »⁶⁸⁸. La techno et l'électro⁶⁸⁹ sont bien des musiques issues de l'évolution des techniques musicales. La formation MAO⁶⁹⁰ avec Denis Morin et Guillaume Zaggia, membres actifs des soirées électro grenobloises, permet d'éclairer la dimension prométhéenne de la musique techno. Effectivement, la constitution d'une musique en live ou en studio est liée à la « démocratisation des logiciels et des moyens de productions musicales »⁶⁹¹.

« L'ethos artistique se réclame moins d'une poésisque d'une technè, moins d'une activité de création absolue et surgissante ex nihilo que d'une activité de récupération, de recyclage et de transformation d'objets préexistants en amont, dont le nouvel usage brouille les propriétés génériques et stylistiques initiales. »⁶⁹²

Si l'on est certain que la technologie reste un prolongement de l'être humain dans les musiques technos, Guillaume, sur le ton d'une boutade, pose les limites de ce prométhéisme « Tu sais moi, je n'ai qu'à appuyer sur un bouton, je ne fais rien de plus, je déconne, il y a un travail en amont et pendant le live, mais la technologie envahit la

⁶⁸⁷ Ibid.

⁶⁸⁸ Florent Coste, Paul Costey et Christelle Rabier, « Techno -, un préfixe qui démange », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 20 mai 2009, consulté le 02 octobre 2015. URL : <http://traces.revues.org/2443>

⁶⁸⁹ Nous l'avons vu précédemment.

⁶⁹⁰ Musique assistée par ordinateur.

⁶⁹¹ Denis Morin, Formation MAO, Radio Campus 2015.

⁶⁹² Florent Coste, Paul Costey et Christelle Rabier, « Techno -, un préfixe qui démange », Tracés. Revue de Sciences humaines [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 20 mai 2009, consulté le 02 octobre 2015. URL : <http://traces.revues.org/2443>

musique. Bientôt, je ne ferai plus rien, je pourrai rentrer chez ma mère »⁶⁹³. Cette dimension se retrouve dans l'article de Florent Coste :

« La marge de manœuvre de l'artiste semble donc se réduire à mesure que les technologies s'installent dans chacun des moments de son travail. Cela dit, la mise en crise du geste de l'artiste appelle davantage sa redéfinition en acte — en termes esthétiques comme juridiques — que la litanie des déplorations sur la fin de l'art. »⁶⁹⁴

Lors de notre précédent chapitre, on évoquait la notion de bricolage et d'hybridation dans la musique psychédélique. L'évolution que propose la musique techno semble être l'aboutissement de l'imaginaire psychédélique. Cette nouvelle musique nous transporte sur les rives d'un imaginaire néo-psychédélique où la frontière entre artiste et technique s'amenuise, l'artiste humain se développe vers la figure de l'artiste humanoïde⁶⁹⁵.

⁶⁹³ Guillaume Zaggia, discussion informelle lors de l'Apéro-mix de Carton-Pâte record durant Campus en Fête 2015.

⁶⁹⁴ Ibid.

⁶⁹⁵ Nous reviendrons sur ce point en conclusion.

3.3.3 Le néosyncrétisme psychédélique, ouverture vers les musiques électroniques

L'imaginaire psychédélique se renouvelle aujourd'hui dans les nouvelles musiques électroniques. En effet, elles font revivre les syncrétismes de la vague hippie, mais sous quelles formes ? Comment l'imaginaire psychédélique se trouve-t-il réinvesti par de nouvelles pratiques et de nouvelles techniques ? C'est donc par une immersion dans le milieu des salles, au plus proche des comportements et des pratiques observées, qu'il faut aller chercher les signes d'une reliance néosyncrétique. Eclairer au mieux ce qui anime les spectateurs, danseurs ou artistes de cette nouvelle vague, c'est chercher à comprendre la poursuite de pratiques et l'action perpétuelle d'un imaginaire psychédélique.

3.3.3.1 Du Fillmore à la Belle électrique grenobloise, l'évolution du tribalisme des Musiques Actuelles

Si le Fillmore ou l'Avalon furent des modèles de salles dans les années soixante, les Musiques Actuelles issues de cette contre-culture ne sont pas en reste. Elles produisent des effets similaires à une reliance communiale que l'on observe dans les archives de concerts. Comment maintenir l'intensité de la ferveur religieuse présente dans les cérémonies psychédéliques ? Seuls les panthéons des salles restent un point fixe d'observation des comportements sociaux et de l'évolution des pratiques sonores. Ainsi, ces nouveaux temples des Musiques Actuelles orientent désormais notre recherche autour d'une nouvelle conception religieuse fortement influencée par l'imaginaire de la ville. En effet, si le rock fut au centre d'un imaginaire de l'asphalt jungle ou d'un retour à la nature, les Musiques Actuelles, et notamment les musiques électroniques, condensent l'énergie et les valeurs d'un tribalisme urbain. Notre choix d'étudier les musiques électroniques se justifie par une logique d'évolutions techniques qui fait le pont entre psychédélimisme et électronique. De plus, des éléments communs, tant au niveau des comportements que de l'imaginaire religieux, peuvent se retrouver.

« Les chroniqueurs de cette époque notent d'ailleurs que les emprunts et références au psychédélimisme des sixties, notamment lors des fameux "Summer Of Love" de

1988 et 1989 (en référence à celui de 1967 pour le mouvement hippie), étaient seulement visuels et stylistiques. »⁶⁹⁶

Ainsi notre étude de cas se réalisera sur le nouveau projet de salle grenobloise : la Belle électrique.

« La Belle Électrique valorise l'ensemble des musiques amplifiées (styles musicaux allant du jazz au rock en passant par le reggae) dans une logique de croisement des esthétiques, des techniques et des technologies. [...] Dans cette logique, les résidences concourent à replacer l'artiste au cœur de la cité, dans le quotidien des habitants, et ainsi d'assurer une permanence artistique dans le lieu et sur le territoire (création, diffusion, sensibilisation...). Ces caractéristiques constituent la colonne vertébrale du projet artistique de MixLab, permettant de donner à La Belle Électrique, une identité singulière et forte capable de rayonner sur le grand Sud-Est de la France. »⁶⁹⁷

La Belle électrique est une salle de Musiques Actuelles de l'agglomération grenobloise qui condense un certain esprit de la musique électronique et psychédélique. Construite dans le quartier des anciennes usines CEMOI, la salle relève d'un dispositif sonore et acoustique inédit. Les Musiques Actuelles prennent la ville et l'espace industriel d'assaut, comme en témoigne la scène culturelle grenobloise. En effet, les salles culturelles de l'agglomération se sont réappropriées des espaces urbains : bowling, ancienne usine, amphithéâtre universitaire, etc. Cette réappropriation de la ville par les Musiques Actuelles implique un imaginaire urbain. L'imaginaire de la ville se manifeste dans la musique, et plus particulièrement dans les musiques électroniques. En effet, les Musiques Actuelles sont le reflet et les représentations d'un espace qui impacte l'être. Par exemple, il est fréquent dans les textes de rap de retrouver une notion de conditionnement urbain, comme en témoigne le texte Lillo du Ministère des Affaires Populaires sur la ville de Lille. La musique électronique n'étant pas discursive, l'imprégnation de la ville et du territoire se fait donc de façon implicite (rythmique rapide pour montrer le rythme du métro-boulot-dodo), l'exemple de Kontakte de Karlheinz Stockhausen sur le territoire allemand et la ville de Berlin.

« Ne perdons pas de vue que la danse techno se pratique principalement à l'intérieur du cadre ritualisé de la fête techno et que la fête techno est fondamentalement une fête, une "teuf" comme disent en verlan les participants. Le choix de ce terme inversé pour désigner cette pratique festive n'est pas anodin puisqu'il énonce silencieusement la nature même de l'événement festif, c'est-à-dire cette capacité de renversement, de retournement par rapport à la réalité sociale ordinaire. »⁶⁹⁸

⁶⁹⁶ Sevin Jean-Christophe, « L'épreuve du dance floor. Une approche des free parties », *Sociétés* 3/2004 (n° 85), p. 47-61.

URL: www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-47.htm. DOI : [10.3917/soc.085.0047](https://doi.org/10.3917/soc.085.0047).

⁶⁹⁷ Dossier de présentation de l'association Mixlab

⁶⁹⁸ Hampartzoumian Stéphane, « Socialité corporelle et corporéité sociale. », *Sociétés* 3/2004 (n° 85), p. 63-69.

URL: www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-63.htm.

Que ce soit du rock ou de l'électro, la musique borne la fête dans le temps et l'espace qui s'impose par son architecture sonore. Notre approche des fêtes électroniques gratuites, lors des apéros-électros de la Belle électrique, confirme la présence d'une effervescence comme un éternel retour de la fête. « La cathédrale sonore », pour reprendre le terme de Michel Lancelot, permet à la communauté de faire corps, de s'incarner. Les temps festifs vécus lors de soirées électroniques sont des performances collectives, dont les dispositifs techniques s'inspirent clairement des light shows avec du mapping, ou encore psychiques avec comme eucharistie de l'ecstasy et la MDMA. Mais le dispositif principal est celui du corps dans le dance floor :

« On va "dans le son", au contact du son et des autres, on "en ressort" pour se reposer, discuter avec ses amis. Aller dans le son, c'est toujours un contact, c'est se laisser toucher par ce que l'on touche. À la fois cause et effet, c'est donc aussi être proche de l'emprise, du rapport de possession, faire corps avec la musique, avec le corps des danseurs. On ne danse pas tout seul dans sa bulle, ou plutôt on danse tout seul, mais on danse aussi avec cent personnes. On ne parle pas, mais ça ne veut pas dire qu'on ne communique pas. Les corps communiquent, suivent les plis, se coordonnent ou non dans les grands plis. Le DJ suit ou oriente. »⁶⁹⁹

Les musiques électroniques, et surtout les cérémonies qui en résultent, relèvent d'une procédure rituelle riche et complexe qui émane d'un espace et d'un temps sacralisés. La danse, dans la musique électronique, est une manière d'expression et de participation à un espace de communion. Si la danse et la musique sont des éléments centraux du dispositif rituel de la fête, c'est qu'elles conditionnent l'initié au point de le faire basculer dans un état de transe⁷⁰⁰ :

« La musique est la condition sine qua non du vécu de la transe. Et ceci, pour deux raisons. La première est que la transe (de possession) est un changement d'identité, que celui-ci n'a de sens pour le sujet que si son autre identité est reconnue de tous et que c'est la musique qui la signifie. La seconde est qu'il faut que cette identité se manifeste. »⁷⁰¹

Cette notion de transe dans la musique électronique est liée au martèlement de la rythmique et renvoie à notre entretien avec le batteur de June Ashes, qui voit dans la rythmique une sorte de retour au « primitivisme », inducteur de la transe : « J'écoute de tout, mais j'adore particulièrement les rythmes vaudous et africains, cela nous conduit dans des états altérés, c'est ce qui m'a fait commencer la batterie. J'ai commencé par un stage de percussion, puis j'ai découvert la musique béninoise qui rappelle vraiment le rythme de la vie, il y a une dimension (temps) intemporelle dans cette musique qui

⁶⁹⁹ Ibid.

⁷⁰⁰ Nous faisons référence à notre travail de master en sociologie les dispositifs de la transe dans le monde du rock.

⁷⁰¹ Gilbert Rouget, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 559.

touche directement, c'est ce qui permet de nous libérer »⁷⁰². En effet, la rythmique, bien que variante dans la musique populaire, ne s'interrompt jamais dans les musiques électroniques. Elle induit une rupture avec la temporalité quotidienne et place le participant à la cérémonie dans le hors-temps.

« Le quotidien et ses rituels, les émotions et passions collectives, symbolisées par l'hédonisme de Dionysos, l'importance du corps en spectacle et de la jouissance contemplative, la reviviscence du nomadisme contemporain, voilà tout ce qui fait cortège au tribalisme post-moderne. En effet, il y a une quinzaine d'années, en une époque où cela n'était pas de mode, j'ai proposé la métaphore de la "tribu" pour prendre acte de la métamorphose du lien social, pour rendre attentif à la saturation de l'identité et de l'individualisme qui en est l'expression. »⁷⁰³

Les musiques populaires entraînent une temporalité, un espace et une dimension festive, ce qui est fait écho au sein de la pensée de Michel Maffesoli et son analyse des tribus post-modernes. En effet, c'est bien le temps des tribus qui se retrouve dans l'effervescence des rassemblements musicaux. Le témoignage de Frédéric, ou encore la discussion que nous avons eue avec le DJ Youpidou, montre que les artistes recherchent une forme de primitivité, « d'ensauvagement de la vie »⁷⁰⁴. Si Maffesoli relie la notion de tribalisme à l'aspect du retour de l'enfance, de la force juvénile, il faut aujourd'hui se détacher de cette approche pour comprendre la tribalité comme un aspect social global. Certes, elle se cristallise de façon excessive dans ces mouvements, mais lors de nos nombreuses immersions, la tribalité semble être globale, une volonté d'un idéal communautaire soumis à des valeurs partagées. L'imaginaire de la ville présent dans la musique électronique est contaminé par « l'âme de la brousse »⁷⁰⁵. La musique électronique revivifie l'âme de la brousse sous le prisme d'un tribalisme de l'urban Jungle.

Les rassemblements électroniques sont pétris d'une dimension d'extase, où le shaman-platine officie comme dans une tribu. Ce qui fonde le lien social de la tribu est donc le partage d'une conscience commune, celle-ci co-permet l'être et le faire ensemble. Au-delà de la relation de syntonie entre les participants qui se déroule dans les concerts électroniques, il est question d'une ontologie tribale, comme le décrit Michel Maffesoli :

« Le tribalisme, plus profondément, est une déclaration de guerre au schéma substantialiste qui a marqué l'occident : l'Être, Dieu, l'État, les Institutions, l'Individu, on pourrait poursuivre, à loisir, la liste des substances servant de fondement à toutes nos analyses. Qu'on le veuille ou non, que l'on en soit ou pas

⁷⁰² Entretien avec Frédéric du groupe June Ashes, décembre 2012.

⁷⁰³ Michel Maffesoli, « Le temps des Tribus », 1988, La Table Ronde, 2000.

⁷⁰⁴ Ibid.

⁷⁰⁵ Carl G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 2002, 320. p.

conscient, l'ONTOLOGIE en est le point de départ. En bref seul ce qui dure, est stable, consistant, mérite attention. L'INDIVIDU en est le dernier avatar. Il est le Dieu moderne, l'IDENTITÉ son mode d'expression. Mais d'autres cultures ne reposent pas sur de tels fondements. Elles sont passées à l'orient, l'orient est passé sur elles. Ce n'est pas simples jeux de mots. L'orientalisation diffuse qui contamine notre vie quotidienne (5) : syncrétismes religieux ou philosophiques, manières de se vêtir, de se nourrir, techniques du corps, tout cela est de l'ordre de l'ONTOGENÈSE. »⁷⁰⁶

3.3.3.2 Vous avez dit tran (S) (C) e ?

« Le style de la transe de Goa semble toutefois se rapprocher plus de la philosophie hippie avec ses sonorités indiennes, sans même parler du nom qui évoque le souvenir d'un lieu paradisiaque et mythique pour les hippies, une plage de la presqu'île de Goa, en Inde. »⁷⁰⁷

La transe de Goa est une musique aux sonorités électroniques proche du mouvement psychédélique. Pourquoi la transe de Goa se rapproche-t-elle d'une philosophie hippie ? Comment cet État indien peut-il devenir le centre d'une résurrection de l'imaginaire psychédélique ?

« Les musiques d'aujourd'hui doivent beaucoup à la digestion de cultures musicales exotiques et les musiciens du courant psychedelic trance ont beaucoup puisé dans les références, les codes, les compositions de la musique traditionnelle indienne. C'est bien une culture de l'hybridation, du métissage, du mélange, du couplage d'imaginaires artistiques. »⁷⁰⁸

Goa est un État indien qui, lors de la fin du mouvement hippie, au même titre que le Maroc ou encore le Népal, fut une terre d'accueil pour des milliers de hippies en quête d'un paradis. Cette notion de fuite éveille la question de la migration qui réside dans la constitution de cette culture hybride. Comment Goa va-t-elle devenir la capitale mondiale de la fête ? Goa se développe par le tourisme de masse et devient un lieu de la fête, une fête ritualisée par différents aspects symboliques (solstices ou dates clé du calendrier, événements astronomiques, fêtes religieuses indiennes...). En 1980, ce lieu devient le théâtre d'un nouveau genre musical : la psychedelic trance.

« Bien entendu, cette transposition d'un mode de faire la fête, cette dynamique qui semble déplacer Goa et son "indianité" aux portes de nombreuses métropoles mondiales, soulèvent quelques interrogations : ces fêtes technos, sur fond d'orientalisation où planent les ombres de Shiva et de Ganesh, ne correspondent-elles pas à la mythification d'une culture par une appropriation symbolique de ses fondamentaux (vêtements, nourritures, musique, mode de vie, etc.) ? »⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ Michel Maffesoli, « Le temps des Tribus », 1988, La Table Ronde, 2000.

⁷⁰⁷ Martine Xiberras et Frédéric Monneyron, Op. Cit, p.95.

⁷⁰⁸ Eric Boutouyrie, « Goa aux portes des métropoles. Communautés transnationales et musique techno », Volume ! [En ligne], 6 : 1-2 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 19 septembre 2015. URL : <http://volume.revues.org/284>

⁷⁰⁹ Ibid.

Goa et son genre musical sont donc à envisager comme un nouveau foyer culturel, mais au-delà une renaissance d'un imaginaire passé. En effet, la transculturaliste de ce genre entre musique électronique psychédélique et orientale, témoigne d'une volonté mondialiste qui a émergé au milieu des années soixante. À la fin des sixties, une grande migration hippie participe à la diffusion des valeurs psychédéliques au travers du globe : Goa devient le terminus de la jeunesse qui voit en ces territoires paradisiaques le lieu d'un renouveau. De plus, la légalisation de la Marijuana participe à l'affluence des hippies sur le territoire indien, « à la recherche d'une vérité qui passe par le renoncement à toute insertion sociale, le mysticisme et... la drogue. Ces lentes transhumances sont ponctuées d'étapes ayant pour nom Fromentera et Ibiza, Marrakech, Istamboul, Kaboul, Katmandou, Goa... où des colonies freaks mènent une existence précaire »⁷¹⁰.

La nouvelle cérémonie nocturne, qui provient de l'immigration hippie à Goa, ne révolutionne en rien la forme de la fête mais attaque en profondeur une rénovation du contenu. La psychedelic trance va se nourrir des éléments du reggae, du rock psychédélique et des sonorités indiennes auxquels les machines électroniques vont s'ajouter pour construire des Sound Systems, loin des pratiques anglo-saxonnes. La trance de Goa est donc un carrefour musical issu d'un flux migratoire.

« Il fut au début des années quatre-vingt le carrefour où les voyageurs hippies débarquaient en quête de transe mystique. Il fut comme l'assiette historique d'une rencontre de faisceaux culturels : culture hippie, musique électronique, contexte politique national et international, orientalisation de l'Occident. »⁷¹¹

La tribu de Goa Gil, créateur des raves de Goa et migrant américain, met en place « un rituel unique qui mêle méditation transcendante, “voyages” à l'acid ou à la marijuana, musique pop, danse et jeux amoureux »⁷¹². Le terme de psychedelic trance est une pratique apparue à Goa et évoque clairement les états modifiés de conscience que la musique cherche à procurer aux auditeurs. Elle renvoie aussi à une philosophie de pensée néo-psychédélique puisqu'elle est rattachée à la Beat et Hippy Generation, à une structure musicale proche des constructions psychédéliques et à des mouvements comme ceux du Doom Festival et du Burning Man Festival. Mais comment se déroulent ces cérémonies ?

Les cérémonies de psychedelic trance prennent vite des aspects carnavalesques avec décoration des espaces, des costumes, peintures fluorescentes. Selon Éric

⁷¹⁰ Danielle Rosenberg, *Tourisme et utopies aux Baléares*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 91.

⁷¹¹ Eric Boutouyrie, *Op. Cit.*

⁷¹² Danielle Rosenberg, *Op. Cit.*, p. 89.

Boutouyrie, les parties trance sont structurées autour de trois axes, ce que nous avons pu vérifier lors des soirées Hadra :

« 1/l'accent est mis sur la mise en scène, la décoration, l'ambiance, bref ce que l'on nomme la "spectacularisation". Cette dernière prenant toutes ses dimensions à l'occasion de la nuit grâce au "Light Art" et à la musique. La musique transformée en temps spatialisé devient habitable par le niveau sonore et le relais des décorations du site local.

2/les sites élus pour l'installation de la party trance sont directement liés aux représentations touristiques (plage, forêt, patrimoine industriel ou historique, vallée alpine, canyon de désert, etc.).

3/La party trance met en jeu trois polarités bien distinctes et interdépendantes ("dance floor", "chill-out" et "Goa village"). »⁷¹³

Le Hadra Trance Festival, le Burg Herzberg Festival et Le Festival du Col des Mille Martyrs fonctionnent de la sorte, avec un aménagement technique spectaculaire des espaces naturels. On relève sur le terrain des éléments de spectacularisation avec un barrièrage des espaces tagués et décorés, ce qui participe au processus de transformation de la musique comme le relève le premier point. Les espaces des sites sont aussi structurés en différentes parties, avec un camping délimité par des noms de rue, des espaces de détente, un ou plusieurs dance floors et une vie de village. Ces trois sites relèvent aussi des attraits touristiques majeurs, avec respectivement le massif du Vercors, la route du Château allemand et le territoire de Chartreuse. Le Hadra Trance Festival se détache des deux autres festivals par son axe musical. Les voyageurs activistes de cet événement de musique trance reconstituent un espace-temps complet durant 4 jours non-stop de musique psychedelic electro-trance. On retrouve une ville-tribu au cœur d'une montagne, pétrie par l'imaginaire d'un Goa devenu mythe. Il s'agit dans chaque festival de fabriquer une nouvelle ville sacrée « entre vie primitive et hypermoderne »⁷¹⁴ :

« Primitives : manger avec les mains, marcher les pieds nus, vivre aux rythmes des événements astraux, utiliser le feu comme vecteur de regroupement social, faire référence à des esprits versus le chamanisme. Hypermoderne: Internet par satellite, technologie musicale, arts numériques. »⁷¹⁵

Cette « fuite vers des cités dansantes »⁷¹⁶ est à considérer comme un espace intense où les participants vont pour partager un état d'esprit, une certaine mentalité, sans pour autant communier. Ces cités dansantes sont des espaces de latence, hors de la vie ordinaire, une soupape de décompression. En effet, le vécu des raveurs, unique et

⁷¹³ Eric Boutouyrie, Op. Cit.

⁷¹⁴ Ibid..

⁷¹⁵ Ibid.

⁷¹⁶ Ibid.

personnel, témoigne de l'expérience de soi : « Tu sais quand tu es en soirée que tu mixes, tu vis un truc fou où les barrières sociales s'effondrent complètement, tu oublies tout ce qui forme notre structure et nos codes »⁷¹⁷. C'est bien la sensation d'être qui est au centre des soirées électroniques, la sensation d'être passe par la danse et la transe. La trance music réinscrit le corps dans la pratique de la danse et cherche à atteindre les états de conscience altérés similaires à ceux des concerts de musique psychédélique. La relation trance et transe souligne le renversement social qui s'effectue lors de la teuf. Le cheminement de ce type d'événement s'ancre dans un double rapport entre reliance et déliance, reliance à la nature pour les teufs buissonnières ou à la ville pour celles qui se déroulent dans les usines désaffectées. Mais, il s'opère une déliance dans ce temps suspendu, où chaque individu cherche, par la corporalité et l'usage de drogues individuelles, à rompre le rapport d'altérité. Néanmoins, si l'individualité semble primer dans la scène électro, et les composantes d'une tribalité néo-psychédélique œuvrent dans le but de relier ces nouvelles communautés. Comment les caractériser ? Quelle est cette tribu ?

3.3.3.3 Mes tribus

« J'avais l'impression d'être un petit garçon qui a passé toute la journée à errer seul dans les bois et la campagne et qui rentre chez lui dans l'ombre, les yeux baissés, traînant les pieds, rêvant, sifflant, comme les petits Indiens qui suivaient leurs pères plus rapides, de la Rivière Russe jusqu'au mont Shasta, il y a deux siècles, ou comme les petits Arabes qui suivent les traces de leur père dans le sable ; ma solitude était pleine de chansons joyeuses comme une petite fille qui rentre chez elle, en reniflant un peu – elle tire le traîneau où son petit frère a pris place et tous deux chantent des comptines de leur invention en faisant des grimaces à la nuit et se sentant libres et vraiment eux-mêmes, avant de retrouver la cuisine familiale où ils reprendront le masque exigé par le monde des gens sérieux. »⁷¹⁸

Cette citation des Clochards célestes, de Jack Kerouac est un écho au quotidien de notre recherche. Nous sommes, sans aucun doute, ce petit garçon dans le traîneau, au milieu des Indiens, des Arabes, qui ont constitué ces petites tribus, nos tribus du quotidien. Voici le temps d'achever notre ouvrage par l'approche de cette vie tribale, remplie de rencontres, de rêves, de spiritualité et de constructions sociales, que nous avons réalisés au cours de nos immersions. Il est temps de faire une rétrospective sur les tribus qui ont construit ces quotidiens et ces réalités de chercheur. Cette rétrospective

⁷¹⁷ Discussion avec Guillaume Zaggia et Denis Morin, DJ du label Carton Pâte-record et Des nuées de sens.

⁷¹⁸ Kerouac Jack, Les clochards célestes, Gallimard, Paris, 1974, p. 260.

éveille la question du substrat même de notre étude : pourquoi et comment la vie tribale dépasse les simples frontières du monde social pour s'élever vers un mode de vie autre ?

Si cette recherche a été ouverte par la citation d'Homer Simpson sur la mort des sixties, son créateur suppose que l'idéologie de cette époque persiste encore dans nos comportements contemporains. Effectivement, c'est dans ces tribalités éphémères que l'on observe un certain Esprit des sixties. Ce n'est pas vers un ailleurs que les portes de la perception s'ouvrent, mais bel et bien sur cet Esprit ou, devrions-nous dire, sur un certain état d'esprit de notre époque. Ainsi, le mythe des sixties s'est éteint avec sa génération pour mieux réinvestir la nôtre.

« Jadis dans les groupes habitait un personnage dont le nom variait en fonction des territoires. Ici il se faisait appeler "l'ancêtre" ; là-bas, "celui qui se souvient" ; plus loin encore, "l'appelleur de mémoire". Souvent installé à la périphérie du groupe, il contait inlassablement des petites et de grandes histoires. Elles relataient tantôt des situations, des pentes, des dangers dans lesquels le groupe avait été embarqué, comme bien d'autres avant lui et autour de lui, tantôt des réussites et des inventions qui avaient permis d'accroître les forces collectives. L'ancêtre transmettait également des manières pragmatiques de construire un devenir commun. »⁷¹⁹

Notre génération, celle que l'on nomme bêtement Y, par une imagerie post-moderne avilissante, vit dans le continuum de l'imaginaire du sixties : elle habite dans ce vaste village mondial par des usages et des techniques dont elle a hérité, héritage qui se traduit par le développement de la puissance médiatique par internet et le monde de la cyber-culture. Si cette génération Y possède des caractéristiques similaires à celle des hippies⁷²⁰, c'est que l'Esprit hippie et psychédélique est devenu une charpente de nos tribus néo-psychédéliques.

« Tout groupe a une charpente, c'est-à-dire des structures qui se caractérisent par une distribution de positions, de rôles, de prérogatives, par des règles, des normes et des interdits par un fonctionnement, et donc des modalités de convocation, de circulation de l'information, de prise de décision. »⁷²¹

Cette tribu néo-psychédélique convoque autour d'elle les images et l'imaginaire hippie comme des éléments structurants de la communauté. Ainsi, notre tribu ne fut pas seulement celle de la génération Y, mais celle d'une tribu plus élargie qui partage un totem de rassemblement commun, autrement dit un Esprit partagé. Ainsi, lors d'un festival une tribu hétéroclite se sociabilise autour d'éléments fédérateurs aux fortes teneurs identitaires et génère une effervescence sociale. Celle-ci se caractérise par le concept d'Eilm qui, selon David Vercauteren, renvoie à la convocation des « savoirs

⁷¹⁹ David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes, pour une écologie des pratiques collectives*, Les Prairies ordinaires, Paris, 2011, p. 7.

⁷²⁰ Comme nous venons de le voir lors de notre approche de la musique électronique.

⁷²¹ David Vercauteren, *Op. Cit.*, p. 37.

relatifs aux mouvements, aux signes, aux singularités, aux affections et forces »⁷²² dans les tribus nomades.

Or, les tribus des concerts sont touchées par le nomadisme et l'effervescence qu'elles génèrent devient le foyer de l'expérience du sensible et du sacré : « La spiritualité apparaît comme l'exercice permanent de cette capacité primordiale ou encore comme la source permanente des opérations humaines de reliance »⁷²³. Chaque expérience de cette reliance diffère en fonction des tribus qui perçoivent le monde d'une façon spécifique, « un sacré sauvage », pour reprendre le terme de Roger Bastide. Par exemple, le rock psychédélique use d'une voie syncrétique entre shamanisme, l'hindouisme bouddhisme, christianisme, comme on l'a constaté dans la tribu du Burg Herzberg. Ainsi, les artifices, qui entourent le monde du rock, sont intimement liés au système capitaliste, ce qui devrait faire de nos tribus des groupes maîtrisés par le système. Cependant, la spontanéité et l'authenticité des groupes que nous avons fréquentés ouvrent de nouveaux possibles, des systèmes utopiques imbibés d'une dimension sacrée sauvage :

« La fabrication d'artifice oblige à prendre en compte ce problème et donc le caractère non naturel de nos communautés, à considérer qu'à des degrés divers, nous sommes toutes et tous malades de vivre dans une situation imbibée par le capitalisme. Et ses poisons circulent d'autant plus facilement dans nos corps lorsque nous nous imaginons extérieurs à ce système et que nos modes de "faire groupe" se conjuguent à une idée de spontanéité, d'authenticité, de bonne volonté. [...] Décider de faire groupe implique donc d'en fabriquer la possibilité. »⁷²⁴

La musique joue le rôle de l'axis mundi, elle est un point de connexion entre l'Homme et Dieu. La symbolique de l'axis mundi peut être appliquée à la musique par le fait qu'elle se diffuse de la terre vers le ciel, de l'humain vers le divin. L'axis mundi musical participe à réenchanter le monde dans un monde désenchanté. Autrement dit, redonner une substance à une postmodernité qui en est dénuée. La musique nourrit la tribu qui se rassemble sous le totem bruit. Cette dynamique n'est rien d'autre qu'un cadre de pensée du religieux qui rappelle les études de socio-anthropologues comme Roger Bastide, Jean Duvignaud, Herbert Marcuse ou encore Mircea Eliade autour des notions de fête, de sacré, de la vie tribale. L'expérience musicale des tribus traduit une volonté de vie collective, d'habiter le monde par la musique, de faire de la sous-culture musicale une société nouvelle. Les prêtres rock animent ce monde et transmettent à la

⁷²² Ibid, p. 12.

⁷²³ Jean-Louis Bischoff, Tribus musicales, spiritualité et fait religieux. Enquête sur les mouvances rock, punk, skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 25.

⁷²⁴ Ibid, p. 32.

tribu un sentiment de reliance que William. S. Burroughs compare à un sentiment océanique. Le groupe, animé par le sentiment de ne faire qu'un avec le tout, permet de penser le monde du rock comme un mythe structurant.

Pour conclure cet ultime chapitre, il nous faut parler du vivre ensemble, de l'expérience vécue dans nos communautés. Plonger au cœur des tribus nous a permis de découvrir ce que Jean-Louis Bischoff nomme «le religieux hors-piste», ou «le religieux sauvage», c'est-à-dire qui se croit sans appartenance. Cette nouvelle pratique, une croyance à la carte, n'est ni plus ni moins que la recherche de la voie syncrétique au centre de notre thèse. Lorsque nous discutons avec les membres des diverses communautés sillonnées durant ces trois ans de recherches, c'est bien une spiritualité et une reliance communielle aménagée que nous avons découvertes. Cet aménagement du religieux procède d'une écoute approfondie des visions des artistes icônes et du monde tribal de la musique. Prendre au bouddhisme sa compassion, au Christianisme son pardon, etc. n'est autre que construire avec, par et en la tribu, une reliance syncrétique, voire même un système utopique. Ce déploiement de religiosité s'opère en dehors des cadres normés des temples et des pratiques cultuelles, mais elle se retrouve dans d'autres formes d'expériences. Pour reprendre les propos d'Honoré de Balzac, «La religion, l'Amour et la Musique ne sont-ils pas la triple expression d'un même fait, le besoin d'expansion dont est travaillée toute âme noble ? »⁷²⁵, les tribus et la société marginale se transformeraient dans ce hic et nunc en des âmes nobles.

Cette ultime partie a permis de développer nos concepts entre art du storytelling, états modifiés de conscience, structuration d'un nouvel imaginaire. Mais ces concepts permettent-ils de comprendre réellement ce qui structure et fait le mythe ? Pour saisir ce qui fait de l'histoire du rock un mythe, il faut revenir sur quatre éléments fondamentaux de notre recherche, à savoir : la triple relation entre technique, évolution musicale et crises socio-culturelles ; le rapport entre le storytelling et les états modifiés de conscience ; le lien entre musique et idéologie.

Notre première partie fut le temps de la contextualisation des différents éléments à l'origine des crises sociales et sociétales qui permettent l'émergence d'une nouvelle forme d'art, le psychédéisme. En quoi les révolutions techniques et culturelles sont-

⁷²⁵ Honoré de Balzac, Histoire des Treize, la duchesse de Langeais, Flammarion, Paris, 1993.

elles des réponses aux crises que traverse l'homme ? Cette question interroge le concept du dépassement de l'homo-faber pour un homo-senser⁷²⁶. Autrement dit, si l'homme fabrique des outils pour répondre aux problèmes qu'il rencontre, il cherche avant tout à redonner du sens au monde en crise. Si la culture est un moyen d'exprimer et de redonner du sens au monde, la contre-culture est une manière de critiquer et d'apporter un sens nouveau à ceux qui y adhèrent. Ainsi, la réponse des sixties ou celle des néo-psychédéliques, critiques des modes culturels établis, cherche à réenchanter le monde. Michel Maffesoli, par ces termes, conçoit que le monde est cloîtré dans un système totalitaire, mais que les formes de l'underground forment une alternative claire-obscur. L'underground consiste donc à intégrer un peu d'immoralisme dans l'orthodoxie.

C'est au travers des récits que l'on retrouve les traces de cette volonté d'immoralité. Mais n'est-ce pas par ces récits que nos consciences et nos croyances évoluent ? Il existe un rapport entre la scénarisation et la modification de conscience. Effectivement, l'émotion et la corporalité à l'œuvre, dans l'expérience scénarisée d'un concert, modifient le comportement des individus. La scénarisation, joue par des dispositifs, des récits et des éléments sensoriels, le rôle de stimulateur d'émotions. L'exposition de l'individu à des éléments de scénarisation a pour objectif de le pousser hors d'un état rationnel, vers des états comme la transe ou l'extase. La scénarisation crée, au même titre que la musique ou la drogue, le rôle de soupape aux crises que traverse l'Homme. Si cette dimension est identifiable dans le rock, elle l'est aussi dans l'aspect économique du rock. En effet, les récits participent à la construction de la légende qui entoure l'artiste, mais, au-delà, poussent le fan dans une forme frénétique de consommation pour posséder un peu plus de l'artiste.

Ces récits forment, en quelque sorte, un système cohérent de pensée et de valeurs. L'idéologie est un système inhérent à l'être. Si les mouvements comme le psychédélisme ou encore le néo-psychédélisme, tous deux contre-cultures, cherchent à rompre avec ce mode de pensée pour « une pensée claire »⁷²⁷, ils n'en demeurent pas moins un système idéologique. Donc, la musique devient un médium d'une idéologie. Le rock psychédélique et ses résurgences sont liés à un système marqué par la religiosité et fait appel à un dispositif de croyances. En effet, le rock psychédélique, qui va à l'encontre de l'idéologie dominante, est porteur de nouvelles valeurs (pacifisme,

⁷²⁶ L'homme à la recherche de sens.

⁷²⁷ Bachelard, Op. Cit., p. 9.

universalité et communauté, anti-autoritarisme...). Si les musiques technos, sans paroles, peuvent paraître dénuées d'idéologies⁷²⁸, elles véhiculent des comportements, des discours qui les empêchent de se détacher de l'idéologie. Les transgressions des contre-cultures possèdent donc un caractère idéologique.

L'idéologie, les crises et les récits permettent à l'homme de se relier, de faire naître le vivre ensemble. La reliance communuelle des concerts relève d'un cadre primaire, celui qu'Edgar Morin nomme la reliance communautaire, mais aussi de la reliance cosmique. C'est-à-dire qu'« un monde ne peut advenir que par la séparation et ne peut exister que dans la relation entre ce qui est séparé »⁷²⁹. Cette reliance permet d'impliquer la notion de sacré, puisque l'on constate ce phénomène de la religiosité de la scène rock. Effectivement, ce concept implique une relation entre des forces supposées supérieures et les forces humaines. La reliance et le syncrétisme psychédélique sont-ils l'expression de la vie post-moderne ?

Ce résultat primordial de notre recherche montre qu'au travers des œuvres de l'imaginaire du rock psychédélique se structurent deux projets : une forme de la reliance et un syncrétisme religieux post-moderne qui participe à l'élaboration d'un vivre-ensemble. Comprendre la reliance, au sens de Marcel Bol de Balle c'est analyser les modes dynamiques qui créent les liens - parfois distendus - dans la société post-moderne. Ce concept mêlé à l'imaginaire psychédélique montre un chemin du vivre-ensemble post-moderne, puisqu'il questionne la notion de communautés, ou de tribalité.

Ce vivre ensemble psychédélique est une façon de vivre-intensément, c'est-à-dire que l'expérience d'un concert psychédélique par des dispositifs visuels et acoustiques qui affectent puissamment les sens permet aux individus et à la communauté de construire un sentiment émotionnel fort qui donne à l'individu la sensation d'être relié à un tout, de faire corps ou de se tenir chaud dans les cénacles de la socialité post-moderne. Cette émotion forte est vécue comme une expérience spirituelle qui se fonde autour de différents courants religieux qui se structurent dans une pensée syncrétique. Cette pensée peut être analysée comme un polythéisme populaire - ce que révèle la force du star-system que nous avons étudié. Ainsi, l'analyse

⁷²⁸ L'idéologie passant systématiquement par un discours, ne peut donc se manifester dans une musique sans parole. Néanmoins, les discours des auditeurs, des créateurs et du monde de la musique électronique engendrent une forme d'idéologie post-moderne.

⁷²⁹ Morin Edgar, *La méthode*. VI. Éthique, Paris, Le Seuil, 2004, p. 27.

par l'imaginaire montre que le vivre ensemble contemporain est soumis à une agrégation non unifiée de la tribalité post-moderne.

En interrogeant les 4 pays sur lesquels réside notre réflexion, nous avons établi le constat que le rock psychédélique, par son amplitude sociale et la polysémie qui l'organise, était une forme de musique à la croisée des chemins entre modernité et post-modernité. Le rock psychédélique est à la croisée de tous les espaces et de toutes les temporalités, il est devenu l'instrument d'une post-modernisation de la culture qui possède une double signification. En effet, par sa conception spécifique sur chacun des territoires explorés, il devient un outil de réappropriation des codes d'une culture propre, les sonorités du krautrock allemand diffèrent du son américain ce qui est dû à une approche différente du son, d'autre part il est l'expression d'une universalisation de cette dernière. Autrement-dit, chaque société apporte son propre goût, sa propre conception du psychédélique car chacun exprime l'universel à sa façon. Le rock psychédélique par ses mutations, ses changements et ses révolutions s'ancre ainsi la post-modernité comme une culture du dépassement. Ce dépassement se voit dans le prolongement de l'imaginaire psychédélique dans celui du néo-psychédélique. La dilatation du psychédélicisme dans les musiques techno et électro montre en quoi le rock psychédélique n'est qu'une forme naissante de la post-modernité qui se situe pleinement dans le concept de la reliance. Or son prolongement ouvre la porte de la double articulation entre reliance et déliance, comme nous avons pu le démontrer dans mon approche de la teuf électro.

Conclusion

“This is the end, beautiful friend
This is the end, my only friend, the end
Of our elaborate plans, the end
Of everything that stands, the end
No safety or surprise, the end
I'll never look into your eyes, again. »⁷³⁰

This Is The End, il est temps de refermer la porte de près de trois années de recherche au cœur de la perception des mondes psychédéliques. Malgré tous les plans élaborés, tout ce qui s'est dressé lors de notre voyage, doutes, joies et surprises, il faut conclure cette thèse au goût inachevé. Répondre à la grande question de ce qui relie les hommes dans la musique et observer les syncrétismes qui peuplent l'imaginaire psychédélique étaient l'objectif premier de notre thèse. Ce sentiment d'inachevé est, sans doute, lié à l'incapacité de comprendre toute la profondeur de la reliance humaine. Le travail d'un chercheur en sciences humaines et sociales n'est-il pas de franchir ces seuils ? Ne revient-il pas changé par son terrain ? Celui :

« Qui revient après avoir franchi la Porte dans le Mur ne sera jamais tout à fait le même que l'homme qui y était entré. Il sera plus sage, mais moins prétentieusement sûr ; plus heureux, mais moins satisfait de lui ; plus humble en reconnaissant son ignorance, et pourtant mieux équipé pour comprendre les rapports entre les mots et les choses, entre le raisonnement systématique et le Mystère insondable dont il essaye, à jamais et en vain, d'avoir la compréhension. »⁷³¹

Il est étrange d'observer le cheminement de notre pensée et l'évolution de notre écriture depuis ces trois années d'études sur l'imaginaire du psychédélisme, nous ressentons ce que Huxley avait affirmé sur l'homme qui franchit les portes de la perception. Pour reprendre Fabien Hein, cette recherche se veut être une « une sociologie plus incarnée »⁷³². Si ces travaux ont tenté d'éclaircir le mystère insondable de la reliance humaine, par une approche des mondes du psychédélisme, il semble qu'Aldous Huxley avait raison : nous ne pourrions jamais vraiment le comprendre, juste mieux l'entrevoir par des mots et des choses. Si nous avons dressé les contours de la fête, lieu clé de la reliance, et exprimé ce qui réside dans les fondements de l'imaginaire de la musique psychédélique, c'est que nous avons l'impression forte que les sixties étaient l'espace fondateur de notre conception, notre religare contemporain. L'articulation des trois imaginaires⁷³³ a permis de comprendre l'importance des évolutions techniques dans nos modes de reliance. Mais au-delà, ce qui nous a surpris

⁷³⁰ The Doors, The End, The Doors, 1967, 11 min 40.

⁷³¹ Huxley Aldous, Op. Cit., p. 69.

⁷³² Hein Fabien, Op. Cit., p. 346.

⁷³³ Que nous avons explicité dans notre partie prélude.

est l'apparition d'un système de déliance qui émerge au travers de la figure d'Hermès et de Prométhée, par une course frénétique à l'évolution technologique.

L'analyse de l'imaginaire psychédélique et l'impact de ce dernier sur notre société post-moderne révèlent bien des pistes sur la conception du monde nocturne de la fête. En effet, les avatars modernes du psychédéisme laissent entrevoir une nouvelle façon d'être au monde. Ainsi, le psychédéisme contemporain, ou plutôt le néo-psychédéisme laisse entrevoir des espaces de l'entre-deux qui émanent de l'imaginaire de la contre-culture des sixties. Ainsi, nous rejoignons, sous certains aspects, les analyses de Frédéric Monneyron et Martine Xiberras qui avait eux-mêmes perçu dans « les alluvions fertiles », les résurgences de l'imaginaire psychédélique :

« L'imaginaire psychédélique des années 60 est l'objet, on le voit, de multiples dérivations qui deviennent souvent usures puis épuisement, mais il fait montre aussi à l'occasion d'une certaine forme de pérennité. L'usage des drogues, comme notre relation à la sexualité, ainsi que nos manières d'être ensemble, individuellement et collectivement, auxquelles il faudrait encore ajouter celle de voyager ou de manger, semblent n'avoir plus qu'un rapport très lointain avec l'imaginaire dont ils dérivent, et vont parfois jusqu'à l'inverser carrément. »⁷³⁴

Les deux sociologues entrevoient dans la suite de l'imaginaire psychédélique, par les apports de Tim Leary⁷³⁵, un rapport entre le quartier du Haight-Ashbury et la Silicon Valley⁷³⁶. L'évolution de la technique dans les musiques néo-psychédéliques inverse le concept de la fête. La teuf dans les milieux électroniques, variation de la fête psychédélique, engendre une nouvelle façon d'être au monde.

« Si on devait représenter l'ethos hippie par des dieux du panthéon grec, on pourrait choisir Dionysos pour son côté orgiaque et Apollon pour son côté esthétique. Mais l'imaginaire psychédélique se présente, malgré tout, quand on considère le schéma sous l'impulsion duquel il s'organise celui d'une évolution rapide des technologies et du progrès possible du cerveau humain, jusqu'alors incomplètement utilisé, comme une forme nouvelle de prométhéisme. »⁷³⁷

Ainsi, notre génération s'engage dans la voie d'un imaginaire prométhéen. Cet imaginaire implique donc la création d'une société humaine nouvelle. Effectivement, Prométhée, le porte-feu de la civilisation et le titan sacrilège, relève l'ambivalence de la figure moderne de l'artiste électronique entre ré-enchanteur du monde et créateur d'une figure tragique de l'hyper-modernité : l'humanoïde. Ce nouvel artiste est en quelque sorte un Frankenstein contemporain. Le choix de nous rapprocher de la figure de Frankenstein est motivé par cette double ambivalence, celle d'une créature fascinante

⁷³⁴ Xiberras Martine, Monneyron Frédéric, Op. Cit., p. 133.

⁷³⁵ Leary Timothy Chaos et CyberCulture, ed. Lezard, 1998, 275 p.

⁷³⁶ Xiberras Martine, Monneyron Frédéric, Op. Cit., p. 145.

⁷³⁷ Ibid.

dont les capacités peuvent être améliorées, mais aussi d'un monstre qui ravive les angoisses millénaires de la société. S'il existe cette ambivalence de la figure de Prométhée, l'œuvre de Nietzsche⁷³⁸ et de Gaston Bachelard⁷³⁹ propose une analyse de ce mythe comme celui de l'artiste créateur, émancipateur des hommes. Ainsi, la réflexion sur Prométhée amène une image de la désobéissance et du dépassement de soi. L'artiste moderne du néo-psychédéisme est bien un dépassement, un surhomme équipé d'éléments techniques, faisant évoluer le système de création. Cet humanoïde, quasi cyborg, que nous observons comme prolongement de l'artiste moderne, induit une forme de public inédite, une nouvelle réalité post-moderne qui apparaît pour Michel Maffesoli comme « synergie de l'archaïsme et du développement technologique »⁷⁴⁰.

C'est dans son ouvrage *Aux creux des apparences* que Michel Maffesoli observe la mutation sociale de la postmodernité. L'une de ces mutations et transmutations du langage se retrouve dans la musique néo-psychédélique qui construit un langage, sans paroles, et qui inverse les codes de la fête par la teuf. Comment cela se manifeste-t-il dans l'imaginaire post-moderne ?

La teuf est donc une mutation de la fête, ce basculement s'observe dans un public qui alterne entre une âme collective et une individualité profonde. Ce concept d'individualité semble provenir de l'imaginaire des sixties :

« Quant à leur libertarisme, même s'il ne repose pas sur un "individualisme de propriété, d'acquisition, de possession", mais sur un "individualisme de sensation, de jouissance, d'exaltation" sur un "hédonisme de l'avoir", mais sur un "hédonisme de l'être", il n'est pas sans entrer dans une logique économique libérale et, au-delà annoncer l'arrivée d'une ère de production et de consommation nouvelle, où l'accent sera placé sur la jouissance immédiate plus que sur l'accumulation capitaliste. On comprendra, par suite, que les hippies ouvrent la voie à un anarcho-libéralisme fondé sur la souveraineté de l'individu, dont les yuppies seront les représentants et que le libéralisme des seconds apparaisse comme l'expression nouvelle du libertarisme des premiers. »⁷⁴¹

Alors qu'il était question d'un village mondial au cœur des sixties, d'une vie communautaire où chacun pouvait jouir sans entrave, la mutation du libertarisme en libéralisme conduit à une nouvelle approche d'un imaginaire social. Cette notion de souveraineté de l'individu semble primer dans la teuf, simple écho de la vie quotidienne. La rupture que le sound-system induit, par la création d'un mur de son,

⁷³⁸ Nietzsche Friedrichn, *La naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par G. BIANQUIS, Paris, Gallimard, 1949, 374 p.

⁷³⁹ Bachelard Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938, 192 p.

⁷⁴⁰ Maffesoli Michel, *Imaginaires et post-modernité*, ed. Manucius, Paris, 2013, 40 p.

⁷⁴¹ *Ibid*, p. 140.

conduit non plus à un reflet de sa propre humanité, mais bien à un reflet de la condition humaine face à la technologie. Autrement-dit, il est certain que le concert de rock psychédélique, et plus particulièrement la représentation d'un groupe, entraînait la communion d'un public, un lien qui est aujourd'hui rompu par la présence d'un mur sonore. Si, lors d'un concert, on observe des danses collectives, la danse de la teuf révèle un autre type de comportement. Le corps collectif est toujours présent, cependant, l'absence d'échange et de communion autre que par la musique révèle une individualité dans le corps dansant. La teuf est similaire à ce que Camus nomme « une fourmilière d'hommes seuls ». Est-elle une forme de prolongation de la post-modernité ou n'est-elle pas un signe visible de l'hyper-modernité ?

Cette individualité se retrouve dans l'usage des drogues, si les sixties ont montré dans les récits et les observations de concerts la notion de partage de la drogue, comme un élément de communion, voire de sacrement pour entrer dans une communauté, les prises actuelles diffèrent et se font généralement en solitaire. Cependant, elle permettrait de comprendre pourquoi les comportements des teuffeurs semblent si différents. Si La MDMA, l'ecstasy ou encore les Amphétamines génèrent des sensations similaires au L.S.D., (une forte sensation de bien-être, d'euphorie et de plénitude intense et une exacerbation des sens, notamment liées à la musique), le temps de la redescente amène l'individu à un fort sentiment de solitude. Pourtant, ces drogues procurent une profonde empathie envers son prochain, elles créent chez l'individu qui l'absorbe un sentiment d'amour et de paix universelle. Néanmoins, il est fréquent de retrouver dans ces milieux des traces de cocaïne et de speed, qui engendrent des sensations de toute-puissance et d'invincibilité et stimulent le cerveau, notamment le centre de la récompense immédiate. L'emploi de ces drogues, comme le montrent Frédéric Monneyron et Martine Xiberras, semble aller à l'encontre des pratiques de la politique de l'extase de la vie hippie. Si ce sentiment d'individualisme imprègne l'imaginaire néo-psychédélique, comment pouvoir alors aborder le concept de reliance ?

Si les figures de Dionysos et d'Apollon ont été incarnées dans l'imaginaire psychédélique et de Prométhée, qui suit l'évolution de la post-modernité, il est possible que la figure d'Hermès puisse éclairer ce concept. Ainsi, nous rejoignons la pensée de Marcel Bolle de Bal, qui attribue à ce dieu les pouvoirs de la société hyper moderne :

« Hermès, dieu des médiations, des passages, des carrefours, de la communication. Hermès messenger des dieux, intermédiaire entre les dieux et les hommes, entre les hommes, entre la terre et les enfers. Hermès, dieu des relies multiples, diverses,

essentielles. Mais Hermès est également le dieu des marchands, des voleurs, des menteurs, des filous. Hermès adepte des déguisements, faiseur d'illusions. Hermès, dieu des déliances derrière sa façade de médiateur reliant. Hermès, personnage complexe, est aussi présenté comme le dieu des paradoxes et des ambiguïtés. Proche du portier Janus à deux têtes (reliées), ne mérite-t-il pas, en ces temps de religiosité complexe et d'intégrisme menaçant, d'être honoré avec humour comme le dieu de la reliance hyper-moderne, ou, si l'on préfère, comme le dieu duel de la reliance/déliance. »⁷⁴²

Dieu de la médiation, Hermès ouvre des pistes dans une théorie de l'entre-deux. Cet humble messager est l'intermédiaire entre les mondes, le voyageur entre le visible et l'invisible, le créateur de l'illusion. Il permet, dans un premier temps de comprendre la reliance complexe qui s'opère dans les imaginaires néo-psychédéliques, avec cette double possibilité de reliance/déliance. Mais il éclaire aussi l'hyper-modernité par la figure du dieu marchand/voleur.

Créateur de la reliance, l'artiste-Hermès ou l'humanoïde-Hermès revêt les caractéristiques d'un dieu médiatique. C'est, par son aura et sa façon de fédérer le public qu'il devient un objet unique auquel on s'attache, on s'identifie, on se prolonge, on se relie. Marcel Bolle de Bal entend élargir ce concept de reliance qui évoque « la dynamique conduisant à recréer des liens distendus par la logique évolutive de la société dite de la modernité, en ne limitant pas le phénomène à sa seule dimension sociale (reliance aux autres) mais en y ajoutant les dimensions psychologique (reliance à soi), culturelle (reliance au monde et à son devenir), anthropologique (reliance à l'espèce) et philosophique (reliance au cosmos) »⁷⁴³. Or, ces cinq champs disciplinaires ont été analysés tout au long de notre thèse et révèlent cette reliance/déliance dans les teufs de l'hyper-modernité. En effet, ce qui s'opère dans la teuf est la constitution d'une communauté éphémère. Perdu dans son individualisme, le teufeur, pour répondre à son besoin social, cherche à construire une communauté éphémère qu'il rejoindra quand il le désirera. Chaque teufeur devient maître de sa propre reliance à la communauté, cette reliance qui fut dans les années soixante considérée comme du tribalisme et aujourd'hui une forme de néo-tribalisme.

Ce néo-tribalisme se manifeste par l'autre visage d'Hermès, marchand/voleur, créateur d'illusions et de représentations. Cette vision est à entrevoir sous l'approche de Michel Maffesoli qui rattache la sphère économique à la notion communautaire. Il montre que le système tribal s'appuie sur l'identité des groupes qui appartiennent à un

⁷⁴² Bolle De Bal Marcel, « Éthique de reliance, éthique de la reliance : une vision duelle illustrée par Edgar Morin et Michel Maffesoli. », Nouvelle revue de psychosociologie 2/2009 (n° 8), p. 187-198.

⁷⁴³ Ibid.

corps social. S'il montre que ce corps social est structuré autour d'une industrie, il révèle surtout que cette structure va générer de vives émotions collectives par des grandes représentations, comme lors de la mort de David Bowie. La notion de tribu est au centre des théories du marketing moderne, qui cherche justement à toucher les communautés pour générer du profit. La mort de Bowie, par exemple, fut suivie d'une déferlante de ses œuvres dans les rayonnages de la Fnac et des autres distributeurs culturels.

Cependant, Marcel Bolle de Bal montre qu'il existe un paradoxe dans la modernité entre la figure d'Hermès et Prométhée, puisqu'il observe que « ce processus de déliance est dramatiquement accru par l'implantation massive des nouvelles technologies, lesquelles rompent les liens entre l'homme et ses œuvres, entre le travailleur et le produit de son travail, entre les travailleurs eux-mêmes : l'emploi est menacé, le travailleur est rationalisé, l'équipe est éclatée, les solidarités sont brisées. ». Or la teuf ne révèle-t-elle pas de cette dualité (reliance par la communauté, mais déliance par la technologie) ? Elle met en exergue, par le réinvestissement des usines, la technologie et sa répétitivité, le mal-être généré par ce paradoxe. En un sens, elle questionne la vie de l'hyper-modernité. Est-elle dieu de reliance ou diable de déliance ?

« Il range notamment parmi elles le retour des tribus, l'exacerbation des corps et des sens, l'idéal communautaire, l'essor de l'écologie, la vitalité de la socialité, l'idée obsédante de l'être ensemble, les identifications supplantant les identités, le présentéisme, le carpe diem, l'immoralisme éthique, le lococentré s'élevant face à l'égocentré, la baroquisation du monde, la prégnance des images, le rôle du look et de la mode, l'exacerbation de la mystique et de la religion, le règne de Dionysos le reliant succédant à celui d'Apollon le déliant. S'inscrivant dans la mouvance des idées développées par Gilbert Durand et Edgar Morin, il détecte dans la post-modernité et son effervescence la fin de la séparation entre nature et culture, l'émergence du "divin social", l'épanouissement de la reliance comme forme profane de religion, d'une sorte de transcendance immanente. »⁷⁴⁴

Si le terme religion est sujet à polémique pour décrire un événement culturel, le choix de ce terme n'est pas anodin, il émerge bien une forme profane de religion dans le monde social. Le rock, et plus particulièrement le rock psychédélique, a construit un système de croyances, laissant transparaître dans l'imaginaire socio-anthropologique une nouvelle forme de « divin social ».

« La remise en cause du système global, comme une religion, mène à la recherche de substituts concrets, tant pour ce qui est du mode de développement que de la spiritualité. [...]. Dans sens le rock californien prône la révolution psychédélique, il prétend permettre à son public d'atteindre des niveaux de consciences supérieurs,

⁷⁴⁴ Bolle de Bal Marcel, Op. Cit.

depuis lesquels il serait possible d'altérer la société et l'évolution de l'humanité. Le rock devient passeur de monde entre les mains des acteurs de la scène californienne, le Grateful Dead et les Doors en sont les plus remarquables exemples. Les amateurs de rock de rock, comme les icônes, qu'ils adulent confèrent au genre un pouvoir nouveau, agissant directement sur les consciences. [...] le genre musical comble le vide spirituel qu'il a contribué à créer et devient la religion majoritaire de la jeune génération. »⁷⁴⁵

Ces croyances sont d'ordres individuelles et collectives. Même si l'élément moteur de la foi des adeptes relève du caractère affectif, de l'attachement, elle est une forme de réponse à « l'unité de l'existence »⁷⁴⁶. Autrement dit, l'individu développe son propre système de croyances qui semble se transcender dans l'expérience du social.



Figure 22 Photographie d'une place londonienne le jour de la mort de David Bowie

Alors que s'achève notre rédaction, nous apprenons la mort de Lemmy Kilmister, créateur du groupe Motörhead et celle de David Bowie, or les comportements et les récits sur la mort des légendes montrent que le star-system a su se structurer pour devenir un élément de domination. Les témoignages des croyants à la mort des deux grandes icônes montrent la force de l'imaginaire religieux artistique :

« Rest in peace David ! Merci pour tout ce que tu nous as apporté ! Tu étais tellement présent dans la vie de tes fans depuis 20, 30, 40 ans parfois. Nous sommes tristes aujourd'hui. Il nous restera néanmoins ta musique, tes films, tes concerts. Bien que parti, tu resteras présent ! »⁷⁴⁷

Pourtant, les créations et l'impact de ces dernières sur les populations questionnent l'avenir de l'hyper-modernité, qui laisse une part importante à une évolution des technologies dans un courant culturel néo-psychédélique. Or, ce courant n'est que le reflet de la société actuelle, dans sa complexité de l'imaginaire des techniques. Complexité qui génère un nouvel imaginaire de l'instant, éphémère. Cet imaginaire des

⁷⁴⁵ Jezo-Vannier Steven, Op. Cit., p. 342.

⁷⁴⁶ Hein Fabien, Op. Cit., p. 142.

⁷⁴⁷ Forum sur David Bowie et la musique, consulté le 11/01/16 à 18 h sur le site manofmusic.com.

techniques donne-t-il à voir un nouvel imaginaire religieux ? David Bowie, par ses créations et ses multiples personnages, avait compris cette mutation du monde. Sa musique fut souvent prométhéenne, bercée par l'évolution des techniques du son qui témoigne d'une mutation sociale. Cette bascule impacte l'imaginaire, et se retrouve au travers de la figure de l'artiste humanoïde. Cette forme artistique qui accompagne la société depuis près de cent ans, s'accroît et s'accélère dans une forme frénétique, une course à la technologie pour prolonger les compétences de l'humanité. L'apparition de la réalité augmentée et l'amélioration du son par de meilleurs systèmes de diffusion intègrent les milieux festifs et questionnent l'avenir de l'homme. Ces évolutions techniques seront-elles créatrices de reliance ou de déliance ? La puissance de l'imaginaire n'impose-t-elle pas un perpétuel recommencement ? Nous sommes tous tiraillés entre ce besoin de nous relier et la nécessité de construire notre individualité. Si nous désirons réenchanter le monde, il nous faut vivre avec les altérités qui nous entourent pour construire nos individualités propres.

This is the end, my only friend, the end
It hurts to set you free
But you'll never follow me
The end of laughter and soft lies
The end of nights we tried to die
This is the end

Table des matières

Remerciements.....	5
Sommaire	8
Introduction.....	11
Prélude aux portes de la perception, pour comprendre la constellation de l’imaginaire psychédélique.....	23
Partie I – De la Beat Generation américaine au mouvement psychédélique européen, histoire de la contre-culture	45
Chapitre 1 : Pour une approche contextualisée de la contre-culture, du beatnik aux hippies	47
1.1.1 Les prémices du mouvement hippie : les beatniks	48
1.1.1.1 Qu’est-ce qu’un beat ?	48
1.1.1.2 Contre-culture et naissance d’un imaginaire religieux psychédélique.....	51
1.1.1.3 Vers la naissance du rock psychédélique	55
1.1.2 Du beatnik aux hippies, la naissance du psychédélicisme	60
1.1.2.1 La Californie, terre psychédélique	60
1.1.2.2 Quand San Francisco s’éveille : le temps des tribus	68
1.1.2.3 Du 14 janvier 1967 – 6 octobre 1967, naissance et mort	72
1.1.3 L’intrusion d’une religiosité : de la mystique hippie au syncrétisme des événements	77
1.1.3.1 La création d’une mystique hippie	77
1.1.3.2 Le psychédélicisme, un syncrétisme bricolé	80
1.1.3.3 La Woodstock nation : incarnation des valeurs hippies	83
Chapitre 2 : Quand le rock arrive en Europe	89
1.2.1 De la diffusion britannique à l’implantation allemande : création d’un esprit rock européen.	90
1.2.1.1 Le rock, construction d’une Europe musicale sous l’empreinte iconographique américaine	90

1.2.1.2 Psychédéisme européen et lieux mythiques	94
1.2.1.3 Persistance du psychédéisme européen et de l'imaginaire religieux	99
1.2.2 Le rock britannique	103
1.2.2.1 L'invasion se prépare, 1962-1965	103
1.2.2.2 La Beatlemania, une effervescence : les prémices d'un culte	107
1.2.2.3 Du Swinging London à la British Invasion : la contre-culture psychédélique anglaise	109
1.2.3 Allemagne, le krautrock, et scène underground dynamique	114
1.2.3.1 Le mur du son	114
1.2.3.2 Krautrock, la « choucroute » mystique	117
1.2.3.3 Le festival de Burg Herzberg : incarnation des valeurs hippies de 1968 à nos jours	120
Chapitre 3 : Le psychédéisme à la française	127
1.3.1 Contre-culture et avant-garde	127
1.3.1.1 Internationale situationniste : l'avant-garde littéraire, artistique, politique et spirituelle	128
1.3.1.2 Les origines du psychédéisme français : le mouvement yé-yé	131
1.3.1.3 La constellation des « copains » et underground du rock français	135
1.3.2 Révolution sociale, culturelle, politique et création d'une mythologie musicale	139
1.3.2.1 Quand la dimension politique efface la religiosité : La société du spectacle et le positionnement culturel français	139
1.3.2.2 La presse parallèle française des années 1970	143
1.3.2.3 Mai 68, la révolte culturelle, politique et sociale et l'influence sur la musicalité underground ...	146
1.3.3 Rock psychédélique français	150
1.3.3.1 Le rock psychédélique français, entre reconnaissance et grand inconnu	150
1.3.3.2 Serge Gainsbourg et Léo Ferré créateurs d'images psychédéliques musicales	154
1.3.3.3 Fromage psychédélique	158

Partie II – Méthodes et théories plurielles pour penser le rock 165

Chapitre 1 : Qu'est-ce que le rock psychédélique ? 167

2.1.1 Le rock psychédélique, du contexte aux sciences sociales 168

2.1.1.1 Des socio-anthropologies du rock : quand les sciences sociales analysent le « genre » rock 168

2.1.1.2 Pratiques religieuses dans l'expérience psychédélique : le syncrétisme de l'Esprit rock 171

2.1.1.3 De l'espace public à la scène, création d'images rock, vers une scénarisation des images 176

2.1.2 Au-delà des sociologies sur le rock, une question d'images en mouvement..... 181

2.1.2.1 L'intrusion de l'imaginaire Durandien : L'image de l'opéra pour comprendre le rock..... 181

2.1.2.2 Rock psychédélique et sixties, une « insurrection de l'imaginaire » selon Xiberas et Monneyron 187

Ruissellement des eaux : La mort du rock'n'roll (1958-1963) 190

Partage des eaux : British invasion, Timothy Leary And the electric kool acid test et rock psychédélique (1963-1967)..... 193

Confluence : Du Summer Of Love à la naissance des psychédélismes européens..... 197

Au nom du fleuve : De Johnny Allen Hendrix à Jimi Hendrix 201

Aménagement des rives : L'utopie de Woodstock à la fin du rêve Altamont et ses résurgences européennes..... 207

Épuisement des deltas : L'explosion du rock psychédélique jusqu'aux résurgences contemporaines dans la psy-trance 214

2.1.3 L'imaginaire religieux du rock : le concept de l'entre-deux 217

2.1.3.1 Rock et religion, un système religieux de l'entre-deux, entre starification et déification..... 217

2.1.3.2 Entre l'imaginaire faustien et les forces célestes dans une société conservatrice 221

2.1.3.3 Comprendre la déification vers les forces célestes de la star sous l'œil d'Edgar Morin 225

Chapitre 2 : Esquisses des concepts élémentaires pour une sociologie de l'imaginaire du rock psychédélique 230

2.2.1 La temporalité du rock 231

2.2.1.1 Le quotidien entre temps profane et sacré 231

2.2.1.2 Le temps du concert, un hors-temps	234
2.2.1.3 Espaces, temps, images : religieux, imaginaire et sciences sociales	238
2.2.2 Autour d'une spatialisation	242
2.2.2.1 L'espace du concert ou les cadres de l'expérience, une question de dispositif	242
2.2.2.2 Disséminations géographiques, les paradigmes de l'espace rock.....	245
2.2.2.3 Lieu de socialité, rite et être ensemble, vers un imaginaire de l'espace des concerts de rock	247
2.2.3 Le rock psychédélique : une question de corporalité.....	252
2.2.3.1 La révolution du corps, le corps en émoi	252
2.2.3.2 L'effervescence du corps de la foule ou le dispositif de fission contrôlée	256
2.2.3.3 Le corps signifiant et électrisant de la star	259

Partie III — L'imaginaire du rock psychédélique : Musiciens, light-shows et mise en scène d'hier à aujourd'hui

265

Chapitre 1 : Pour comprendre le mythe du rock psychédélique

267

3.1.1 Un nouveau médium de la contre-culture, l'imaginaire de la reliance	268
3.1.1.1 Le message c'est le médium, le rock est médiation	268
3.1.1.2 Le star-system, religion et décadence du mythe rock	272
3.1.1.3 la place de l'artiste médium : le cas de la star shaman.....	276
3.1.2 Les cadres de l'expérience religieuse dans un concert de musique psychédélique.....	280
3.1.2.1 Les concerts actes forts et fondateurs : un rituel.....	280
3.1.2.2 les scènes de rock psychédélique, un laboratoire d'expériences ritualisées	283
3.1.2.3 Dépasser le simple concert, la puissance religieuse du concert : le cas du Burg Herzberg et autres concerts	287
3.1.3 Light-shows concerts en surimpression et modernité	292
3.1.3.1 Extase et transe, des pistes de comportements religieux	292

3.1.3.2	Transe et extase, comportements religieux au sein de l'expérience psychédélique	295
3.1.3.3	Le light-show et rock psychédélique, pratiques religieuses dans l'émergence des musiques électroniques	299
Chapitre 2 : Enquête sur les scènes psychédéliques et leurs dérives électroniques		302
3.2.1	Pouvoir de scénarisation, théâtralité, d'une participation collective à des modes d'altération de la conscience	303
3.2.1.1	Les cadres d'une théâtralité magico-religieuse	303
3.2.1.2	Scénarisation, storytelling, <i>de l'histoire au mythe</i>	306
3.2.1.3	Du storytelling à la croyance collective et à l'hystérie de masse	311
3.2.2	Du vocable religieux aux temples psychédéliques d'hier et d'aujourd'hui	316
3.2.2.1	Du récit à l'imaginaire religieux du rock	316
3.2.2.2	L'éclosion des temples rock : Les premières scènes psychédéliques selon Bill Graham	319
3.2.2.3	L'exemple du Burg Herzberg : éphémère et religiosité, les tribus en action	324
3.2.3	Religiosité psychédélique	331
3.2.3.1	La double lecture du spectacle psychédélique, analyse du Burg Herzberg	331
3.2.3.2	États altérés des consciences, électricité, L.S.D., spectacle psychédélique	334
3.2.3.3	Témoignage de reliance communautaire	337
Chapitre 3 : Le néosyncrétisme psychédélique, ouverture vers les musiques électroniques et les méandres du mouvement hippie		341
3.3.1	This is the End, la fin des sixties	342
3.3.1.1	L'effondrement de l'imaginaire psychédélique	342
3.3.1.2	Quand la contre-culture devient contre-utopie : la dystopie psychédélique	345
3.3.1.3	Pour un retour du psychédélisme	350
3.3.2	Les musiques électroniques, un imaginaire néo-psychédélique	354
3.3.2.1	Les méandres du mouvement électronique vers un néo-psychédélique	354
3.3.2.2	L'imaginaire de la fête techno	357

3.3.2.3 L'imaginaire néo-psychédélique, résurgence d'une conception divine	360
3.3.3 Le néosyncrétisme psychédélique, ouverture vers les musiques électroniques	364
3.3.3.1 Du Fillmore à la Belle électrique grenobloise, l'évolution du tribalisme des Musiques Actuelles	364
3.3.3.2 Vous avez dit tran(S) (C) e ?	368
3.3.3.3 Mes tribus.....	371
Conclusion	379
Table des matières	389
Table des illustrations	395
Bibliographie	397

Table des illustrations

Figure 1 : Système de l’imaginaire psychédélique	30
Figure 2 : Photo du de Jefferson Airplane et Janis Joplin designed By Joshua White.....	65
Figure 3 : Couverture de la 6e édition (à gauche)/Couverture de la 7e édition (à droite) © San Francisco Oracle.....	73
Figure 4 : Notice funéraire placardée dans la ville de Los Angeles © Diggers	75
Figure 5: Swami Satchidananda at Woodstock © yogaville	85
Figure 6 : Pochette de t’aimer follement de Johnny Hallyday (à gauche) Elvis durant le tournage d’un film (à droite).....	92
Figure 7 : Amon Düül II Pochette de l’album YETI	118
Figure 8 : Photographie du site du Burg Herzberg	121
Figure 9 : Photographie du bar des péchés	122
Figure 10 : Photographie de la tente de Gabrielle, voyante chrétienne.....	123
Figure 11 : Photographie de la génération Salut les copains.....	135
Figure 12 : Pochette de l’album Their Satanic Majesties Request.....	177
Figure 13 : Frise du Bassin sémantique du mouvement psychédélique.....	189
Figure 14 : Pochette de l’album Abbey Road, les Beatles	195
Figure 15 : Abbey Road, voyage d’étude des parcours clés du rock anglo-saxon, été 2013	196
Figure 16 : Pochette de Jimmy Hendrix Live at Monterey (à gauche). Séance de photographie de Jim Morrison en position Christique (à droite).....	261
Figure 17 : Tableau de comparaison entre une religion et le star-system	274
Figure 18 : Photographie de Mick Jagger (à gauche). Représentation d’un concert des Rolling Stones (à droite).....	286
Figure 19 : Concert du Soviet Suprem au Col des 1000	291
Figure 20 : Tableau comparatif de deux états modifiés de conscience	294
Figure 21 : Affiche du Mantra-Rock Dance Avalon Ball Room, 1967	323
Figure 22 Photographie d’une place londonienne le jour de la mort de David Bowie.....	387

Bibliographie

Communications :

Julien Guerville, Doctorant en sociologie, Université Montpellier 3, IRSA/CRI. « La nuit du rock : une esthétique de la marge »

Fabrice Raffin, Docteur en sociologie, Directeur de recherches à SEA Europe, Paris. « De l'écoute révoltée du hardcore à la posture de mélomane expert : autour de l'exemple du Confort Moderne à Poitiers »

Eliel Markman, Master 2 en Analyse politique, Études européennes, Université Paris 3 « Rock et sociabilité en temps de dictature : l'exemple argentin des années 1970 »

Corentin Charbonnier, Doctorant en anthropologie, Université de Tours, COST/CITERES « Le Hellfest : un espace de socialisation et d'a-temporalité »

Mémoires :

Baldino Rémi, La musique ambient, une approche par la pragmatique et la sociologie de l'œuvre, 2012, Laboratoire de Sociologie Upmf Grenoble 2, sous la direction de Catherine Pessin.

Costantini Stéphane, Diversité linguistique et Musiques Actuelles : le cas des groupes de rock danois, mémoire de master 1 Sciences de l'Information et de la Communication sous la dir. de Marie-Christine Bordeaux.

Lemaitre Rémi, *L'uniformisation des scènes de Musiques Actuelles (SMAC) 2007* Master Information — communication (option événementiel) de l'université Catholique de l'Ouest, sous la direction de Jean-Luc Michel.

Vaquié Damien, *Sexe, contestation, drogue et rock'n'roll*, Université Paul Valéry — Montpellier III — Maitrise de musique 2003.

Thèses :

Brizard Cyril, *Sociologie de l'œuvre et de ses publics : l'exemple de Nightwish*. 2011 Laboratoire de sociologie de L'UPMF, sous la direction de Catherine Pessin.

Dalmazzo Amélie, — Charismes, Identités, Fanatismes. Le charisme médiatique et les fans de Michael Jackson. L'idéal et le Monstre. — Thèse de doctorat, sémiologie des médias, sous la direction de Frédéric LAMBERT, Université Paris II, 2009.

Lavergne Grégoire, Comprendre les Musiques Actuelles : comprendre les musiques improvisées actuelles : étude comparative de trois lieux d'élaboration musicale ; les instants chavirés à Montreuil, l'A.M.R. à Genève.

Jacob T. Matthews, Industrie musicale, médiations et idéologie. Pour une approche critique réactualisée des « Musiques Actuelles, Janvier 2006.

Dalbavie Juliette, La patrimonialisation de la chanson, entre musée et mémoire collective. *L'exemple de Georges Brassens à Sète*, université d'Avignon, 2008.

Martheleur Aude, Le rock psychédélique anglais et américain (1966-1970), Université de Strasbourg II, 2008.

Revues :

Arnaud Lionel. Le Bart C., Ambroise J.-C., « Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion. » In: Politix. Vol. 16, N° 62. Deuxième trimestre 2003. pp. 207-210.

Atton Chris, « Sociologie de la presse musicale alternative », Volume ! 5 : 1 | 2006.

Barberi Jacques, « Culture rock & Science fiction », Bifrost, saint Mammès, numéro 69, janvier 2013.

Bernard Carmen, Stefania Capone, Frédéric Lenoir y Françoise Champion, « Regards croisés sur le bricolage et le syncrétisme », Archives de sciences sociales des religions, 114 | 2001.

Berut Benjamin , « Storytelling : une nouvelle propagande par le récit ? », Quaderni, 72 | 2010.

Birgy Philippe, « Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer » : Le yé-yé et l'importation de la contre-culture américaine », Volume ! 1/2012.

Bollon Patrice, « Rock et Thanatos » Le monde de la musique, Paris, numéro 47, juillet/août 1982.

Bonniol Marie-Pierre, « Sonic Youth, du style au geste ou la prétention esthétique d'un groupe de rock », Volume !, 1 : 1 | 2002.

- Boulez Pierre, *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 1948.
- Boutouyrie Eric, « Goa aux portes des métropoles. Communautés transnationales et musique techno », Volume !, 2009.
- Caillé Alain, 2002, « Le politico-religieux », *La Revue du MAUSS semestrielle*, n° 19, « Y a-t-il des valeurs naturelles ? », 1er semestre. — « Le religieux est à la religion ce que le politique est à la politique ».
- Conte Christophe, « Les inrockuptibles », *Psychédéisme*, ed collectorama #6, 2010.
- Coste Florent avec Costey Paul et Rabier Christelle, « Techno —, un préfixe qui démange », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2009.
- Dayan Daniel, « Le mystère de la réception », *Le Débat*, n° 16, 1992.
- Debord Guy, « Définitions », *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958.
- Degand Martin, « Le rite chez Erving Goffman », *Émulations*, En Ligne n° 2, février 2011.
- Deleuze Gilles, « qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Foucault philosophe, Rencontres internationales*, Paris, 9, 10, 11 Janvier 1988.
- Den Tandt Christophe, « La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative. », Volume ! 2/2012.
- Depraz Nathalie, « Entre christianisme et bouddhisme », *Diogène* 4/2002, n° 200.
- Dianteill Erwan, « La musique et la transe dans les religions afro-américaines (Cuba, Brésil, États-Unis) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 19 | 2006.
- Dianteill Erwan, « La danse du diable et du Bon Dieu », *L'Homme* 3/2004, n° 171-172.
- Dousson Lambert, « Formalisme et ritualité chez Boulez et Stockhausen. », *Nouvelle revue d'esthétique* 2/2009, n° 4.
- Etienne Samuel, « First and last ad always; les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », Volume !, 2003.
- Falque Emmanuel, « Mystique et modernité », *Études* 6/2001.
- Ferrand Laure, « Comprendre les effervescences musicales. L'exemple des concerts de rock », *Sociétés* 2/2009, n° 104.
- Fellous Michèle, « Du rite comme œuvre : l'art contemporain. », *Médium* 2/2006, n° 7.
- Férré Léo, « Les idoles n'existent pas » *Janus* N° 5 — *L'Homme et ses Idoles*, Février-mars 1965.
- Francfort Didier, « La provocation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2007, n° 93.

François Gauthier, « Jean-Louis Bischoff, Tribus musicales, spiritualité et fait religieux. Enquête sur les mouvances rock, punk, skinhead, gothique, hardcore, techno, hip-hop », Archives de sciences sociales des religions, 142 | 2008.

Friedrich Fabien, « la musique extrême des dragons », Histoire ethnologie littérature, Sarreguemines, 2000.

Frith Simon, “Rock and Popular Culture”, Radical Philosophy, Radical Philosophy Group, Mathematics Faculty, Open University, Milton Keynes, 1977, n° 103.

Giaccardi Giorgio, « Les voies d'accès au numineux : l'apollinien et le dionysiaque. », Cahiers jungiens de psychanalyse 3/2008, n° 127.

Gobille Boris, « L'événement Mai 68 », Annales. Histoire, Sciences Sociales 2/2008.

Guibert Gérome, « L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme », Mouvements, n° 11, 2000/09.

Guibert Gérome, « Industrie musicale et musiques amplifiées », Chimères, n° 40, 2000/09.

Hampartzoumian Stéphane, « Socialité corporelle et corporité sociale. », Sociétés 3/2004, n° 85.

Hansen-Love Igor, « L'Express », *Qu'est-ce que le Krautrock ?*, Mag & NewsCo, 2012

Hedbige Dick, « Système du mod » Réseau, n° 801 996/11

Huguet Thibault, « Totem et technologie communiale », Sociétés 4/2013, n° 122.

Kaufmann Pierre, « Imaginaire et Imagination », Encyclopédie Universalis, consulté le 26 novembre 2012.

Lévi-Strauss Claude. L'efficacité symbolique. In : Revue de l'histoire des religions, tome 135 n° 1, 1949.

Grossberg Lawrence, “Is there rock after punk?”, in Frith Simon et Goodwin Albert, *On record*, Londres, Routledge, 1990.

Giaccardi Giorgio, « Les voies d'accès au numineux : l'apollinien et le dionysiaque. », Cahiers jungiens de psychanalyse 3/2008, n° 127.

Gicquel Christina, « Free party : une aire de Je (u) dans l'air du temps », Espace populations sociétés, 2007.

Hein Fabien, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock. », Volume ! 1/2012.

Lamine Anne-Sophie, « Les croyances religieuses : entre raison, symbolisation et expérience. », *L'Année sociologique* 1/2010.

Le Guern Philippe, « En arrière la musique ! Sociologie des musiques populaires en France. Genèse d'un champ », *Réseaux*, 2007/02, n° 141.

Le Guern Philippe, « les nouvelles formes de la consécration culturelle », *Réseaux*, 2003/07, n° 117.

Le Guern Philippe, « Passionnés, fans et amateurs », *Réseaux*, 2009/02, n° 153.

Levental Jean-Yves, « Éditorial. Rite, ritualisation, groupe », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 1/2003, n° 40.

Mabilon-Bonfils Béatrice, « Au-delà des raves », *La fête techno*, Paris, Autrement, « Mutations », 2004

Maffesoli M., Le Qeau P., Machado Da Silva J., Lasen A., Sirost O. « Imaginaire et changement social », *Culture en mouvement*, mai 2000, N° 27.

Maisonneuve Jean, « Rituels séculiers et quotidiens », *Les conduites rituelles*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1999.

Mombelet Alexis, « La musique metal : des “éclats de religion” et une liturgie », *Sociétés* 2/2005 (n° 88).

Monbelet Alexis, « La religion metal », *Société*, Paris, numéro 88, décembre 2012.

Morin Edgar, « Salut Les Copains », *Le Monde*, 6 et 7 juillet 1963.

Moureau Nathalie, « Société de l'information et modèles de star-system », *Hermes* 44, 2006.

Mueller Alain, « Fabien HEIN, Do It Yourself : Autodétermination et culture punk », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014.

Nault Sarah -émilie, « Sur la route des Beatles à Hambourg », *La presse*, 2015.

Pires Mat, « Les stars noires et Salut les copains, 1962-1968. », *Communication et langages*, Année 1997, Volume !111, n° 111.

Romuald Émile, « Éric DESHAYES et Dominique GRIMAUD, *L'Underground musical en France* », Volume !, 7 : 2 | 2010.

Rouard Danielle, et Maffesoli Michel, 1998. « Cette effervescence va contaminer l'ensemble du corps social », *Le Monde*, 14 janvier 1998.

Schlesier Renate, « L'extase dionysiaque et l'histoire des religions », *Savoirs et clinique* 1/2007, n° 8.

Schott-Billmann France, « Le c(h)œur battant-chantant de Dionysos. », *Insistance* 1/201, n° 5.

Seca Jean-Marie et Voisin Bertrand, « Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punk », Volume !, 2004.

Ségré Gabriel, « Musique populaire et appartenance : les « amis d'Elvis » », in G. Bonacci et S. Fila-Bakabadio (dir). — *Musiques populaires : usages sociaux et sentiments d'appartenance*. — Paris, CEA, EHESS, 2003.

Sevin Jean-Christophe, « L'épreuve du dance floor. Une approche des free parties », *Sociétés* 3/2004, n° 85.

Simmel Goerg, « De la religion du point de vue de la théorie de la connaissance », *La Religion*, Belval, Circé, 1902, 1998.

Sirinelli Jean-François, « La France des sixties revisitée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 1/2001, n° 69.

Tacussel Patrick, « Dérives psychogéographiques de la gauche lettriste et situationniste », *Contre-Cultures !*, Éd. CNRS, Paris, 2013

Tatyana Jacques, Ferrand Laure, « Écouter, comprendre et ressentir la musique », *Sociétés*, n°104, 2009/2

Whiteley Sheila, Traduction Sklower Jedediah, « Contre-cultures n° 2 : utopies, dystopies, anarchie. Introduction », Volume ! 2/2012

Yonnet Paul, « L'esthétique rock. » *Le débat*, Paris, mai/septembre 1986, n° 40.

Ouvrages :

Anthropologie et Sociologie :

Baudrillard Jean, La société de consommation [1970, Denoël], Paris, Gallimard (Folio Essais), 2006

Bastide Roger, Le sacré sauvage, Paris, Payot, 1975, 236 p.

Berger Peter, Luckmann Thomas, La construction sociale de la réalité, Paris, Armand Colin, 2006.

Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champs littéraire*, Paris, le seuil, 1992.

Bourseiller Christophe et Pennot Lacassagne, Contre-culture ! Lassay-les-châteaux, Éditions CNRS, 2013.

Bouyxou J.-P. et Delannoy P., *L'aventure hippie*, Fait et cause, Paris, 2014.

Cazeneuve Jean, Sociologie du rite, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

Citton Yves, Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche, Editions Amsterdam, 2010.

Deshayes Éric et Grimaud Dominique, *L'Underground musical en France*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009.

Durkheim Émile, Les formes élémentaires de la vie religieuse, Presses Universitaires de France, 2003.

Esquenazi Jean-Pierre, *Sociologie des oeuvres, de la production à l'interprétation.*, Paris : Armand Colin, 2007.

Esquenazi Jean-Pierre, Sociologie des publics. Paris : La Découverte, 2003.

Foucault Michel, Dits et Ecrits, T. II., éd. Gallimard, Paris, 2001.

Goffman Erving, Les Cadres de l'expérience, Minuit, Paris, 1974.

Isambert François-André, Le sens du sacré, Éditions Minuit, 1982.

Lapassade Georges, La transe, Paris, Que sais-Je ? PUF, 1990.

Leveratto Jean Marc, Introduction à l'anthropologie du spectacle, La Dispute 2006.

Lévi-Strauss Claude, Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958 ; nombreuses rééd. Pocket, 1997.

Lévi-Strauss Claude, Le Totémisme aujourd'hui, Paris, PUF, 1962.

Lévi-Strauss Claude, La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962.

Morin Edgar, Les stars, Paris, Galilée, 1984.

Maffesoli Michel, Logique de la domination, Paris, PUF, 1976.

Maffesoli Michel, La Violence fondatrice, co-écrit avec Pessin Alain, Paris, éd. Champ urbain, 1978.

Maffesoli Michel, La Violence totalitaire, La Violence totalitaire. Essai d'*anthropologie politique*, Paris, Méridiens–Klincksieck, Paris, PUF, 1979 ; rééd. 1994.

Maffesoli Michel, La Conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne, Paris, PUF 1979.

Maffesoli Michel, L'Ombre de Dionysos, Le Livre de Poche, 1982, rééd. 1991.

Maffesoli Michel, Essai sur la violence banale et fondatrice, Paris, Librairie Méridiens–Klincksieck, 1984.

Maffesoli Michel, La Connaissance ordinaire. Précis de sociologie compréhensive, 1985, Paris, Librairie des Méridiens ; rééd. 2007.

Maffesoli Michel, Le Temps des tribus, 1988 ; Le Livre de Poche, 1991.

Maffesoli Michel, Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique, 1990, Paris, Plon ; rééd. 1993.

Maffesoli Michel, La Transfiguration du politique, La Table Ronde, 1992 ; Le Livre de Poche, 1995.

Maffesoli Michel, La Contemplation du monde, 1993, Le Livre de Poche, 1996.

Maffesoli Michel, Éloge de la raison sensible, Paris, Grasset, 1996.

Maffesoli Michel, Du nomadisme. Vagabondages initiatiques, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

Maffesoli Michel, La Part du diable ; précis de subversion postmoderne, Flammarion, 2002, Paris.

Maffesoli Michel, *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table Ronde, 2003.

Maffesoli Michel, *Le voyage ou la conquête des mondes*, Paris, éd. Dervy, coll. « Paroles retrouvées », 2003.

Maffesoli Michel, *Le Rythme de vie. Variation sur l'imaginaire post-moderne*, Paris, éd. Table Ronde, coll. « Contretemps », 2004.

Maffesoli Michel, *Le Réenchantement du monde. Morales, éthiques, déontologies*, Paris, éd. Table Ronde, 2007.

Maffesoli Michel, *Iconologies. Nos idolatries postmodernes*, Paris, Albin Michel, 2008.

Maffesoli Michel, *Après la modernité ? La conquête du présent ; la violence totalitaire ; la logique de la domination*, Paris, éd. du CNRS, coll. « Compendium », 2008.

Maffesoli Michel, *Apocalypse*, Paris, CNRS éditions, 2009.

Maffesoli Michel, *Homo eroticus. Des communions émotionnelles*, Paris, CRNS Éditions, 2012.

Maffesoli Michel, *L'Homme postmoderne*, avec Brice Perrier, Paris, Bourin éditeur, 2012.

McLuhan Marschall, *Pour comprendre les medias*, Paris, Marne/Seuil, 1968.

Monneyron Frédéric, Xiberas Martine, *Le monde Hippie de l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Paris, Imago, 2008.

Morin Edgar, *Journal de Californie*, Paris, Ed. Seuil, 2012.

Morin Edgar, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1972.

Perrin Michel, *Le chamanisme, Que sais-je ?*, Paris, 1995.

Roszak theodore, *The Making of a Counter Culture*, 1969, Stock, 2001.

Rosenberg Danielle, *Tourisme et utopie aux Baléares : Ibiza, une île pour une autre vie*, L'Harmattan, Paris 1990.

Salmon Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

Segalen Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, coll. 128, 1998.

Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, ed. Aubier, 2012.

Vaneigem Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Éd. Gallimard, coll. Folio, Paris, 1967, 1992.

Vercauteren David, *Micropolitiques des groupes, pour une écologie des pratiques collectives*, Les Prairies ordinaires, Paris, 2011.

Watts Alan, *Joyeuse cosmologie*, Paris, Fayard, 1972.

Wikelman Michael et Etzel Cardena, *Altering Consciousness: Multidisciplinary Perspectives*, Praeger Publishers, 2015.

Biographie :

Crisoafulli Chuck, *L'intégrale de Nirvana secret de toutes leurs chansons*, Paris, Éditions Hors collection, 2005.

Delbrouck Christophe, *Crosby, Stills, Nash & Young*, Paris, Le Castor Astral, 2009.

Médioni Frank, *Jimi Hendrix*, Paris, Gallimard, folio, 2012.

Michaud Sébastien, *Indochine Insolence rock*, Rosières en haye, Éditions camion blanc, 2004.

Neville Richard, *Hippie hippie shake*, Paris, Rivage rouge, 2009.

Neville Richard, *Play Power*, Londres, ed. Paladin, 1971.

Philosophie :

Burroughs William S., *Essais*, ed. Christian Bourgeois, 2008.

Burroughs William, *Révolution électronique*, Paris, Champ Libre, 1974.

Denora Tia, *Music in every day life*, Cambridge, University Press, 2000.

Hegel, *Esthétique*, trad. Serge Jankélévitch, 4 vol., Paris, Aubier, 1944.

Jankelevitch Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand collin, 1991.

Kant Emmanuel, *Analytique du beau, critique de la faculté de juger*. Paris : Éditions

Flammarion, 2008.

Métivier Francis, *Rock'n'philo*, Clamecy, Éditions Bréal, 2011.

Nietzsche Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, traduit par Ph. Lacoue-Labarthe, Paris, Folio, 1995.

Pouivet Roger, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010.

Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

Strawinsky Igor Fedorovitch, *Poétique musicale : sous forme de six leçons*, Paris, Flammarion, DL 2011.

Thiellement Pacôme, *Pop Yoga*, Lonrai, ed.sonatine, 2013.

Sociologie de l'imaginaire :

Bachelard Gaston, *Essai sur la connaissance approchée* Thèse principale. Paris, Éditions Vrin 1927.

Bachelard Gaston, *Étude sur l'évolution d'un problème de physique. La propagation thermique dans les solides*. Paris, Éditions Vrin 1927.

Bachelard Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Éditions Stock 1932.

Bachelard Gaston, *Les Intuitions atomistiques : Essai de classification*. Paris, Éditions Boivin 1933.

Bachelard Gaston, *Le Nouvel Esprit scientifique*. Paris, Éditions Alcan 1934.

Bachelard Gaston, *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine*. Paris, Éditions Alcan 1937.

Bachelard Gaston, *La Dialectique de la durée*. Paris, Éditions Boivin 1936.

Bachelard Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, Éditions Vrin 1938.

Bachelard Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard 1938.

Bachelard Gaston, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti 1941.

Bachelard Gaston, *L'Air et les Songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Éditions José Corti 1943

Bachelard Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Éditions José Corti 1946.

Bachelard Gaston, *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Éditions José Corti 1948.

Bachelard Gaston, *Le Rationalisme appliqué*, Paris, P.U.F.1949.

Bachelard Gaston, *Paysages. Étude pour quinze burins d'Albert Flocon*, Paris, P.U.F. 1950

Bachelard Gaston, *Le Matérialisme rationnel*, Paris, P.U.F. 1953.

Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F. 1957.

Bachelard Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F. 1960.

Bachelard Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, P.U.F 1961.

Bachelard Gaston, *Fragments d'une Poétique du Feu*, P Paris,,U.F. 1988

Bachelard Gaston, *Études (contient Noumène et microphysique, La Critique du concept de frontière épistémologique, Idéalisme discursif, Lumière et substance, et Le monde comme caprice et miniature)*, Paris, Édition Vrin 1972.

Bachelard Gaston, *Épistémologie*, Paris, P.U.F. 1972.

Bachelard Gaston, *Le Droit de rêver posthume*, Paris, P.U.F. 1970

Barthes Roland, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

Barthes Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris, 1957 - rééd. augmentée, 2010.

Barthes Roland, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1966.

Berger P., Luckmann T., *La construction sociale de la réalité*, trad. de l'américain par G. Taminiaux, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1994.

Bergson Henri, *L'évolution créatrice*, Puf, Paris, Quadrige numéro 8, 2007.

Caillois Roger, *Au coeur du fantastique*. Paris, Gallimard, 1965.

Caillois Roger, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1939.

- Caillois Roger, *Approche de l'imaginaire*, Paris, Ed. Gallimard, 1950.
- Caillois, R., *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1998.
- Chauvin Danièle, Siganos André et Walter Philippe, *Question de mythocritique*, ouvrage collectif, Paris, Imago, 2005, 370 p.
- Chelebourg Christian, *L'Imaginaire littéraire – Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan Université, « Fac », 2000.
- Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éd. du Seuil, DL 1999.
- Durand Gilbert, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Paris, José Corti, 1961.
- Durand Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1^{re} édition en 1964.
- Durand Gilbert, *Sciences de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique*, Paris, Albin Michel, 1975.
- Durand Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979.
- Durand Gilbert, *L'Âme tigrée*, Paris, Denoël, 1980.
- Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992
- Durand Gilbert, *La Foi du cordonnier*, Paris, Denoël, 1984.
- Durand Gilbert, *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, P.U.F., 1989.
- Durand Gilbert, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994.
- Durand Gilbert, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Durand Gilbert, *Champs de l'imaginaire. Textes réunis par Danièle Chauvin*, Grenoble, Ellug, 1996.
- Durand Gilbert, *Les Mythes fondateurs de la franc-maçonnerie*, Paris, Dervy, 2002.
- Durand Gilbert, *La sortie du XX^e siècle. Introduction à la mythodologie, Figures mythiques et visages de l'œuvre, L'Âme tigrée, Un comte sous l'acacia*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

- Durand Gilbert, & Simone Vierre, *Le Mythe et le Mythique*, Paris, Albin Michel, 1987.
- Durand Gilbert, & Sun Chaoying, *Mythes, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.
- Girard René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.
- Girard René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.
- Girard René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- Gonin Philippe, *Magma décryptage d'un mythe et d'une musique*, Paris, le mot et le reste, 2014.
- Maisonneuve Jean, *Les conduites rituelles*, Paris, P.U.F. « Que sais-je ? », 1999.
- Miller David, *Le nouveau polythéisme*, Paris, Imago, 1988.
- Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1949 ; nouvelle édition revue et augmentée, « Idées », 1969.
- Mircea Eliade, *Psychologie et histoire des religions. À propos du symbolisme du « centre »*, Zurich, Rhein-Verlag, 1951. (Extrait de *Eranos. Jahrbuch*, 19)
- Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1952 ; rééd. avec une nouvelle préface, « Tel », 1979 .
- Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, « Homo Sapiens », 1956 ; nouvelle édition corrigée et augmentée, « Champs », 1977.
- Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1957 ; rééd. « Idées », 1972.
- Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959.
- Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgynisme*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1962 .
- Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963 ; rééd. « Folio essais », 1988.
- Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, traduction de l'allemand de DasHeiligeunddas Profane, Paris, Gallimard, « Idées », 1965 ; rééd. « Folio essais », 1987.

Mircea Eliade, De l'Âge de la pierre aux mystères d'Eleusis. Histoire des croyances et des idées religieuses, t. 1, Paris, Payot, « Bibliothèque historique », 1976.

Mircea Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation, Paris, Gallimard, « Idées », 1976.

Mircea Eliade, Occultisme, sorcellerie et modes culturelles, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1978.

Mircea Eliade, Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles, partiellement traduit de l'anglais et du roumain, Paris, Gallimard, « Les Essais ».

Mircea Eliade, Cosmologie et Alchimie babyloniennes, Paris, Gallimard (coll. «Arcades»), 1991.

Pessin Alain, *L'imaginaire utopique aujourd'hui*, Paris, PUF, 2001.

Polletta Francesca, *It was like a fever, Storytelling in Protest and Politics*, The University of Chicago Press, 2006.

Ricoeur Paul, *l'idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions le seuil, 1997.

Rollo May, *Cry the Myth*, ed Delta, 1991.

Sartre Jean Paul, *L'imaginaire : psychologie, phénoménologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1998.

Segré Monique, *Mythes, rites, symboles dans la société contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 1997.

Wunenberger Jean-Jacques, *L'Imagination*, Que Sais Je N° 649, PUF, 1991.

Sociologie de la musique :

Adorno Théodor, *Théorie Esthétique*, Paris, Gallimard, 1974.

Adorno Théodor, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

Becker Howard, *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 2006.

Becker Howard, *Paroles et Musiques*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Becker Howard, *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*. Paris : A.-M. Métailié, 1985.

- Boston Virginia, Punk rock, New York, Penguin, 1978
- Cathus Olivier, L'âme-sueur le funk et les musiques populaires du XX^e siècle, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.
- Chastagner Claude, La loi du rock, Castelnau-le-lez, Climats, 1998.
- Cope Julian, Krautrock-*Sampler petit guide d'initiation* à la grande Kosmische musik, ed.Kargo & l'éclat, 2005.
- Delmas Yves, Gancel Charles, *Protest song, la chanson contestataire dans l'amérique des sixties*, Paris, le mot et le reste, 2012.
- Frith Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University, Éditions Reprint, 1996.
- Green Anne-Marie, *De la musique en sociologie*, Paris, L'harmattan 2006.
- Green Anne-Marie, *Les enjeux méthodologique d'une approche des faits musicaux, Musique et sociologie, enjeux méthodologiques et approches empiriques*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Guibert Gérome, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France Genèses, structurations, industries,alternatives*. Paris, Irma/Séteun, 2006.
- Guibert Gérome, *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, Nantes, Irma/Séteun, 1998.
- Hampartzoumian Stéphane, *L'effervescence techno ou la communauté trans(e)cendentale*, préface de Michel Maffesoli, Paris, l'Harmathan, 2004.
- Hebdige Dick, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008.
- Hein Fabien, *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, Paris, Musique et Société, préface d'Antoine Hennion.
- Hein Fabien, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal...* Histoire, cultures et pratiquants. Paris, Mélanie Séteun/Irma, 2003, coll. Musique et Société.
- Hein Fabien, *Rock & Religion. Dieu(x) et la musique du Diable*. Boulogne-Billancourt, Autour du Livre, coll. Les cahiers du rock, 2006.
- Hennion Antoine, *La passion musicale*, Paris, Métailié, 1993.
- Jouvent Morgan, *Rap, Techno, Electro...* Le musicien entre travail artistique et critique sociale. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

- Leard Franck, *L'univers des musiciens : analyse d'une expérience artistique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, DL 2008.
- Leduc Jean-Marie, Ogouz Jean Noël, *Le rock A à Z*, Paris, éditions Albin-Michel, 1999.
- Le Guern Philippe, *Musiciens-sociologues. Usages de la réflexivité en sociologie de la culture*, Saint-Amant-Tallande, Mélanie Séteun, 2005.
- Mignon Patrick, Hennion Antoine (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991.
- Ricard Bertrand, *Rite code et culture rock, un art de vivre communautaire*, Paris, Logiques sociales, 2000.
- Seca Jean-Marie, *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Cortil-Wodon, InterCommunications & EME, 2007.
- Seca Jean Marie, *Vocations rock, l'état acid et l'esprit des minorités rock*, Paris, Klinksieck, 1988.
- Turner Steve, *L'Intégrale Beatles : les secrets de toutes leurs chansons*, Paris, Hors Collection, 1999.
- Touché Marc, *Connaissance de l'environnement sonore urbain, l'exemple des lieux de répétition ; faiseurs de bruits ? Faiseurs de sons ? Question de point de vue, rapport de recherche CRIV - CNRS*, Vaucresson, 1994.
- Umberto Eco, *La musique pop*, Paris Laffont, 1975
- Vanthourhout Alain, *Techno, rêves et drogues ? Rencontrer les jeunes, dans les nouveaux lieux d'extase*, Paris, De Boeck Université, 2001.
- Willet Eléonore, *Light-shows psychédéliques de San Francisco, L.S.D. art & rock'n'roll*, Paris, L'Harmattan, Juillet 2013.
- Yonnet Paul, *Jeux, modes et masses : la société française et le moderne 1945-1985*, Paris, Gallimard, 1985.

Ethnologie et musicologie :

Asselineau Michel, Berel Eugène, Ecoute et découverte de la voix. Courlay, Éditions J.M. Fuzeau, 1990.

Blum Bruno, Bob Marley, le reggae et les rastas, une histoire de la musique jamaïcaine, Paris, Hors Collection, 2004.

Boulez Pierre, Penser la musique aujourd'hui, Paris, Gallimard, 1963.

Brelet Gisèle, Le Temps musical : essai d'une esthétique nouvelle de la musique, Paris, Presses universitaires de France ; (Mayenne, impr. de Floch), 1949.

Danhauser Adolphe, Théorie de la musique. Paris, Éditions Henry Lemoine, 1996.

Dumesnil René, Le rythme musical : essai historique et critique, Paris ; Genève : Slatkine reprints, cop. 1979.

Gétreau Florence, Institut de recherche sur le patrimoine musical en France, Iconographie musicale : enjeux, méthodes et résultats / Institut de recherche sur le patrimoine musical en France, Paris, CNRS éd., DL 2008

Kroubo Dagnini Jérémie, Les origines du reggae : retour aux sources. Mento, ska, rocksteady, early reggae, Paris, L'Harmattan coll. Univers musical, 2008.

Leary Timothy, The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead, Ed. Citadel, Kensington, 1995.

Nattiez Jean-Jacques, Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, 3. Musiques et Cultures. Arles, Actes Sud, 2005.

Rouget Gilbert, La musique et la transe, Paris, ed. Gallimard, 1990.

Schaeffner André, Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, Paris ; La Haye ; New York : Mouton, 1980.

Schmitt Jean Claude, Les saints et les stars. Le texte hagiographique dans la culture populaire, Paris, Beauchesne, 1979.

Shapiro Peter, Young Rob, Reynolds Simon, Eshun Kodwo, Modulations : Une histoire de la musique électronique, traduit de l'anglais par Pauline Bruchet et Benjamin Fau, Paris, Éditions Allia, 2004.

Spampinato Francesco, Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale, Paris, L'Harmattan, 2008.

S.H. Fernando Jr, *The new beats : musique, culture et attitudes du Hip-Hop*, Paris, éditions de L'éclat, 2008.

Tarasti Eero, *La musique et les signes, précis de sémiotique musicale*. Paris, L'Harmattan, 2006.

Psychologie :

Bloch Henriette et coll, *Grand dictionnaire de la psychologie*, Larousse, 1991.

Jung Carl G., *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 2002.

Le Bon Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1963.

Moscovici Serge, *L'âge des foules. Un traité historique de psychologie des masses*, Bruxelles, Ed Complexes, 1981.

Michel André, *Psychanalyse de la musique*, Paris, PUF, 1956.

Rebotini Manuella, *Totem et Tambour une petite histoire du rock'n'roll et quelques réflexions psychanalytiques*, Paris, Editions Odile Jacob, 2013.

Willems Edgar, *Le rythme musical : étude psychologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1954.

Romans :

Balzac Honoré (de), *Histoire des Treize, la duchesse de Langeais*, Paris, Flammarion, 1993.

Blake William, *Le mariage du Ciel et de l'Enfer*, Dijon, éd. Rien de Commun, 1942.

Boulgakov Mikhaïl Afanassievitch, *Le maître et marguerite*, Paris, ed Laffont, 1968.

Burroughs William S., *Le festin nu*, Paris, Gallimard, 1964.

Huxley Aldous, *Les portes de la perception*, Paris, ed du rocher, 1954.

Kerouac Jack, *The Dharma Bums*, Paris, Gallimard, 1974.

Kerouac Jack, *On the road*, Paris, Gallimard, 1976.

Koltes Bernard-Marie, *Sallinger*, Paris, ed Minuit, 2014.

Minkovski Eugène, *Vers une cosmologie*, Paris, Payot, 1936.

Histoire :

Bachlin Peter, Histoire économique du cinéma, Paris, La Nouvelle Édition, 1947.

Eissen Jonathan, The age of rock, New York, Vintage, 1969.

Hicks Michael, Sixties Rock, University of Illinois, University of Illinois Press 1999.

Jezo-Vannier Steven, Le sacre du rock, Paris, éditions le mot et le reste, 2012.

Mahé Patrick, Rock Made in France, Paris, ed EPA, 2010.

Autre :

Artaud Antonin, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1938.

Blot David et Cousin Mathias, préfacé par Daft Punk, Le Chant de la Machine, 2 vol., Paris, 2000-2002, 2011.

Brunel Pierre (Sous la direction de), *L'héroïsme*, Paris, Édition Vuibert, 2000,

Crux Thomas (de la), Dictionnaire de la spiritualité, « L'extase chez sainte Thérèse d'Avila », Paris, 1953.

Dasa Goswami Satsvarupa, Srila Prabhupada Lilamrta, Volume 3: Only he could lead them, San Francisco/India, 1981, Los Angeles, CA: Bhaktivedanta Book Trust .

Dupuy Nicolas, Le rock pour les nuls, Paris, First, 2009.

Dister Alain, Oh hippie days, carnets américains 1966-1969, Paris, Ed J'ai lu, 2001.

Lancelot Michel, Je veux regarder Dieu en face, Paris, Albin Michel, 1968

Landy Elliot, *Woodstock, l'album des 40 ans*, New-York, ed Fetjaine, 2008

Lincoln Barnett, *Einstein et l'univers*, Paris, Gallimard, 1951

Filmographie :

Curtis Richard, Good Morning England, Working Title Films, 2009, 135 min.

DiCillo Tom, When your are Strange, co-production Peter Jankowski, John Beug, Dick Wolf, 2009, 90min.

Forman Milos, Hair, CIP Filmproduktion GmbH, 1979, 121min.

Frank Robert, Cocksucker Blues, Marshall Chess, 1979, 93 min.

Lee Ang, Hotel Woodstock, Universal, 2009, 120 min.

Maben Adrian, Pink Floyd : Live at Pompeii, ORTF, 1973, réédition 2003, 91 min.

Pennebaker Donn Alan, Monterey Pop, co production John Phillips et Lou Adler, 1968, 79 min.

Roddam Franc, Quadrophenia, The Who Films, Polytel, 1979, 120 min.

Wadleigh Michael, Woodstock 3 days of peace and music, Warner Bross, 1970, 220min.

Sitographie :

Hachette Livre, Larousse, [consulté le 15/02/14], Beat Generation, disponible sur : <http://www.larousse.fr/>

Encyclopédia universalis, [consulté le 20/08/2013], Contre-culture, disponible sur : <http://www.universalis.fr/>

Times Inc, Times, [consulté le 24/09/2015], Pop Music : The messengers, disponible sur : <http://www.time.com/>

Alexa, no, 2009 [consulté le 09/05/15], Citation des stars du rock : Lennon, disponible sur : <http://citations.rock.free.fr/>

Wikipédia, Modifié le 31 octobre 2015 [consulté le 09/05/15], Theodor W. Adorno, disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/>

Wikipédia, Modifié le 23 décembre 2015 [consulté le 09/06/14], Jim Morrison, disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/>

Wordpress, Modifié le 09/05/15 [consulté le 14/05/15], Voyage en musique, disponible sur : <https://voyageenmusique.wordpress.com>

La Presse, ltée, [consulté le 14/05/15], Sur la route des Beatles à Hambourg, disponible sur : www.lapresse.ca/48heures.

Slate, mis à jour le 16.08.2011, [consulté le 22/05/15] Quand la RDA combattait le rock'n'roll, disponible sur : <http://www.slate.fr/>

Ministère de la Culture et de la Communication, [consulté le 08/03/15] Discours d'André Malraux : Inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens, disponible sur : <http://www.culture.gouv.fr/>

Article11, [consulté le 16/03/15], Les années 1970, Âge d'or de la presse parallèle, disponible sur : <http://www.article11.info/>

NG-ADMIN - Sframework.com.1, [consulté le 21/03/15], Mai-68, débat posthume : Baudrillard-Bourdieu, Conversation imaginaire, disponible sur : <http://www.vincentcespedes.net/>

Arte, [consulté le 22/06/15], Interview de Gong, disponible sur : <http://www.arte.tv/fr/gong>

Persée, [consulté le 27/11/14], Culture adolescente et révolte étudiante, disponible sur : <http://www.persee.fr>

Université Paris 8, [consulté le 21/05/14], La voix de Deleuze, disponible sur : <http://www.univ-paris8.fr/deleuze/>

Psycho Ressources, [consulté le 21/02/15], Albert Einstein, disponible sur : <http://www.psycho-ressources.com>

La-Philosophie.com, Wordpress [consulté le 15/01/15], L'inconscient collectif chez Jung, disponible sur : <http://la-philosophie.com>.

Cairn info, Consultation quotidienne, Articles référencés dans la section revue, disponible sur : <https://www.cairn.info/>