



HAL
open science

“ Yes, I’m a Witch ” – 1967-1976 : À l’intersection des musiques populaires et de la seconde vague féministe américaine

Robin Benzrihem

► **To cite this version:**

Robin Benzrihem. “ Yes, I’m a Witch ” – 1967-1976 : À l’intersection des musiques populaires et de la seconde vague féministe américaine. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30018 . tel-01981878

HAL Id: tel-01981878

<https://theses.hal.science/tel-01981878>

Submitted on 15 Jan 2019

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.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'Université Paul-Valéry Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
Et de l'unité de recherche EMMA (EA 741)

Spécialité : Civilisation Américaine

Présentée par Robin Benzrihem

**« Yes, I'm a Witch » – 1967-1976
À l'intersection des musiques populaires
et de la seconde vague féministe
américaine**

Soutenue le vendredi 16 novembre 2018 devant le jury composé de

Mme Donna SPALDING ANDRÉOLLE,
Professeure émérite, Université du Havre – Normandie

Rapporteur

Mme Catherine RUDENT,
Professeure, Université Sorbonne Nouvelle

Rapporteur

M. Michael Stewart FOLEY,
Professeur, Université Grenoble Alpes

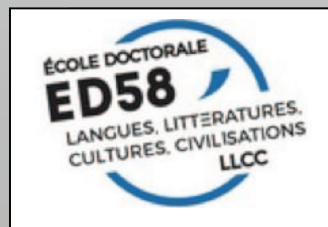
Jury

M. Nicolas GACHON,
Maître de conférences, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Jury

M. Claude CHASTAGNER,
Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Directeur



Remerciements

Si le travail individuel est caractéristique des années de thèse, cette période a aussi été à mes yeux à l'origine de nombreuses rencontres professionnelles, en France comme aux États-Unis. Elles ont également permis de renforcer les liens avec des collègues et amis des deux côtés de l'Atlantique. Ces derniers ont participé chaque jour à stimuler ma curiosité intellectuelle, mais m'ont également soutenu à chaque instant de ce parcours.

Mes remerciements vont tout d'abord à Claude Chastagner pour sa patience avant comme pendant mes années de doctorat, pour ses conseils éclairés et sa disponibilité au quotidien. À bien des égards, ce travail n'aurait pas abouti sans son aide précieuse. Son engagement et son souci du détail ont également renforcé mon goût de la recherche au fil des ans. Je lui suis aussi particulièrement reconnaissant de son soutien et de sa bienveillance à différents moments décisifs de cette thèse, qui illustrent le meilleur de ce que le monde universitaire a à offrir.

Cette thèse de doctorat est l'aboutissement de nombreuses années d'études universitaires, qui ont commencé à l'institut Charles V. Je remercie l'ensemble des enseignants dont j'ai suivi les cours dans ce lieu unique. Claire Sanderson en particulier, qui m'y a suivi, de mon premier semestre à l'université jusqu'à mon Master, lors duquel elle dirigea mes deux mémoires, m'a transmis l'envie de pousser plus loin ma recherche (et pas seulement sur John Lennon), mais également le goût pour l'enseignement.

Je suis également redevable aux collègues de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, pour leur accueil, leur soutien renouvelé chaque année, mais aussi pour m'avoir accordé leur confiance pour les représenter à l'Université du Texas à Austin.

Un grand merci à Nancy Guilloteau pour sa confiance et son soutien pendant et après mes trois années au département de français à l'Université du Texas à Austin. Ma gratitude va également aux doctorants et jeunes docteurs des départements de français, d'anglais et d'histoire de l'art de cette université, pour leur accueil, leurs conseils, leur soutien et la stimulation intellectuelle qu'ils m'ont apporté. Je tiens également à remercier le professeur Neil Nehring pour sa disponibilité et ses conseils éclairés.

À mes amis de bibliothèque, qu'ils soient doctorants, jeunes docteurs ou non, un énorme merci pour votre présence jour après jour. Parmi eux, je tiens à remercier particulièrement Miles, Carline, Yohann, Marion, Mélanie et Rémi pour leur soutien, leurs relectures, leurs conseils avisés, leur concentration quotidienne, mais aussi les moments de détente bienvenue après les longues journées de recherche ou d'écriture.

Hors du microcosme universitaire, ma gratitude va à mes proches, famille comme amis, pour leur soutien sans faille tout au long de cette thèse, malgré l'étrangeté apparente de mon travail. Enfin, un grand merci à Laurène, pour sa patience ces derniers mois.

À Romain

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	11
PARTIE I L'ACTIVISME DES ARTISTES FEMINISTES.....	39
Chapitre 1 Naissance des « identity politics » et musique.....	45
1.1. Historiographie, historique et musique des mouvements sociaux des Sixties : fragmentation et représentation	46
1.2. « My people need all the inspiration and love that they can get » : chanter pour sa communauté.....	74
Chapitre 2 Chanteuses et musiciennes féministes : proclamer ou remettre en cause une altérité féminine	109
2.1. Musique(s) populaire(s) et mouvement(s) féministe(s), quelle place pour un « artivisme » musical féministe ?.....	110
2.2. Infantilisation et sexualité, discours de et sur l'Altérité.....	141
Chapitre 3 <i>Identity Politics</i> : universalisme, communautarisme et limites du mouvement féministe.....	171
3.1. Vers un activisme musical à l'intersection du féminisme et des mouvements sociaux	172
3.2. L'universalité ou « identity politics » et multiculturalisme.....	189
PARTIE II POLLINISATION ARTISTIQUE ET MOUVEMENTS SOCIAUX	215
Chapitre 4 (Dé)cloisonnement, orientalisation ou essentialisation artistique ?.....	221
4.1. Assertion féministe et récupération artistique.....	222
4.2. Artistes essentialisé(e)s et essentialisant(e)s, orientalisé(e)s et orientalisant(e)s ?.....	247
Chapitre 5 Superficialité ou profondeur du décroisonnement politico-artistique	273
5.1. Le paysage musical new-yorkais, entre universalité et multiculturalisme	273
5.2. Hippies de Californie, rockeuses et soul-women de Chicago et Détroit.....	298
Chapitre 6 Contrôle de l'image et de l'identité	327
6.1. Création de labels et maisons de disques indépendants pour un meilleur contrôle de sa musique ?	328
6.2. Bataille pour le contrôle de l'image, autodéfinition ou par autrui ?	344

PARTIE III BITCHES & WITCHES	373
Chapitre 7 « Woman Power », égalité ou proclamation de sa différence ?.....	379
7.1. La sphère publique comme cage dorée	380
7.2. Attaques et affirmation de soi dans la sphère publique.....	399
Chapitre 8 « Bitches Brew », prise de pouvoir et contrôle.....	419
8.1. Chansons d’amour : intimité et inversion des rôles genrés.....	420
8.2. Affirmer son indépendance en chanson.....	439
Chapitre 9 « Yes, I’m a Witch », sorcellerie et subversion de la société	459
9.1 La figure de la sorcière comme renversement du rapport de force entre hommes et femmes.....	460
9.2. Renverser, contourner les dynamiques de pouvoir face à la société capitaliste et l’État thérapeutique.....	486
CONCLUSION.....	513
BIBLIOGRAPHIE	529
SOURCES PRIMAIRES.....	531
Musique.....	531
Ouvrages et articles généraux.....	540
Archives écrites, audio, video et photographiques.....	546
SOURCES SECONDAIRES.....	548
Ouvrages	548
Archives écrites, audio, video et photographiques	569
Documentaires, films, vidéos.....	570
Sites internet.....	571
Entretien personnel.....	572
INDEX DES NOMS PROPRES ET GROUPES DE MUSIQUE	575

INTRODUCTION

The true horror of [*The Witch*] is in the brutal redemption it portrays, depicting the worst fears of misogynists everywhere, perhaps best summed up by conservative Christian leader Pat Robertson back in the 1980s, when he deemed feminism a path for women to 'leave their husbands, kill their children, practice witchcraft, destroy capitalism and become lesbians'.¹

Dans cette description du film de 2016 *The Witch*, Kristen J. Sollée, auteure de *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, met en avant la ténacité des clichés qui intègrent la figure de la sorcière à la pensée féministe. Mais si Sollée intellectualise cette assimilation, sa citation de Pat Robertson, célèbre télévangéliste américain, dévoile certains affects provoqués par le féminisme et par la figure de la sorcière, comme la terreur profonde et l'oppression.

Ce sont exactement ces affects que provoqua *The Witch* lorsque je le vis en 2016 dans le temple du film de genre, le cinéma Alamo Drafthouse à Austin, au Texas. En février 2016, un de mes colocataires à Austin, Rhett, eut l'idée improbable d'aller voir avec Gaëlle, mon autre colocataire, et moi-même, le long-métrage *The Witch* pour son anniversaire. Écrit et réalisé par Robert Eggers, le film projette le spectateur dans la Nouvelle-Angleterre des années 1630, soit une soixantaine d'années avant les procès des sorcières de Salem, au Massachusetts. Le film suit une famille chassée d'un village puritain en raison des critiques virulentes formulées par le père de famille à l'encontre des autorités religieuses de la communauté quant à leur interprétation du Nouveau Testament. Les parents et leurs trois enfants se retrouvent à vivre en ermites dans une clairière, où ils sont à la merci des sorcières des bois qui s'immiscent dans leur vie quotidienne. Grâce aux recherches effectuées sur les costumes et les bâtisses d'époque, ce film présente un visuel cru, naturaliste, ultra-réaliste. Cette attention au détail et l'anglais ancien parlé tout au long du film donnent au spectateur l'impression de voir un documentaire et rendent difficile la remise en question de ce qui est projeté à l'écran. Si la fin du film m'avait laissé dubitatif,

¹ Kristen J. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, Berkeley : ThreeL Media, 2017, 116.

l'atmosphère étouffante dénuée d'effet visuel ou sonore ostentatoire et la dualité de la sorcière, tantôt belle, tentatrice et envoûtante et tantôt vieille, hideuse et terrifiante m'avaient profondément marqué.

D'un point de vue intellectuel, bien que le réalisateur se défende d'avoir voulu donner une dimension politique à son film, il est difficile de ne pas le percevoir comme une critique du puritanisme et de manière plus large du fanatisme religieux. Il peut également être aisément vu comme une chronique féministe, dans la mesure où le personnage principal, la jeune fille Thomasin, cristallise les tensions sexuelles et finit, seule survivante de la famille, par rejoindre une assemblée de sorcières dans les bois, libérée du puritanisme de sa famille. En raison des questions politiques et sociales abordées, ce long-métrage fit écho à la recherche que j'effectuais à l'époque sur la musique féministe des années soixante et soixante-dix.

D'un point de vue émotionnel, le film est absolument terrifiant, oppressant et suffocant, et fait ressortir tous les angoisses et affects accumulés vis-à-vis de cette figure qui nous hante depuis l'enfance. À titre personnel, il me rappela la peur que j'ai ressentie, enfant, en voyant mes premiers Disney, *Blanche-Neige* et *La Belle au bois dormant*. Cependant, il fit aussi remonter une sorte d'ambivalence au sujet de la sorcière, en raison des histoires que ma mère me raconte régulièrement depuis que je suis petit au sujet de sa grand-mère maternelle, qui était, semble-t-il, une sorcière blanche.

Cette arrière-grand-mère, Blanche, c'est aussi son nom, vécut en Touraine, mais était originaire du Berry, haut lieu des sorcières selon les romans de George Sand.² D'après les expériences de ma mère, Blanche avait la capacité « d'enlever le feu », à savoir supprimer les brûlures, les piqûres et les démangeaisons. Elle avait reçu ce don de sa mère par écrit peu avant que cette dernière ne décède, celui-ci se transmettant de mère en fille ainée. La technique de soin était relativement secrète, et il semble qu'elle chuchotait des sortes d'incantations, mais ma mère ne sut jamais s'il s'agissait de prière, de magie ou d'autre chose.

Ma mère observa Blanche utiliser son don à deux reprises. La première fois, alors qu'elle avait quinze ans, ma mère renversa une cafetière sur ses

² George Sand, *La Petite Fadette*, Paris : Flammarion, 1849 (ed. 2016).

cuisse et sa grand-mère commença immédiatement à marmonner quelque chose, ce qui énerva profondément ma mère, ayant l'impression de ne recevoir aucune aide. Blanche fila jusqu'à l'écurie et revint avec une sorte d'onguent et l'appliqua après que ma mère eut retiré son pantalon. Elle continuait à marmonner ses incantations et plaça ses mains à une dizaine de centimètres de l'endroit où était tombé le café. Ma mère cessa de ressentir la douleur immédiatement après que Blanche eut enduit l'onguent, et aucune trace de brûlure n'apparut jamais.

L'été suivant, alors que ma mère était en vacances chez sa grand-mère, une dame vint avec un bébé en pleurs pour trouver Blanche. La dame déclara que c'était urgent sans trop oser dire pourquoi, mis à part que son bébé avait été piqué par une guêpe. La grand-mère répéta les incantations sur le bébé puis utilisa sur la piqûre son produit récupéré dans l'écurie. Le bébé s'arrêta de pleurer dans les trente secondes. Blanche dit à la dame de revenir le lendemain pour recommencer. Lorsque ma mère demanda à Blanche qui était la femme, elle déclara qu'elle ne la connaissait pas, mais qu'elle était venue parce que les gens des alentours connaissent ses dons de bouche à oreille.

L'exemple de *The Witch* et des sorcières terrifiantes, et celui de Blanche, femme guérisseuse, soignant les membres de communauté sans avoir de formation de médecine, illustre la dualité de la figure de la sorcière, tantôt démoniaque, tantôt bienveillante. Dans les deux cas, elle fut récupérée par les féministes depuis les années soixante, mais également par nombre de chanteuses et musiciennes pour en faire une figure de la femme forte et émancipée. C'est la question de ce choix, de la dimension féministe de cette figure qui m'interroge et que je souhaite explorer.

La définition d'un bornage temporel peut avoir un caractère artificiel dans la mesure où le déroulement historique est généralement fluide, les différents événements étant liés les uns aux autres. Il en va de même pour la musique. Ainsi, si la période étudiée s'étend de 1967 à 1976 pour les raisons que je vais développer plus loin, nous étudierons certains événements antérieurs et postérieurs à ces dates pour mettre en lumière la fluidité historique ou au contraire ses points de rupture.

Déterminer un cadrage temporel en se fondant sur la musique étudiée peut paraître artificiel et il sera nécessaire d'analyser la continuité de l'engagement de certaines chanteuses avant et après les bornes. Ainsi, si c'est en 1967 que Nina Simone sortit l'album *The High Priestess of Soul*, dont la pochette se démarque des précédentes par une représentation de la chanteuse à la mode africaine-américaine, il sera par exemple nécessaire de se pencher sur la chanson « Four Women », sortie l'année précédente. L'année 1967 fut également marquée par le Monterey Pop Festival, qui projeta notamment Janis Joplin sous les projecteurs. Joplin sorti son premier album, *Big Brother and the Holding Company*, en référence au nom du groupe avec qui elle se produisait.³ De plus, c'est également en 1967 que John Lennon finança pour la première fois une exposition de Yoko Ono à Londres, ce qui les rapprocha davantage l'un de l'autre. Cette année-là, les albums de Buffy Sainte-Marie commencèrent à moins se vendre, selon elle, pour des raisons politiques. L'année 1967 fut donc également choisie d'un point de vue musical parce qu'elle constitue le début d'un bouillonnement chez les chanteuses et musiciennes qui se propagea en parallèle du mouvement féministe radical américain.

L'année 1976 clôt mon objet d'étude aussi pour des raisons musicales. Enregistré principalement cette année-là, l'album *Rumours*⁴ de Fleetwood Mac constitue le chant du cygne de la culture hippie, les membres du groupe arborant des styles particulièrement différents dès l'album suivant. C'est également en 1976 que Buffy Sainte-Marie sortit son dernier album avant un retour à la scène en 1992. La désignation de ces bornes chronologiques permet également de proposer des analyses sur une palette d'artistes qui s'illustrent dans des styles musicaux particulièrement variés. Néanmoins, 1976 fut également choisie pour ne pas inclure la musique punk féministe. Patti Smith figure certes dans ces pages, mais son premier album, *Horses*,⁵ sorti en 1975, peut être qualifié de protopunk ou de rock garage. Néanmoins, des groupes de punk féministes tels que The Bags et The Runaways ne figurent volontairement pas dans ce travail de

³ *Big Brother and the Holding Company*, *Big Brother and the Holding Company*, San Francisco : Columbia, 1967.

⁴ Fleetwood Mac, *Rumours*, Sausalito : Warner Bros, 1977.

⁵ Patti Smith, *Horses*, New York : Arista, 1975.

thèse, en partie car le mouvement punk a déjà été étudié à maintes reprises à travers le prisme du féminisme. C'est sur ce sujet que s'est par exemple penchée Manon Labry, qui a soutenu sa thèse de doctorat intitulée *Le cas de la sous-culture punk féministe américaine : vers une redéfinition de la relation dialectique « mainstream – underground » ?* en 2011 à l'université de Toulouse 2. De même, dans son ouvrage *Popular Music, Gender, and Postmodernism*,⁶ Neil Nehring considère que le féminisme et plus particulièrement celui exprimé dans le punk constitue un antidote à la thèse postmoderne selon laquelle toute expression de rébellion dans la culture contemporaine n'est rien d'autre qu'une imposture inauthentique. Néanmoins, si les idéologies féministes exprimées dans la musique punk ont été analysées en détail, il m'a semblé que les dynamiques entre le mouvement féministe et la musique de la période précédente n'avaient été traitées que marginalement, ou seulement pour des artistes spécifiques plutôt que comme un ensemble organique. Si le mouvement pour les droits civiques ou encore le Black Power avaient été soutenus par des musiciens, musiciennes, chanteurs et chanteuses à l'époque où ces organisations faisaient les gros titres, ou si la guerre au Vietnam avait été dénoncée en musique de manière contemporaine aux événements, pourquoi n'en serait-il pas de même avec le mouvement féministe ?

Si notre bornage chronologique est déterminé d'un point de vue musical, il a également une validité historique. Notre analyse couvre ainsi la période lors de laquelle la frange radicale de la seconde vague du mouvement féministe était active. Il est généralement considéré qu'elle commença au début des années soixante et évolua jusqu'aux années quatre-vingt environ. Les dates de début et de fin de cette vague sont difficiles à déterminer en raison de la manière dont elle se transforma au fur et à mesure des années. Si la frange libérale de la seconde vague se forma particulièrement à la suite de la publication de *The Feminine Mystique*, de Betty Friedan en 1963, il fallut attendre 1967 avant que ne s'établisse la tendance radicale de ce mouvement. Plusieurs historiens et spécialistes de la seconde vague féministe américaine considèrent en effet que la tendance radicale de la seconde vague féministe débuta en 1968, même si

⁶ Neil Nehring, *Popular Music, Gender, and Postmodernism: Anger Is an Energy*, Thousand Oaks : Sage Publications, 1997.

différents signes de cette formation se manifestèrent dès 1965 et surtout en 1967. Il s'agit du postulat de base de l'ouvrage d'Alice Echols, *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967-1975*.⁷ Dans la préface de ce livre, la féministe Ellen Willis abonde en ce sens, et considère que le mouvement prit forme en 1968.⁸ De la même manière, dans *Personal Politics: The Roots of Women's Liberation in the Civil Rights Movement and the New Left*, autre ouvrage de référence, par Sara Evans, l'auteure revient sur son arrivée à Chicago en octobre 1967 lorsqu'elle rejoignit l'une des premières organisations du mouvement de libération des femmes.⁹ Certaines des organisations féministes radicales les plus importantes apparurent la même année : les New York Radical Women fut fondé à l'automne 1967, tout comme le Westgroup à Chicago, qui comptait parmi ses membres Naomi Weisstein, Heather Booth, toutes deux futures membres du groupe de rock Chicago Women's Liberation Rock Band, ou encore Jo Freeman. En juin 1968, les New York Radical Women publièrent le premier journal théorique sur le mouvement de libération des femmes américain, qui revint sur la manière dont la tendance radicale de la seconde vague féministe vit le jour et évolua au cours de sa première année et sur les objectifs à atteindre. Enfin, signe que le mouvement féministe entra dans une nouvelle ère, la journaliste Martha Weinman Lear inventa les expressions « first-wave feminism » et « second-wave feminism » dans son article « The Second Feminist Wave », publié dans le *New York Times* le 10 mars 1968.¹⁰

Le choix de l'autre bordure de cadrage fut plus difficile à déterminer dans la mesure où ce n'est pas tant que la seconde vague féministe américaine disparut, mais qu'elle connut une métamorphose. Comme nous le verrons ultérieurement, le féminisme radical était loin d'être monolithique, mais était, au contraire, un mouvement hétérogène, au sein duquel coexistèrent des idéologies extrêmement variées et parfois contradictoires. S'y côtoyèrent par exemple les féministes marxistes, les féministes socialistes, les lesbiennes radicales ou encore les féministes séparatistes qui considéraient que même les hommes les

⁷ Alice Echols, *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967-1975*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989, 5.

⁸ *Ibid.*, vii.

⁹ Sara Evans, *Personal Politics: The Roots of Women's Liberation in the Civil Rights Movement and the New Left*, New York : Vintage Books, 1979, ix.

¹⁰ Martha Weinman Lear, « The Second Feminist Wave », *The New York Times*, 10 mars 1968, 24.

mieux intentionnés ne pouvaient être bénéfiques au mouvement de libération des femmes. Nous reviendrons sur ces idéologies ultérieurement.

Echols s'attache à dresser un portrait détaillé des différentes organisations de la période. Selon elle, le féminisme radical déclina et fut progressivement remplacé à partir de la seconde moitié des années soixante-dix par le féminisme culturel.¹¹ Il s'agit d'une des raisons pour lesquelles 1976 constitue la borne chronologique de fin de cette thèse. Si ce féminisme de la deuxième moitié des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt ne se décrit jamais lui-même comme « culturel », il fut nommé ainsi par ses détracteurs et détractrices. Il semblerait que Brooke Williams soit la première à avoir utilisé ce terme dans son essai « The Retreat to Cultural Feminism ». ¹² Cette branche émergea du féminisme radical et s'en détacha rapidement jusque dans ses fondations idéologiques. D'un côté, les féministes radicales s'attaquèrent de manière générale aux inégalités de classe et de genre en se fondant sur le concept de féminité comme construction sociale formulé par Simone de Beauvoir. De l'autre, le mouvement féministe culturel visait à mettre à mal la dévalorisation d'une culture qu'il considérait comme par nature ou par essence « féminine » face au masculin, jugeant que la lutte des classes était masculine par nature et qu'il ne fallait pas tant la combattre que l'éviter, l'esquiver et la contourner. L'évolution du féminisme radical au féminisme culturel se produisit cependant tout au long des années soixante-dix et elle constitue une trame de fond de cette thèse. Ainsi, la période étudiée s'arrête avant la parution de l'ouvrage de la féministe culturelle Mary Daly, *Gyn/Ecology* en 1978, mais après la publication du livre qui inspira cette auteure, *Le Féminisme ou la mort* de Françoise d'Eaubonne.¹³ De la même manière, notre période trouve sa fin alors que le mouvement féministe lesbien, lui-même hétérogène, est en plein essor aux États-Unis. Celui-ci crût, avec l'ensemble du mouvement LGBT, à la suite des émeutes au Stonewall Inn à New York le 28 juin 1969, qui se produisirent après un raid de la police dans ce bar populaire auprès des communautés gays et lesbiennes. Ainsi, cette thèse permet également de témoigner de l'ascension du

¹¹ Alice Echols, *Daring to Be Bad, op. cit.*, 6.

¹² Brooke Williams, « The Retreat to Cultural Feminism », dans Redstockings (eds.), *Feminist Revolution*, New York : Random House, 1978.

¹³ Françoise d'Eaubonne, *Le féminisme ou la mort*, Paris : Femmes en mouvement, 1974.

mouvement féministe lesbien à partir du féminisme radical et des musiques qui défendirent ces valeurs. 1976 fut également choisie comme bordure de fin, car il s'agit de l'année de l'élection de Jimmy Carter, premier démocrate à accéder à la Maison-Blanche depuis Lyndon B. Johnson, mettant fin à huit années de présidence républicaine.

Notre domaine se limitera à la musique populaire aux États-Unis entre 1967 et 1976, et les artistes choisies sont de nationalité américaine, exception faite de Yoko Ono qui est japonaise, mais avait déjà passé la moitié de sa vie aux États-Unis lors de la période étudiée, et Buffy Sainte-Marie, qui est canadienne, mais fut adoptée très jeune par des parents américains. Notre attention se portera uniquement sur des artistes femmes. La décision de ne se pencher que sur des chanteuses et des musiciennes plutôt que d'inclure également des hommes relève en partie d'une volonté d'analyser des engagements politiques et sociaux à la lumière du mouvement féministe, celui-ci étant constitué à l'immense majorité de femmes. De plus, nous traiterons de certaines chanteuses et musiciennes qui ne se sont jamais revendiquées féministes, car même celles qui refusent cette étiquette peuvent être analysées à travers le prisme des théories et positions féministes. Ainsi, nous verrons plus tard que nous serons amenés à nuancer notre position quant au rapport que ces artistes entretiennent avec les théories féministes des différentes vagues.

Le corpus d'artistes de cette thèse est donc uniquement féminin, et la sélection s'effectua de différentes manières. Il s'agissait tout d'abord de pouvoir étudier des chanteuses s'illustrant dans une large variété de genres musicaux, allant du rock au disco, en passant par la pop, le funk, le blues, le jazz, la folk, la country et la musique d'avant-garde, afin de proposer une réflexion sur le rapport qu'entretiennent les différents paysages musicaux au mouvement féministe et à ses idéologies. Nous reconnaissons que même si une thèse de doctorat entière pourrait être consacrée à certains genres musicaux comme la country, le but ici était de proposer une large palette de genres musicaux afin de dessiner une carte des artistes qui pourraient être définies comme féministes. En outre, certaines chanteuses et musiciennes seront étudiées de manière plus ou moins fréquente et plus ou moins développée.

Le corpus se construit de différentes manières. Certains ouvrages, comme *She's a Rebel: The History of Women in Rock 'n' Roll* de Gillian Caar,¹⁴ dédié non seulement aux chanteuses et musiciennes qui s'illustrèrent dans la musique rock, mais aussi dans d'autres genres, comme le blues, le rhythm 'n' blues ou la pop, furent particulièrement utiles pour sélectionner certaines des chanteuses et musiciennes qui figurent dans cette thèse, telles que Cris Williamson, Helen Reddy ou encore Labelle. Cependant, la place prépondérante accordée par Caar à la musique punk, post-punk et riot grrrl me conforta dans ma décision de me concentrer sur la période précédente. D'autres lectures, comme celle du livre de Simon Reynolds et Joy Press *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*,¹⁵ attira mon attention sur Stevie Nicks et Patti Smith, qui se situent à la limite de la deuxième borne chronologique.

L'immense majorité de mon corpus se forma cependant au gré des rencontres en France et aux États-Unis, en contexte universitaire ou plus aléatoirement en discutant avec des amis, des amis d'amis dans des cafés, des bars, à des soirées. De plus, l'écoute quotidienne de radio Nova en France ou de la radio américaine pendant trois ans à Austin, au Texas, me permit de débusquer d'autres chanteuses telles que Betty Davis ou encore Buffy Sainte-Marie. Aux États-Unis, la radio KUTX, affiliée à l'Université du Texas à Austin, propose une variété immense de musiques, de chansons et d'artistes ainsi que d'innombrables anecdotes et histoires entourant les morceaux diffusés, ce qui fut d'une aide précieuse. Le corpus comporte donc vingt-deux chanteuses, musiciennes et groupes composés d'au moins une chanteuse principale. Si certaines comme Yoko Ono ou Buffy Sainte-Marie n'ont pas la nationalité américaine, elles ont toutes fait carrière aux États-Unis.¹⁶ Si nous nous concentrerons sur l'œuvre américaine de ces artistes, nous traiterons tout de même dans certains cas, comme pour celui de Yoko Ono, du rapport qu'elles

¹⁴ Gillian Caar, *She's a Rebel: The History of Women in Rock 'n' Roll*, New York : Seale Press, 1992.

¹⁵ Simon Reynolds et Joy Press, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*, Londres : Serpent's Tail, 1995.

¹⁶ Figurerons dans cet ouvrage par ordre alphabétique Elaine Brown, le Chicago Women's Liberation Rock Band, Meg Christian, Barbara Dane, Betty Davis, Alix Dobkin, Maxine Feldman, Aretha Franklin, Bev Grant, Jefferson Airplane, Janis Joplin seule ou avec Big Brother and the Holding Company, Labelle, Loretta Lynn, le New Haven Women's Liberation Rock Band, Stevie Nicks au sein de Buckingham Nicks et Fleetwood Mac, Yoko Ono, Dory Previn, Buffy Sainte-Marie, Nina Simone, Patti Smith, Tina Turner et Cris Williamson.

entretiennent avec d'autres pays afin d'éclairer leur positionnement au sein de la société, du paysage musical et artistique, des différentes sous-cultures, des maisons de disques, des mouvements sociaux et du public américains. Au-delà de la diversité de genres musicaux représentés par ces artistes, la variété géographique était également essentielle afin de mettre en avant la multiplicité des expériences vécues. Ainsi, certaines chanteuses s'illustrèrent particulièrement à New York et dans le nord-est des États-Unis, comme Nina Simone, Yoko Ono, le New Haven Women's Liberation Rock Band ou encore Maxine Feldman. D'autres firent partie du paysage musical californien, comme Janis Joplin avec Big Brother and the Holding Company, Grace Slick de Jefferson Airplane, Barbara Dane ou Stevie Nicks avec Fleetwood Mac. Le Midwest avec toute sa variété musicale est également représenté par le Chicago Women's Liberation Rock Band, Aretha Franklin et Loretta Lynn.

Toutes n'ont pas la même place dans cette thèse, et davantage de pages sont consacrées à certaines pour différentes raisons : les artistes étudiées occupent des places diverses dans l'histoire de la musique et connurent un succès inégal. Certaines sont plus obscures, comme Dory Previn ou Maxine Feldman, et peu de ressources sont disponibles à leur sujet. D'autres, comme Nina Simone et Yoko Ono, occupent des places essentielles en raison de leur engagement politique et de la manière dont elles intellectualisent leur démarche artistique. L'œuvre de Betty Davis est quant à elle centrale pour la manière dont la sexualité y est traitée. Les musiques de Buffy Sainte-Marie et de Stevie Nicks seront pour leur part essentielles pour leur association du mystique au féminisme. Mais si ces chanteuses et musiciennes sont particulièrement importantes au sein de ce travail de thèse, toutes les artistes furent choisies pour cartographier la musique de la période de la manière la plus détaillée et diverse possible.

Si chaque année de plus en plus de sources secondaires sont consacrées aux artistes de cette période, les sources primaires restent au cœur de ce travail de thèse. Ces dernières sont constituées d'analyses de concerts, d'interviews d'époque, mais surtout d'albums. J'analyserai la musique elle-même à travers les voix, les instruments, les effets utilisés et l'impact qu'ils ont, les émotions qu'ils

provoquent. Les notes accompagnant les disques seront scrutées pour leurs informations historiques et musicales, et les pochettes d'albums pour leur pertinence culturelle. Les paroles des chansons feront l'objet de micro-analyses textuelles, mais seront également étudiées dans leur contexte historique. Les concerts seront observés pour leurs différences avec les versions studio, pour mettre en lumière l'adaptabilité des artistes et des chansons et analyser les réactions du public. Tout comme les interviews, ces concerts seront examinés pour les informations qu'ils apportent sur l'intention politique et artistique des chanteuses et musiciennes.

Mes trois années de lecteur à l'Université du Texas à Austin me permirent d'accéder à différentes archives, comme celles du Harry Ransom Center, du Dolph Briscoe Center for American History, de la Perry-Castañeda Library ou de la Fine Arts Library, qui furent primordiales dans l'élaboration de mes sources primaires comme secondaires. La musique étant d'une immense importance pour la ville d'Austin, qui est surnommée la « capitale mondiale de la musique en concert »,¹⁷ de nombreux archives et ouvrages y furent en effet accessibles, non seulement à l'Université du Texas, mais également ailleurs. Les journaux de la contre-culture d'Austin disponibles au South Austin Museum of Popular Culture furent également d'une aide précieuse.

Les études universitaires sur la musique populaire et notamment la sociologie et l'histoire sociale des musiques populaires furent centrales pour participer à la déconstruction des sources primaires et à la mise en lumière de concepts centraux. Les ouvrages de sociologues des musiques populaires tels Simon Frith ou Angela McRobbie, mais aussi de spécialistes de l'histoire sociale de la musique comme Neil Nehring, Stephen Duncombe, Gillian Caar, Simon Reynolds ou Joy Press se sont également avérés précieux. Les travaux d'historiens américains comme Jon Wiener ou Alice Echols pour replacer les œuvres et démarches d'artistes de la musique populaire dans leur époque permirent également de mettre en avant l'importance de l'art dans le contexte politique, social et historique de la période.

Mais au-delà d'étudier la musique pour elle-même ou en contexte, nous analyserons les œuvres et engagements politiques des chanteuses du corpus à la

¹⁷ Notre traduction. En anglais, « live music capital of the world ».

lumière de différentes écoles conceptuelles et critiques utilisés dans et hors de la musique populaire. Parmi les écoles et critiques historiques, nous pouvons d'abord citer les théories féministes. Si les théories de la deuxième, troisième et quatrième vagues féministes aux États-Unis sont absolument essentielles, en France, les écrits de Simone de Beauvoir jusqu'à ceux de Virginie Despentes le sont tout autant. Les publications des féministes de la seconde vague américaine, à savoir celle qui commença au début des années soixante avec les féministes libérales et coexista avec les féministes radicales de la même vague, permettent de contextualiser les artistes et leur travail, mais aussi de dresser un portrait du mouvement de l'époque et de son rapport aux chanteuses et musiciennes du corpus. Parmi ces ouvrages, l'anthologie *Sisterhood Is Powerful*¹⁸ de Robin Morgan permettra d'avoir une vue d'ensemble des différentes tendances féministes radicales, et de donner une tribune à certaines franges du mouvement restées relativement inaudibles à l'époque, comme aux féministes noires de la National Black Feminist Organization représentées par Frances Beale. Les écrits de Jo Freeman, figure féministe centrale, seront particulièrement importants pour contextualiser l'utilisation politisée de la figure de la sorcière et de la « bitch » par certaines artistes du corpus. Son site internet personnel se révèle riche en textes, mais également en photos d'époque, prises lors de rassemblements des membres de l'organisation Women International Terrorist Conspiracy from Hell (WITCH).¹⁹ Le site internet officiel de la Chicago Women's Liberation Union sera également d'une aide précieuse dans la mesure où il contient de nombreux archives et documents, et offre une histoire détaillée de l'organisation et d'actions qu'elle mena dans les années soixante et soixante-dix.²⁰ De même, l'organisation féministe Redstockings, active à la fin des années soixante, compila ses archives sur son site internet officiel.²¹

D'autres ouvrages, dont certains se font les critiques du féminisme de la période, sont également précieux. C'est le cas de ceux de plusieurs afroféministes, dont ceux de bell hooks, comme *Ain't I A Woman? Black Women*

¹⁸ Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings From The Women's Liberation Movement*, New York : Random House, 1970.

¹⁹ Document consulté le 18 juillet 2018 : <https://jofreeman.com/>

²⁰ Document consulté le 18 juillet 2018 : <https://www.cwluherstory.org/>

²¹ Document consulté le 18 juillet 2018 : <http://www.redstockings.org/>

*and Feminism*²² ou *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*,²³ dans lesquels l'auteure met en lumière les limites de la seconde vague féministe en matière d'inclusion des différentes minorités. Angela Davis se concentre également sur le féminisme dans certains ouvrages, dont *Women, Race, and Class*²⁴ ou encore *Women, Culture, and Politics*.²⁵ Dans *Sister Outsider: Essays and Speeches*.²⁶ Audre Lorde relie quant à elle le féminisme à d'autres combats comme ceux contre le sexisme, l'hétérosexisme, l'homophobie, l'âgisme et le classisme. Enfin, si Kimberlé Crenshaw est universitaire en droit, son élaboration du concept d'« intersectionnalité » permit de réconcilier le féminisme avec les différentes minorités ; nous y reviendrons ultérieurement.

L'évolution en féminisme culturel de la frange radicale de la seconde vague apporte d'autres éclairages à la question, que ce soit dans un rapport à la sexualité plus conflictuel que pour les féministes radicales de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, ou pour le rapprochement avec le mouvement écologique et antiguerre. Ces proximités sont particulièrement présentes dans le travail de la féministe Starhawk, qui se présente également comme une sorcière et relia sa perception du féminisme à une forme de spiritualité. *The Spiral Dance: a Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*²⁷ et *Dreaming the Dark: Magic, Sex, and Politics*²⁸ sont parmi ses ouvrages les plus importants, dans lesquels elle effectue une généalogie de la chasse aux sorcières en Europe pour la retracer jusqu'à ses opinions politiques en matière de féminisme.

Les troisième et quatrième vagues féministes permettent également de mettre en perspective les prises de position féministes des artistes du corpus. La troisième se différencia en offrant une tribune aux féministes issues des minorités ethniques comme les Africaines-Américaines, les *Latinas* ou encore celles se réclamant de la théorie *queer* pour mettre en lumière l'absence d'expérience unique à toutes les femmes. Ainsi, au-delà d'avoir défendu

²² bell hooks, *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*, Boston : South End Press, 1982.

²³ bell hooks, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston : South End Press, 1989.

²⁴ Angela Davis, *Women, Race, and Class*, New York : Vintage, 1983.

²⁵ Angela Davis, *Women, Culture, and Politics*, New York : Vintage, 1990.

²⁶ Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley : Crossing Press, 1984.

²⁷ Starhawk, *The Spiral Dance: a Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*, New York : Harper and Row, 1979.

²⁸ Starhawk, *Dreaming the Dark: Magic, Sex, and Politics*, Boston : Beacon Press, 1982.

l'afroféminisme, bell hooks, Kimberlé Crenshaw et Audre Lorde sont considérées comme faisant partie de la troisième vague en raison de leur défense des minorités. Même si les auteures de la quatrième vague féministe se concentrent principalement sur des thématiques que nous n'aborderons pas, comme le harcèlement de rue et au travail ou encore la culture du viol, des auteures comme Roxane Gay ou Kristen J. Sollée ont tout de même leur place dans ces pages pour différentes raisons. Dans *Bad Feminist: Essays*,²⁹ Gay se penche sur les contradictions entre des valeurs féministes et des intérêts qui semblent aller à leur rencontre pour tenter de s'émanciper de cette opposition apparente. De son côté, dans *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*,³⁰ Sollée se penche sur la figure de la sorcière depuis la chasse aux sorcières en Europe jusqu'à son appropriation par différentes féministes depuis les années soixante, mais aussi sur la manière dont le terme est employé de manière injurieuse dans la société patriarcale. Ainsi, les différentes théories féministes des soixante dernières années permettent de nuancer les positionnements politiques des artistes du corpus.

D'autres écoles conceptuelles sont invoquées dans ce travail de thèse, et notamment la littérature marxiste et celle des universitaires qui se réclament des idéologies marxistes, fondamentales dans toute étude des dynamiques de pouvoir entre société capitaliste et différents groupes et communautés. Ces théories sont d'autant plus centrales qu'elles furent reprises par les féministes radicales et féministes marxistes ainsi que par certaines artistes dont nous analyserons l'œuvre. Il s'agira de mettre en perspective le positionnement de ces femmes par rapport à cette littérature et de voir de quelle manière elles influencèrent elles-mêmes les débats de l'époque concernant ces théories.

Si Marx, ses théories et celles de ceux qui en sont les héritiers sont centrales dans cette thèse, celles de Freud et de ceux qui s'en réclament le sont également, mais pour d'autres raisons. Le rapport de certaines artistes au sexe et à la sexualité sera évidemment éclairé par certains écrits de psychanalyse et plus généralement de psychologie. C'est également pour analyser le rapport à la thérapie que certains ouvrages de psychologie et de philosophie seront

²⁹ Roxane Gay, *Bad Feminist: Essays*, New York : Harper Perennial, 2014.

³⁰ Kristen J. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, op. cit.

essentiels. *The Manufacture of Madness*³¹ de Thomas Szasz sera ainsi central à la compréhension de la généalogie de la construction de ce que Szasz appelle « l'État thérapeutique », depuis la chasse aux sorcières à la fin du Moyen-Âge, en passant par la psychanalyse et la psychologie.

Les écrits post-structuralistes occuperont également une part importante de ce travail de thèse, qu'il s'agisse de ceux de Judith Butler sur le caractère performatif du genre ou ceux de Michel Foucault, notamment *l'Histoire de la folie à l'âge classique* et l'influence qu'eut cet ouvrage sur la critique. Ces œuvres seront essentielles afin de déconstruire la figure de la sorcière et sa généalogie.

Ce travail de thèse s'appuie sur une littérature issue de champs variés, allant de la sociologie à la psychologie, en passant par l'histoire et la musicologie. L'étude de l'histoire sociale de la musique populaire croît chaque jour, mais avant que les universitaires ne s'intéressent à la musique populaire et au rock comme champ d'études, parmi les premiers écrits sur le sujet figurent ceux des journaux et magazines spécialisés, à la fois sur la musique rock et sur la contre-culture de la période en général. Nous ferons appel à de nombreux magazines et journaux d'époque pour leurs critiques de la musique de l'époque, pour leurs interviews d'artistes et aussi pour apporter une vision contemporaine de la période étudiée. Parmi ces magazines, *Rolling Stone*, publié pour la première fois en 1967, est certainement le plus célèbre et le plus populaire en termes de ventes. Il s'agit également du magazine musical qui met en ligne le plus d'articles d'époque. L'étude de la musique rock, et de manière plus générale de la musique populaire anglo-américaine se renforça à partir de la fin des années soixante-dix. Les Britanniques Simon Frith et Andrew Goodwin font partie des universitaires qui popularisèrent ce champ d'études. Dès 1978, Frith publia *The Sociology of Rock*³² et parmi ses ouvrages les plus influents figurent *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*,³³ *On Record: Pop, Rock, and the Written*

³¹ Thomas Szasz, *The Manufacture of Madness: A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*, Syracuse : Syracuse University Press, 1970.

³² Simon Frith, *The Sociology of Rock*, Londres : Constable, 1979.

³³ Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*, New York : Pantheon Books, 1981.

Word,³⁴ que Frith codirigea avec Goodwin, ou encore *Performing Rites: Evaluating Popular Music*.³⁵

Ce champ est de manière générale moins occupé par les femmes et la littérature sur la musique des femmes reste moins présente, mais certains et certaines universitaires publièrent des ouvrages majeurs sur le sujet. C'est le cas de Gillian Caar avec *She's a Rebel: The History of Women in Rock 'n' Roll*,³⁶ qui replace un certain nombre de chanteuses de la musique populaire dans leur contexte historique et social, ou encore de Simon Reynolds et Joy Press avec *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*, dans lequel ils s'attaquent aux rapports de force genrés au sein de la musique rock.³⁷

D'autres universitaires s'intéressèrent à la musique populaire de l'époque, mais l'étudièrent davantage sous une perspective historique que sociologique. C'est le cas de l'historien Jon Wiener, qui permit de faire partiellement déclassifier le dossier du FBI de John Lennon, et qui publia en 1990 *Come Together: John Lennon in His Time* pour contextualiser la carrière de l'ancien Beatle. Loin d'être une simple biographie, l'ouvrage permit de mettre en lumière les liens entre chanteurs et mouvements sociaux, et plus particulièrement l'implication de Lennon dans la politique et les mouvements sociaux de l'époque en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Alice Echols aborda la vie et l'époque de Janis Joplin sous le même angle que Wiener avait utilisé pour Lennon, et rédigea *Scars of Sweet Paradise: The Life and Times of Janis Joplin*.³⁸ Au-delà de fournir une biographie détaillée de la vie de Joplin, ce livre démontre la complexité des rapports de la chanteuse à la contre-culture hippie ou au mouvement féministe, et apporte une perspective nouvelle sur la place des femmes au sein des différentes communautés hippies et dans l'Amérique des années soixante. Échols est également à l'origine d'autres ouvrages en lien avec la musique de la période et les communautés dont elles sont issues, comme

³⁴ Simon Frith, *On Record: Pop, Rock, and the Written Word*, Londres : Pantheon Books, 1989.

³⁵ Simon Frith, *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford : Oxford University Press, 2002.

³⁶ Gillian Caar, *She's a Rebel: The History of Women in Rock 'n' Roll*, *op. cit.*

³⁷ Simon Reynolds et Joy Press, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*, *op. cit.*

³⁸ Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise: The Life and Times of Janis Joplin*, New York : Henry Holt and Company, 1999.

Shaky Ground: The Sixties and Its Aftermath,³⁹ dans lequel l'auteure se penche sur la communauté hippie, son rapport à la société américaine *mainstream* et son héritage. Dans *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*, elle se penche sur un genre musical généralement considéré comme apolitique, et s'attache à lui redonner une complexité, et une place dans les rapports genrés et culturels, notamment au sein de la communauté LGBTQ+⁴⁰ naissante et parmi les Africains-Américains. D'autres historiens de la période et universitaires se concentrèrent sur un genre musical spécifique. C'est le cas de Stephen Duncombe, qui se penche sur différentes manifestations de la scène punk dans *White Riot*.⁴¹

Avant même la formation de la musique populaire comme champ d'étude universitaire, un grand nombre de biographies et d'autobiographies de chanteurs et musiciens parurent au fil des ans, et les chanteuses et musiciennes de notre corpus n'échappent pas à cette règle. L'intérêt scientifique de ces ouvrages varie considérablement d'un livre à l'autre, certains ne se concentrant que sur la vie privée des célébrités et relèvent même parfois du *tabloïd*, tandis que d'autres ont davantage d'utilité pour les chercheurs. Par exemple, l'ouvrage *I Put a Spell on You: the Autobiography of Nina Simone*,⁴² rédigé par la chanteuse avec l'aide de Stephen Cleary, est central pour sa description de l'engagement politique et social dont Simone fait preuve, et la manière dont elle y propose une intellectualisation de son œuvre. Alix Dobkin et Dory Previn écrivirent également des autobiographies, respectivement *My Red Blood*⁴³ et *Midnight Baby*,⁴⁴ mais ces ouvrages traitent de leur vie avant la célébrité et sont moins pertinents pour ce travail de thèse.

³⁹ Alice Echols, *Shaky Ground: The Sixties and Its Aftermath*, New York : Columbia Press University, 2002.

⁴⁰ Nous préférons la dénomination LGBTQ+, bien que contemporaine, pour désigner les lesbiennes, gays, bisexuels, transsexuels, transgenres, *queer* (ce dernier terme porte sur la transgression du genre. Nous y reviendrons plus en détail dans la partie I, 2, 2, p. 99. De plus, bien que le terme *questioning* remplace parfois celui de *queer* dans le sigle LGBTQ+, nous garderons la mention *queer* dans la mesure où ce terme est bien plus utilisé que *questioning*), intersexués and asexuels, plutôt que homosexuels/homosexuelles, perçus comme discriminants et réducteurs.

⁴¹ Stephen Duncombe, *White Riot: Punks and the Politics of Race*, New York : Verso, 2011.

⁴² Nina Simone et Stephen Cleary, *I Put a Spell on You: the Autobiography of Nina Simone*, Cambridge, Massachusetts : Da Capo Press, 1991.

⁴³ Alix Dobkin, *My Red Blood: A Memoir of Growing Up Communist, the Greenwich Village Folk Scene, and Coming Out in the Feminist Movement*, New York : Alyson Publications, 2009.

⁴⁴ Dory Previn, *Midnight Baby: an Autobiography*, New York : MacMillan, 1976.

Mais au-delà de l'analyse de la musique populaire, sous forme biographique ou sociologique, nous ferons également appel aux études sociologiques de la culture populaire et des sous-cultures qui se développèrent au Royaume-Uni, en particulier au Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) à l'Université de Birmingham, et ce, dès les années soixante. Les théoriciens de l'école de Birmingham s'opposèrent à ceux de l'école de Francfort comme Max Horkheimer et Theodor Adorno, qui mettaient en avant une division entre producteurs et consommateurs de culture et entre une culture de masse manufacturée et une culture des élites perçue comme seule capable de provoquer les changements sociaux. Ces thèmes sont traités en particulier dans *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*,⁴⁵ *The Jargon of Authenticity*⁴⁶ et *The Philosophy of New Music*.⁴⁷ L'école de Birmingham remet en question ces théories en s'appuyant entre autres sur les théories marxistes, post-structuralistes et féministes pour mettre en avant « l'agentivité »⁴⁸ du consommateur et récuser la passivité que lui attribuait l'école de Francfort. Parmi les universitaires les plus emblématiques du CCCS figure Stuart Hall, auteur de l'article « Notes on Deconstructing the Popular »⁴⁹ et avec Tony Jefferson de *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*.⁵⁰ En 1979, Dick Hebdige, qui avait alors tout juste obtenu son master de l'Université de Birmingham, publia *Subculture: The Meaning of Style*, dans lequel il proposa un mélange d'études des cultures jeunes, de la consommation, des politiques d'insubordination à travers le prisme de l'esthétique, des sémiotiques et du post-structuralisme. En cela, Hebdige participa à l'émergence des études culturelles en Grande-Bretagne. Angela McRobbie est également issue de l'école de Birmingham, et en plus de puiser dans les théories du CCCS, elle se positionne dans la continuité des études de Simon Frith et avec qui elle corédigea l'article

⁴⁵ Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Londres : Routledge, 1991.

⁴⁶ Theodor W. Adorno, *The Jargon of Authenticity*, Londres : Routledge, 1964.

⁴⁷ Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1949, (ed. 2006).

⁴⁸ Nous reviendrons en détail sur ce terme dans la partie I.2.1.

⁴⁹ Stuart Hall, « Notes on Deconstructing the Popular » dans R. Samuel, *People's History and Socialist Theory*, Londres : Routledge, 1981.

⁵⁰ Stuart Hall et Tony Jefferson (dir.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres : Routledge, 1976.

« Rock and Sexuality » dans *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*.⁵¹ La théorie féministe est également centrale chez McRobbie, qui est l'auteure de *Feminism and Youth Culture: from 'Jackie' to 'Just Seventeen'*⁵² et de *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*.⁵³

Nous ferons également appel à certaines théories du post-structuralisme, mouvement intellectuel particulièrement représenté en France et qui inspira de nombreux universitaires à l'échelle mondiale. Il met en avant un rejet des oppositions binaires telles qu'elles étaient proposées par le structuralisme, et considère que pour comprendre un objet d'étude, il est nécessaire d'étudier autant l'objet lui-même que le système de connaissance qui en est à l'origine. Même si certains universitaires ont rejeté l'étiquette « post-structuraliste », il est généralement admis que Michel Foucault, Roland Barthes, Gilles Deleuze ou encore Jean Baudrillard font partie de ce mouvement. Michel Foucault sera d'une importance cruciale dans cette thèse, notamment en raison de sa déconstruction des systèmes de pouvoir de l'État et de ses différentes instances, comme dans *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*,⁵⁴ dans son *Histoire de la sexualité*,⁵⁵ ainsi que dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique*.⁵⁶ Les méthodes d'analyse de la déconstruction, dont les post-modernes et post-structuralistes sont considérés les pionniers, inspirèrent les écrits de nombreux universitaires, dont ceux de Judith Butler pour *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.⁵⁷ Cet ouvrage mit en lumière le caractère performatif du genre et participa à l'élaboration de la théorie *queer*, à laquelle nous recourrons également.

Nous utiliserons aussi les œuvres des spécialistes en psychologie ou en psychiatrie, notamment ceux qui abordent le thème de la folie. Ainsi, travaux de Thomas Szasz, faisant écho à ceux de Foucault sur l'histoire de la folie, seront

⁵¹ Simon Frith et Angela McRobbie, « Rock and Sexuality », 1978, dans Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Londres : Routledge, 2007.

⁵² Angela McRobbie, *Feminism and Youth Culture: from 'Jackie' to 'Just Seventeen'*, Houndmills : Macmillan, 1991.

⁵³ Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles : Sage, 2009.

⁵⁴ Michel Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*, éd. D. Defert, Paris, Seuil/Gallimard, 2011.

⁵⁵ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.

⁵⁶ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972.

⁵⁷ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990.

essentiels, et particulièrement son ouvrage *The Manufacture of Madness: a Comparative Study of Inquisition and the Mental Health Movement*.⁵⁸ Le psychiatre Jacques-Antoine Malarewicz mit également en lumière la généalogie entre sorcellerie, hystérie et folie, dans *La Femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*.⁵⁹

Enfin, les travaux des historiens de la période étudiée seront également cruciaux dans ce travail. C'est pour cette raison que plutôt que d'en dresser un portrait ici, le premier chapitre de cette thèse sera consacré à l'histoire et l'historiographie de la période.

Ce travail se situe à la croisée de différents champs disciplinaires et permet ainsi de capturer les caractères multidimensionnel et transdisciplinaire du mouvement féministe de l'époque, et des différentes facettes de l'engagement des artistes de notre corpus.

Généralement, les études musicales que nous avons mentionnées précédemment se concentrent sur un aspect particulier de la musique de ces chanteuses, ou dressent de longues listes plus ou moins détaillées d'artistes pouvant être qualifiées de féministes. Contrairement à Gillian Caar qui propose des biographies de femmes qui ont marqué le rock ou de manière plus générale la musique populaire, il s'agit pour nous de traiter des carrières de ces chanteuses lors d'une période spécifique pour en dégager les engagements qui pourraient être considérés comme féministes. À l'opposé, Jon Wiener et Alice Echols consacrent chacun un ouvrage entier à un artiste, à John Lennon et Janis Joplin respectivement, dans lesquels ils adoptent tous deux une position historique pour les replacer dans le contexte des mouvements sociaux et de la contre-culture. Si une telle position a son importance dans notre travail de thèse, elle n'en constitue qu'une des approches que nous proposons.

Nous nous situerons aux antipodes de la vision de Theodor Adorno, selon qui la musique populaire ne peut remettre en cause le capitalisme, en raison de sa standardisation et de sa prétendue absence d'authenticité. Au contraire, notre thèse se situe dans la continuité des écrits du CCCS dans la mesure où elle

⁵⁸ Thomas Szasz, *The Manufacture of Madness*, op. cit.

⁵⁹ Jacques-Antoine Malarewicz, *La Femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*, Paris : Robert Laffont, 2005.

interprète différemment qu'Adorno les théories marxistes et où nous attribuerons à la musique populaire la capacité à se faire l'agent du changement social. Et si les sociologues de l'École de Birmingham sont peu cités dans ce travail, ils apparaissent néanmoins en filigrane tout au long de cette thèse. Notre travail s'en démarque néanmoins par la variété des champs auxquels nous ferons appel. De la même manière, si notre travail puise dans certaines des théories avancées par Neil Nehring dans son ouvrage *Popular Music, Gender and Postmodernism*, notamment dans sa critique du postmodernisme et dans l'importance qu'il donne à la colère, nous prendrons nos distances vis-à-vis de sa vision du punk comme cristallisation de l'apparition des pensées féministes dans la musique populaire. Il s'agit pour nous de réinsérer la musique féministe dans une histoire plus longue et de démontrer que les discours féministes étaient moins marginaux que ce qui est généralement supposé avant l'avènement du punk.

L'une des originalités de cette thèse est donc de démontrer que la musique de nombreuses femmes avait une dimension féministe, et ce, non seulement dans le rock, mais dans toutes sortes de genres musicaux, de la folk au jazz, en passant par l'avant-garde. Elle s'inscrit alors en opposition à l'impression d'éparpillement qui ressort de l'ouvrage *Sex Revolts* de Simon Reynolds et Joy Press. Comme la musique en soutien au mouvement des droits civiques, du Black Power ou contre la guerre au Vietnam, la musique féministe dépasse les genres musicaux et témoigne de davantage d'échanges intellectuels entre mouvements, organisations et artistes et entre les artistes elles-mêmes que ce qui était considéré précédemment.

La principale originalité de notre travail est néanmoins de mettre en lumière l'utilisation de la figure de la sorcière comme figure féministe à la fois dans le mouvement féministe et dans le paysage musical de l'époque. Pour l'un comme pour l'autre, il est considéré que la figure féministe en question n'apparut réellement qu'à la fin des années soixante-dix. Nous démontrerons qu'une telle utilisation théorisée du symbole de la sorcière est antérieure à Starhawk et ses ouvrages pour ce qui concerne le mouvement féministe et qu'à Stevie Nicks, membre du groupe Fleetwood Mac, pour ce qui concerne la musique populaire. À ma connaissance, aucune recherche n'a à ce jour mis en

évidence la popularité de la figure de la sorcière féministe de manière si répandue au sein de la musique des années soixante et soixante-dix, et à quel point les artistes s'en inspirèrent.

En raison de sa dimension transdisciplinaire, notre recherche présente également l'intérêt de considérer la figure de la sorcière comme figure émancipatoire de manière plus approfondie que les recherches effectuées jusqu'à maintenant. Si Simon Reynolds et Joy Press l'abordent sur quelques pages dans *Sex Revolts*, ils l'écartent rapidement en raison de sa marginalité au sein de la musique populaire et de l'absence d'authenticité qu'elle confère à l'artiste qui l'invoque, nous considérons au contraire que cette invocation est un phénomène non seulement plus présent que ce qui était avancé, mais aussi et surtout qu'elle s'attaque davantage aux fondations des dynamiques de pouvoir genré, de l'État et de la société capitaliste que ce que Reynolds et Press reconnaissent.

Enfin, si Kristen J. Sollée consacre en 2017 un ouvrage de 200 pages à l'examen des différentes facettes de la sorcière comme figure féministe, de la chasse aux sorcières en Europe jusqu'au début du XXI^e-siècle, elle n'aborde que sommairement la question de la musique populaire en traitant de Yoko Ono ou Stevie Nicks comme de Beyoncé ou Rihanna lors d'un court chapitre. Par ailleurs, la figure de la sorcière est davantage traitée de manière superficielle, ou extérieure, et la dimension psychologique est absente de *Witches, Sluts, Feminists*. Peu de lien est fait entre la sorcière et la folie, et bien que Sollée mette en lumière comment cette figure s'attaque au patriarcat, elle ne traite guère de la manière dont elle remet en question les fondations de l'État et de la société capitaliste.

Dans quelle mesure la figure de la sorcière, récupérée par les féministes, les chanteuses et les musiciennes des années soixante et soixante-dix constitue-t-elle effectivement une figure féministe source d'agentivité? Nous défendrons ici la thèse que les féministes et chanteuses de la fin des années soixante et des années soixante-dix firent appel à la figure de la sorcière non seulement afin de remettre en question les dynamiques de pouvoir genré, mais aussi de saper les fondations de l'état et de ses institutions ainsi que celles de la société capitaliste.

La sorcière permettrait ainsi l'autonomisation des femmes qui l'invoquent. Loin d'être figée, la sorcière s'adapte aux cultures, aux âges, aux marges et constituerait une figure qui résiste aux récupérations des classes dominantes. Elle est celle qui hante les rêves et les souvenirs et cause l'effroi déraisonné de celles et ceux qui y font face.

L'étude de cette figure telle qu'elle fut invoquée par les féministes et les chanteuses des années soixante et soixante-dix nécessite de revenir sur les origines et les raisons de son apparition au sein de la seconde vague féministe et de la musique populaire. Pour cela, nous irons des formes d'engagement féministe les plus évidentes de la part d'artistes, aux plus imperceptibles, de la participation au mouvement à la lutte personnelle et individuelle, celle qui se lit entre les lignes, qui s'entend dans les cris, ou dans les effets d'instruments, qui se voit sur les pochettes d'albums, qui se ressent dans les concerts. Dans un premier temps, il sera ainsi nécessaire de revenir sur la complexité de l'activisme des artistes féministes dans les années soixante et soixante-dix, en définissant d'abord l'historique et l'historiographie des mouvements sociaux de la période traitée. Il s'agit d'une période sur laquelle le cadrage même fait débat, et pour laquelle il existe de nombreux désaccords parmi les historiens sur la manière dont elle doit être interprétée. Néanmoins, un consensus existe sur le fait qu'à cette époque se manifesta, pour citer les mots d'Alice Echols, une « éruption de la différence » parmi les communautés, les mouvements et les organisations. Les chanteurs, chanteuses, musiciens et musiciennes reflétèrent ces phénomènes et se firent les voix des différentes communautés (chapitre 1). Nous nous concentrerons ensuite sur les artistes féministes et la question d'une altérité féministe en définissant la place de ces chanteuses et musiciennes au sein de la société et des mouvements de l'époque. Pour ce faire, nous démontrerons que leurs prises de position politiques reflétèrent la fragmentation des différentes idéologies qui coexistaient au sein du mouvement (chapitre 2). Nous déterminerons les limites du mouvement féministe et de l'implication des artistes en mettant en lumière leur questionnement concernant non seulement le choix entre un activisme seulement féministe ou à l'intersection des différents mouvements sociaux, mais aussi les tensions qui survinrent entre universalité et communautarisme (chapitre 3).

Si l'engagement au sein du mouvement constitue un acte féministe évident, différentes démarches musicales moins manifestes peuvent cependant être aussi perçues de la sorte. Il s'agira ainsi de mettre en lumière les tensions entre chanteuses et maisons de disque, presse et fans et la manière dont les chanteuses furent les cibles de tentatives de récupération et d'essentialisation, en raison de leur culture et leur identité de femmes, pour contrer leur volonté de décloisonner les genres musicaux et les communautés (chapitre 4). Il est néanmoins nécessaire de soulever la question de l'efficacité ou de la superficialité de cette volonté de décloisonnement politico-artistique par les artistes. Pour mettre en lumière les différentes réalités géographiques auxquelles firent face ces chanteuses, nous nous pencherons d'abord sur le paysage musical du nord-est des États-Unis, avant d'étudier au cas par cas ceux des hippies de Californie puis des rockeuses et soul-women de Chicago et de Détroit (chapitre 5). Pour faire face aux tentatives de récupération et d'essentialisation de la part des maisons de disques, diverses artistes préférèrent se concentrer sur le contrôle de leur image par différents moyens. Certaines fondèrent des labels pour détenir le contrôle de l'ensemble du processus de création musicale, tandis que d'autres se bâtirent pour rester en marge des grandes maisons de disques afin de contrôler leur musique comme leur image, au risque d'être marginalisées et de subir des attaques professionnelles comme personnelles venant de l'ensemble de la société (chapitre 6).

Nous nous concentrerons enfin sur le déplacement des luttes à dimension personnelle et intime dans la sphère publique. L'affirmation d'une indépendance féminine face aux hommes constitue un terrain de luttes qui se manifesta hors de l'intimité. Certaines artistes subirent des pressions personnelles malgré leurs tentatives d'émancipation ou utilisèrent justement la sphère publique pour mettre sur le devant de la scène ces attaques intimes (chapitre 7). La dimension intime des luttes se renforce pour ces raisons, et ce sont les arguments avancés par l'État, la presse et les fans pour pointer du doigt l'inadéquation supposée de certaines femmes à être des membres actives de la société. C'est pourquoi certaines féministes comme certaines chanteuses s'approprièrent le terme « bitch », qui cristallise de nombreuses attaques faites à ces femmes, mais aussi la manière dont celles-ci affirment leur rejet des normes de la société (chapitre 8).

De la « bitch » à la « witch », il n'y a qu'un pas, et si la figure de la « bitch » permet aux femmes de s'appropriier les attaques de la société, celle de la sorcière permet de les retourner contre ceux qui les formulent. Ainsi, nous démontrerons que la sorcière, figure plastique, malléable et modelable par excellence, s'adapte aux femmes qui se l'approprient non seulement pour mettre à mal les dynamiques de pouvoir genré, mais aussi pour dévoiler l'effroi humain qui se cache derrière le masque raisonné, rationnel et déshumanisé de l'État et de la société capitaliste postmoderne (chapitre 9).

Partie I

L'activisme des artistes féministes

Afin de définir la démarche féministe d'artistes des années soixante et soixante-dix, il est tout d'abord nécessaire de délimiter la période que nous étudierons. Nous devons aussi faire l'état des lieux des mouvements sociaux : dresser le portrait de ces derniers et définir ce qui peut constituer un mouvement social.

La période est marquée par les « identity politics », terme inventé rétroactivement. L'expression fait référence à des positions politiques et sociales fondées sur des intérêts et perspectives communs de différents groupes créés à partir d'une identité commune. Ces rassemblements peuvent être établis sur la base de l'âge (mouvement étudiant), de la culture (mouvement hippie), de l'origine ethnique (mouvement pour les droits civiques, « Black Power »), ou encore du genre (mouvements féministe et LGBT). Dans notre contexte, l'expression « identity politics » renvoie à la notion de multiculturalisme et au refus des minorités ethniques d'être assimilées à la culture dominante. Nous poserons des jalons pour démontrer le caractère problématique du terme « identité » dans le cadre de l'activisme de ces artistes féministes.

Ce n'est qu'après avoir défini les mouvements sociaux puis analysé la place qu'y occupèrent certains chanteurs et chanteuses, musiciens et musiciennes que nous pourrons nous concentrer sur le mouvement féministe et ses différentes manifestations et organisations. Nous démontrerons qu'il y a quasiment autant de formes d'engagement qu'il y a d'organisations. Il s'agira également de déterminer s'il y a contradiction à s'impliquer dans plusieurs mouvements à la fois, à se battre pour différentes causes.

Il nous faudra analyser dans quelle mesure certaines artistes défendirent la cause féministe sans nécessairement le déclarer publiquement, voire sans même en être conscientes. Une analyse à la lumière des idéologies des deuxième, troisième et quatrième vagues féministes nous permettra de déterminer le caractère féministe des positions de ces artistes.

Le concept beauvoirien d'« altérité » sera également central, car il renvoie au rapport entre hommes et femmes. En plus de le commenter et de l'analyser, nous l'utiliserons dans le contexte du rapport aux autres mouvements sociaux

pour définir la place de l'activisme féministe des artistes. Dans la continuité du discours sur l'« altérité », il sera nécessaire d'analyser les concepts d'universalisme et son opposé, le multiculturalisme. Nous en déterminerons les limites au sein du mouvement féministe à la lumière des « identity politics » qui auront déjà été analysées pour elles-mêmes dans le premier chapitre. Le multiculturalisme et l'universalisme sont particulièrement importants en cela qu'ils renvoient aussi au rapport à l'autre, hommes comme femmes, dans la sphère privée comme publique.

La relation des artistes aux mouvements sociaux et aux idéologies féministes permettra de dégager leurs démarches politiques avant d'analyser leur rapport en tant que femmes, musiciennes et chanteuses au reste de la société, aux fans, à la presse et aux maisons de disque, et dans quelle mesure elles arrivent à s'émanciper du carcan social et genré.

Chapitre 1

Naissance des « identity politics » et musique

Dans ce premier temps, il s'agira de poser les jalons pour délimiter la période et définir les termes. Il est essentiel d'analyser les mouvements sociaux pour eux-mêmes, mais également pour comprendre de quelle manière ils interagissent et quelle place les artistes y trouvent.

Le concept associé aux mouvements qui ressort de cette période est indéniablement celui d'« identity politics ». Dans notre contexte, celui-ci est lié à ce que nous appellerons une fragmentation de la société, à savoir une série de divisions en organisations et mouvements fondés sur des intérêts communs ou particuliers, perçus ou réels, qui peuvent s'opposer ou au contraire se rassembler. D'un côté, la fragmentation en matière de mouvements sociaux peut permettre à des voix restées inaudibles d'être enfin entendues, de l'autre, elle leur fait courir le risque d'être noyées dans un vacarme incompréhensible.

Dans son ouvrage *The Disuniting of America: Reflections on a Multicultural Society*, Arthur M. Schlesinger Jr. affirme que le multiculturalisme états-unien, lorsqu'il est poussé à l'extrême, se transforme en un ethnocentrisme séparatiste risquant de fragmenter la nation.⁶⁰ Il s'agira pour nous de déterminer si les artistes féministes ont pris part à ce qui est souvent négativement appelé communautarisme en France, et comment. Nous définirons ces termes puis établirons si dans notre contexte le multiculturalisme mène nécessairement à la fragmentation et au communautarisme, et quel rôle les musiciennes et chanteuses de la période jouèrent dans ce processus.

Nous dresserons un portrait de l'engagement pour lequel certains et certaines des artistes étudiés ici furent connus. Cette analyse se fera sur le même plan que celle de l'histoire de la période afin de mettre en avant à quel point les événements des années soixante se reflétèrent dans la musique populaire de

⁶⁰ Arthur M. Schlesinger Jr., *The Disuniting of America: Reflections on a Multicultural Society*, New York : W.W. Norton and Company, 1991, 128.

l'époque. Il s'agira également de démontrer que chanteuses et musiciennes ne furent pas nécessairement connues pour avoir pris part au mouvement féministe, et qu'au contraire, leur activisme peut sembler aller à l'opposé de ce mouvement. Ce n'est qu'après avoir effectué ces démarches préliminaires que nous pourrons par la suite déconstruire les contradictions apparentes qu'il y a à soutenir certains mouvements sociaux des années soixante et l'idéologie féministe.

1.1. Historiographie, historique et musique des mouvements sociaux des Sixties : fragmentation et représentation

Déterminer l'historique des mouvements sociaux des années soixante aux États-Unis nécessite de clarifier le cadrage de la période que nous appellerons *Sixties*, dans la mesure où même le cadre chronologique de cette période fait débat.⁶¹ Certains historiens se sont d'abord concentrés sur la période allant de la naissance du mouvement Students for a Democratic Society (SDS) en 1962, avec la déclaration de Port Huron, jusqu'à sa dissolution lors de la convention de juin 1969. C'est le cas de Todd Gitlin ou de James Miller, tous deux membres de cette organisation dans les années soixante et soixante-dix. Un récent documentaire diffusé sur la chaîne publique américaine PBS place quant à lui le début de la période en 1964, notamment en raison de la naissance du Free Speech Movement (FSM).⁶² Néanmoins, nous nous rangerons davantage du côté de Christopher B. Strain qui considère que la période commence en 1955, avec le boycott de la société de bus ségréguée de Montgomery en Alabama organisé par le NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), et se termine en 1973, quand l'armée américaine retire ses dernières troupes du Vietnam et que le scandale du Watergate éclate.⁶³ Le cadrage proposé par Strain

⁶¹ Nous garderons le terme anglais, car le cadre chronologique fut théorisé dans cette langue et il apparaît régulièrement ainsi en français pour désigner la période que nous étudierons. Nous utiliserons les termes « années soixante » et « années soixante-dix » lorsque nous souhaiterons souligner les différences entre les deux décennies plutôt que de mettre l'accent sur leur continuité.

⁶² Amanda Pollak, *1964*, Boston : WGBH Educational Foundation, 2014. Documentaire PBS.

⁶³ Christopher B. Strain, *The Long Sixties: America, 1955-1973*, n/p : Haley Blackwell, 2016.

a l'avantage de mettre davantage en lumière l'imbrication des différents événements qui composent la période.

Il est également nécessaire de se concentrer sur l'historiographie pour comprendre les analyses divergentes que cette période suscite. Parmi les ouvrages qui analysent et commentent les années soixante aux États-Unis, rares sont ceux rédigés avant ce que nous appelons la première vague historiographique. Cette dernière, située entre la fin des années soixante-dix et la fin des années quatre-vingt, est principalement constituée d'ouvrages rédigés par des acteurs majeurs des années soixante, notamment de responsables de divers mouvements sociaux. Il semble nécessaire de mentionner l'ouvrage d'Allen J. Matusow, *The Unraveling of America: A History of Liberalism in the 1960s*, publié en 1984, dans lequel il critique violemment la Nouvelle gauche ainsi que la contre-culture, respectivement pour ses opinions politiques malavisées et pour son hédonisme.⁶⁴ Le livre de Sara Evans, *Personal Politics*, publié en 1980, fait également partie de cette vague.⁶⁵ Elle y traite de la manière dont l'implication des femmes dans le mouvement des droits civiques ou les organisations de la Nouvelle gauche a remodelé leur identité et leur a fourni les outils nécessaires pour participer au mouvement féministe à partir de la seconde moitié des années soixante. Le concept de « personal politics » reprend le slogan « the personal is political » utilisé pour la première fois par Carol Hanisch dans son essai rédigé en 1969 et publié en 1970,⁶⁶ et met en avant l'idée que les différentes formes d'oppressions et d'injustices rencontrées dans la sphère privée pouvaient constituer un point de départ à des mouvements sociaux.

L'ouvrage de Sara Evans servit par ailleurs d'inspiration à de nombreux historiens de la seconde vague à partir de la fin des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix pour étudier d'autres mouvements de la période que celui des étudiants. Parmi eux figure Alice Echols, auteure de *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967–1975*,⁶⁷ et *Shaky Ground: The Sixties*

⁶⁴ Allen Matusow, *The Unraveling of America: A History of Liberalism in the 1960s*, New York : Harper & Row, 1984.

⁶⁵ Sara Evans, *The Roots of Women's Liberation in the Civil Rights Movement & the New Left*, New York : Vintage, 1980.

⁶⁶ Carol Hanisch, « The Personal Is Political », *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, 1970, n.p.

⁶⁷ Alice Echols, *Daring to Be Bad*, *op. cit.*

and Its Aftershock,⁶⁸ recueil d'articles portant sur le mouvement féministe radical, la contre-culture hippie, ainsi que sur leurs conséquences politiques et culturelles aux États-Unis. Evans eut également un profond impact sur le travail de John D'Emilio, auteur de *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, qui porte sur le développement des minorités LGBTQ+ aux États-Unis.⁶⁹ Elle influença aussi William L. Van Deburg, qui écrivit notamment les ouvrages *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975*⁷⁰ ou *Black Camelot: African-American Culture Heroes in Their Times, 1960-1980*.⁷¹ Ces deux livres traitent du Black Power Movement et de la communauté africaine-américaine pendant la période.

Les historiens de la première vague effectuèrent une analyse dite « top-down » (« descendante ») de ces organisations, c'est-à-dire qu'ils se fondèrent sur leur propre expérience à la tête de mouvements sociaux et ignorèrent l'expérience de la base. C'est le cas de Todd Gitlin lorsqu'il publia en 1987 son ouvrage *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*.⁷² Il y décrit notamment son expérience au sein du groupe SDS, l'ascension de cette organisation tout au long de la décennie, puis son implosion en 1969. Il en va de même pour Tom Hayden, autre membre fondateur du SDS, avec son livre autobiographique *Reunion: A Memoir*,⁷³ ou James Miller, auteur de "*Democracy Is in the Streets*": *From Port Huron Statement to the Siege of Chicago*⁷⁴ en 1987 et également ancien membre du SDS qui rejoignit l'organisation à la fin des années soixante, juste avant son implosion. Ces ouvrages se concentrent tous majoritairement sur la Nouvelle gauche et ne donnent qu'un rôle subalterne à la contre-culture ou au mouvement féministe. Todd Gitlin relativise même la portée de la contre-culture et son

⁶⁸ Alice Echols, *Shaky Ground: The Sixties and Its Aftershock*, op. cit.

⁶⁹ John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, Chicago : Chicago University Press, 1983.

⁷⁰ William L. Van Deburg, *Black Camelot: African-American Culture Heroes in Their Times, 1960-1980*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.

⁷¹ William L. Van Deburg, *Hoodlums: Black Villains and Social Bandits in American Life*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.

⁷² Todd Gitlin, *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, New York : Bantam Books, 1987.

⁷³ Tom Hayden, *Reunion: A Memoir*, New York : Random House, 1988.

⁷⁴ James Miller, "*Democracy Is in the Streets*": *From Port Huron Statement to the Siege of Chicago*, New York : Simon & Schuster, 1987.

influence sur les luttes politiques auxquelles il a participé et perçoit également l'héritage *beat*⁷⁵ comme problématique :

But behind the celebration was a profound passivity in the face of experience, a passivity matched by the antipolitics of most beats. They knew they were "beaten," and wanted to make the most of defeat. Living in the rubble of a once-confident Old Left, they didn't want to change society so much as sidestep it.⁷⁶

Il faut attendre la seconde vague d'historiens à la fin des années quatre-vingt et dans les années quatre-vingt-dix pour redonner aux contre-cultures des longues *Sixties*, *beat*⁷⁷ puis hippie, leur complexité, et mettre en lumière les passerelles qui existèrent entre les mouvements des « *politicos* », ces étudiants engagés dans différentes organisations sociales et politiques, et les hippies.⁷⁸ À travers l'étude des « *underground newspapers* », ces journaux publiés par les étudiants et les hippies, John McMillian s'intéressa également aux rapprochements qui pouvaient se faire entre les deux mouvements :

This became increasingly true in the late 1960s, when it became harder to distinguish precisely between the New Left and the counterculture, and when many formerly hippie-oriented papers began adding more specifically political content to their pages.⁷⁹

Contrairement à cette nouvelle génération d'auteurs, qui s'intéressa à la contre-culture ainsi qu'aux différentes minorités, la première vague eut tendance à se concentrer sur sa propre expérience, en n'octroyant à cette contre-culture généralement guère plus d'un chapitre dans les différents ouvrages.

La seconde vague d'historiens appliqua le concept d'« *identity politics* » à la recherche historique sur la période. Ils analysèrent ainsi la manière dont ces politiques identitaires attirèrent l'attention sur les différences au sein des mouvements et aussi entre ces mouvements, qu'elles soient culturelles ou idéologiques. Même si nous verrons qu'il existe également des passerelles entre ces mouvements, il est difficile de nier ce qu'Alice Echols appelle une « éruption

⁷⁵ La *Beat Generation* est un mouvement littéraire et artistique né dans les années 1950 et au début des années 1960 aux États-Unis.

⁷⁶ Todd Gitlin, *op. cit.*, 51.

⁷⁷ Bien que les *beats* étaient principalement situés dans les années cinquante, si nous considérons les années longues *Sixties*, ce mouvement appartient partiellement à cette période, et son héritage se répercute au sein de la contre-culture hippie.

⁷⁸ Nous devons ce développement sur la contre-culture à Peter Braunstein et Michael William Doyle (eds.), *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, New York : Routledge, 2002.

⁷⁹ John McMillian, *Smoking Typewriters*, New York : Oxford University Press, 2011, 12.

de différence ».⁸⁰ Par exemple, Andrew Diamond, Romain Huret et Caroline Rolland-Diamond, considèrent que cette « éruption de différence » finit par ériger des barrières entre les mouvements politiques des gays, des femmes, des Noirs, des Latinos et entre les activistes politiques blancs et les hippies, notamment à partir de 1969 : « In the final analysis, perhaps what stands out most about the era of revolt and utopia was its factionalism and divisiveness ».⁸¹ Le développement durant cette période du mouvement pour les droits civiques (en anglais le « Civil Rights Movement », que nous appellerons par la suite CRM) inspira de nombreuses autres organisations qui marquèrent leur différence avec celui-ci et le reste de la société dans les années soixante. Dans les faits, le mouvement africain-américain fut caractérisé à cette époque par une fragmentation.

En 1955, le mouvement pour les droits civiques se développa entre autres grâce à Rosa Parks, Africaine-Américaine d'une quarantaine d'années et membre de la NAACP, qui refusa de céder sa place à un Blanc dans un bus de la ville de Montgomery dans l'Alabama, alors même qu'elle était assise à une place attribuée aux Noirs. Elle fut arrêtée et un boycott massif de la société de bus de Montgomery fut mis en place par les Africains-Américains de la région. Celui-ci est souvent considéré comme emblématique du mouvement pour les droits civiques qui visa à mettre fin à la ségrégation raciale aux États-Unis, particulièrement dans les États du Sud. Le mouvement continua de se renforcer à la suite du boycott, même après que la NAACP eut obtenu gain de cause et permit de rendre la ségrégation dans les transports à Montgomery illégale.

À la suite du mouvement pour les droits civiques, des étudiants américains créèrent le SDS en 1960, organisation symbole du mouvement de la Nouvelle gauche américaine qui se formalisa par le biais du *Port Huron Statement* en 1962. Texte fondateur du mouvement, il explicite non seulement les craintes, désirs et espoirs de toute une partie d'une génération d'étudiants américains, mais également le soutien de ce mouvement à celui pour les droits civiques. Dès les premières phrases, on y trouve des préoccupations concernant

⁸⁰ Alice Echols, *op. cit.*, 203.

⁸¹ Andrew Diamond, Romain Huret et Caroline Rolland-Diamond, *Révoltes et utopies : la contre-culture américaine des années 1960*, Paris : Editions Fahrenheit, 2012, 12.

le décalage entre les idéaux qui fondèrent les États-Unis d'Amérique et la situation concrète dans le Sud du pays ainsi que dans les grandes villes du Nord : « The declaration 'all men are created equal' [...] rang hollow before the facts of Negro life in the South and the big cities of the North ». ⁸²

Le SDS soutint effectivement le mouvement pour les droits civiques, envoyant nombre de ses membres épauler les activistes du NAACP et du Student Non-violent Coordinating Committee (SNCC), qui se battaient pour mettre fin à la ségrégation dans les États du Sud. Le SNCC se forma en 1960 à la suite du *sit-in*⁸³ de Greensboro dans le Mississippi, rassemblement organisé pour protester contre la ségrégation à la cafétéria de l'université de Greensboro. Le mouvement s'étendit dans les différents États du Sud et organisa une multitude d'autres *sit-in*, ainsi que des *Freedom Rides*,⁸⁴ parfois en association avec le NAACP, le SDS, le Southern Christian Leadership Conference (SCLC) ou encore le Congress of Racial Equality (CORE).

La chanson contestataire « We Shall Overcome »⁸⁵ popularisée en 1947 par Pete Seeger à partir d'un morceau de gospel traditionnel fut profondément liée au SNCC qui participa aux *Freedom Rides* et au mouvement pour les droits civiques de manière générale. Dans son ouvrage *The Unfinished Journey: America Since World War II*, W.H. Chafe décrit l'importance de cette chanson :

The spirit and faith of "We Shall Overcome" infused those who joined SNCC. The young people were not ideological, not captive to any programmatic dream. They believed in people.⁸⁶

Ce morceau fut joué à maintes reprises par les chanteurs folk du nord-est des États-Unis et à quasiment toutes les manifestations du mouvement pour les droits civiques jusqu'en 1965. Le 28 août 1963, aidée par environ 250 000

⁸² Tom Hayden, *Port Huron Statement*, pdf du texte disponible sur le site internet : <http://coursesa.matrix.msu.edu/~hst306/documents/huron.html> (consulté le 21 octobre 2016).

⁸³ Manifestations organisées dans un esprit de résistance passive, les *sit-in* furent développés par Gandhi, puis massivement repris par différents groupes du mouvement pour les droits civiques, du *Free Speech Movement* ou par le SDS, au moins pendant la première moitié des années soixante. Comme nous le verrons par la suite, la seconde moitié de la décennie fut généralement marquée par davantage de violence de part et d'autre.

⁸⁴ Autre forme de résistance passive, les *Freedom Rides* furent organisées par des activistes noirs et blancs au début des années soixante pour lutter contre la ségrégation dans les bus dans les États du Sud.

⁸⁵ Pete Seeger, « We Shall Overcome », *The People's Songs Bulletin*, New York, 1947.

⁸⁶ William H. Chafe, *The Unfinished Journey: America since World War II*, New York : Oxford University Press, 2011, 170.

personnes, Joan Baez l'interpréta lors de la Marche sur Washington pour l'emploi et la liberté, marche durant laquelle Martin Luther King Jr. prononça son fameux discours « I Have a Dream ». Dorian Lynskey explique les raisons pour lesquelles cette chanson connut un tel succès auprès du mouvement :

“We Shall Overcome” was protest music boiled down to its quintessence: *we*—the power of community—*shall*—the promise of a brighter future—*overcome*—defiance and endurance. The piecemeal nature of its evolution intensified the *we*. It traversed decades and states, groups and individuals, men and women, black and white – the antithesis of solitary genius.⁸⁷

Cette chanson rassembla donc les Noirs du Sud comme du Nord, mais aussi certains Blancs, principalement du nord-est des États-Unis. La scène folk majoritairement blanche de New York et Cambridge dans le Massachusetts fut intimement liée au mouvement pour les droits civiques, et ses musiciens écrivirent de nombreuses chansons pour illustrer les événements qui marquèrent le mouvement.

Au début de sa carrière, plusieurs chansons de Bob Dylan furent particulièrement populaires auprès des membres du SDS ou des mouvements pour les droits civiques. Et pour cause, ces chansons consistaient en une retranscription en musique d'événements centraux aux yeux des différents mouvements. Par exemple, « Death of Emmett Till »,⁸⁸ morceau enregistré en 1962, narre le meurtre d'Emmett Till, Africain-Américain de 14 ans assassiné par deux hommes blancs pour avoir sifflé une femme blanche dans la rue. « Oxford Town »⁸⁹ retrace quant à lui l'histoire de James Meredith, le premier étudiant noir à suivre des cours à l'université du Mississippi, institution ségréguée à l'époque de son inscription. Enfin, « Blowin' in the Wind »,⁹⁰ une des chansons les plus célèbres de Dylan, est immédiatement adoptée comme hymne du mouvement pour les droits civiques. La chanteuse africaine-américaine Mavis Staples fit l'éloge de cette chanson dans le documentaire *No Direction Home* :

How could he write “how many roads must a man walk down before you call him a man”? This is what my father went through, he was the one

⁸⁷ Dorian Lynskey, *33 Revolutions Per Minute: A History of Protest Songs, From Billie Holiday to Green Day*, New York : 2011, 34.

⁸⁸ Bob Dylan, « The Death of Emmett Till », *The Bootleg Series Vol. 9: The Whitmark Demos: 1962-1964*, New York : Columbia, 2010.

⁸⁹ Bob Dylan, « Oxford Town », *The Freewheelin' Bob Dylan*, New York : Columbia, 1963.

⁹⁰ Bob Dylan, « Blowin' in the Wind », *The Freewheelin' Bob Dylan*, *op. cit.*

who wasn't called a man, you know. Where is he coming from? White people don't have hard times. This was my thinking back then, because I was a kid too. What he was writing was inspirational. They were inspirational songs, and they would inspire. It's the same as gospel, he was writing truth.⁹¹

Cette déclaration de Staples montre le fossé qui existait entre les communautés noires et blanches à l'époque, et à quel point les morceaux de Dylan participèrent selon elle à créer une unité au-delà des ethnicités. D'autres chansons populaires furent par ailleurs rédigées en soutien au mouvement pour les droits civiques. « He Was My Brother » de Paul Simon fut écrit en 1963 et sorti en 1964 sur l'album de Simon et Garfunkel *Wednesday Morning, 3 A.M.* Ce morceau constitue un hommage à l'ensemble des victimes de la ségrégation et de la violence des racistes du Sud. Comme l'expliqua Art Garfunkel dans les notes au dos de la pochette de l'album, ce morceau fut « coulé dans le moule d'une chanson de Bob Dylan de l'époque ».⁹² Néanmoins, comme l'indique le changement du vers « *This town's gonna be your buryin' place* »⁹³ en « *Mississippi's gonna be your buryin' place* »⁹⁴ lors de sa ressortie un an plus tard sur l'album solo de Paul Simon *The Paul Simon Songbook*, elle fut dédiée à Andrew Goodman, *freedom rider* assassiné avec Michael Schwerner et James Chaney par le Ku Klux Klan dans le Mississippi pendant le *Freedom Summer* de 1964.

Nina Simone est une autre artiste à avoir mis en chanson certains événements liés au mouvement pour les droits civiques ou au Black Power. Plus radical que le CRM, le Black Power se développa à partir de la seconde moitié des années soixante.⁹⁵ Populaire notamment auprès du public blanc new-yorkais, Simone composa et chanta plusieurs morceaux qui firent écho au mouvement noir américain dont « Four Women »,⁹⁶ « To Be Young, Gifted and Black »,⁹⁷ « Backlash Blues »,⁹⁸ « Sinnerman »⁹⁹ ou « Revolution ».¹⁰⁰ Cependant, la chanson

⁹¹ Mavis Staples dans Martin Scorsese, *No Direction Home: Bob Dylan*, New York : PBS, 2005.

⁹² Note sur « He Was My Brother », rédigée par Art Garfunkel, au verso de la pochette de Simon & Garfunkel, *Wednesday Morning: 3 A.M.*, New York : Columbia, 1964.

⁹³ Simon & Garfunkel, « He Was My Brother », *Wednesday Morning: 3 A.M.*, *op. cit.*

⁹⁴ Paul Simon, « He Was My Brother », *The Paul Simon Songbook*, London : CBS Records, 1965.

⁹⁵ Nous nous attarderons sur ce mouvement ultérieurement. Voir p. 57..

⁹⁶ Nina Simone, « Four Women », *Wild is the Wind*, New York : Philips, 1966.

⁹⁷ Nina Simone, « To Be Young, Gifted And Black », *Black Gold*, New York : RCA Victor, 1970.

⁹⁸ Nina Simone, « Backlash Blues », *Nina Simone Sings the Blues*, New York : RCA Victor, 1967.

⁹⁹ Nina Simone, « Sinnerman », *Pastel Blues*, New York : Philips, 1965.

qui fit réellement d'elle une artiste engagée est « Mississippi Goddam ». ¹⁰¹ Écrite à la suite du meurtre de Medgar Evers dans le Mississippi et de l'explosion d'une bombe dans une église de Birmingham dans l'Alabama qui tua quatre enfants africains-américains en 1963, cette chanson fut interprétée en concert avant d'être disponible en album. Dans la version enregistrée au Carnegie Hall de New York pour l'album *Nina Simone in Concert*, les remarques de Nina Simone avant d'entamer le morceau ainsi que sa première déclamation de l'expression « Mississippi Goddam » font rire son public. Toutefois, ces rires se font de moins en moins entendre et semblent plus gênés au fur et à mesure que la chanson avance. La tension devient palpable. Dans son autobiographie, *I Put a Spell On You: The Autobiography of Nina Simone*, la pianiste explique sa réaction au meurtre de Medgar Evers et des fillettes dans l'église de Birmingham, ainsi que le processus personnel qui l'amena à la rédaction de cette chanson :

I had it in my mind to go out and kill someone, I didn't know who, but someone I could identify as being in the way of my people getting some justice for the first time in three hundred years. Andy didn't try to stop me, but just stood there for a while and said, 'Nina, you don't know anything about killing. The only thing you've got is music.' [...] The idea of fighting for the rights of my people, killing for them if it came to that, didn't disturb me too much – even back then I wasn't convinced that non-violence could get us what we wanted. ¹⁰²

Cet extrait, qui témoigne de l'accès de colère et de violence dans lequel Nina Simone se trouva lorsqu'elle apprit le meurtre des quatre petites filles, est à mettre en lien avec les réactions de plus en plus exaspérées d'Africains-Américains au fur et à mesure que les assassinats au sein de cette communauté se poursuivent tout au long des *Sixties*. Les paroles de la chanson traduisent la colère de la chanteuse, apportant ainsi une impression d'urgence au morceau, comme si elle n'arrivait plus à se contenir. Bien que le rythme rapide de la chanson soit partiellement responsable de cette impression, l'évolution des paroles dans les couplets renforce encore ce sentiment :

Can't you see it?
Can't you feel it?
It's all in the air

¹⁰⁰ Nina Simone, « Revolution », *To Love Somebody*, New York : RCA Victor, 1969.

¹⁰¹ Nina Simone, « Mississippi Goddam », *Nina Simone in Concert*, New York : Philips, 1964.

¹⁰² Nina Simone et Stephen Cleary, *I Put a Spell On You: The Autobiography of Nina Simone*, op. cit., 89-90.

I can't stand the pressure much longer
Somebody say a prayer
[...]
Hound dogs on my trail
School children sitting in jail
Black cat cross my path
I think every day's gonna be my last

Lord have mercy on this land of mine
We all gonna get it in due time
I don't belong here, I don't belong there
I've even stopped believing in prayer¹⁰³

La question à la forme négative posée au public « Can't you see it? /Can't you feel it? » montre l'incrédulité de Nina Simone, tandis que le désespoir se renforce tout au long de ces trois couplets, lorsqu'elle déclare qu'elle est poursuivie tel un gibier par des chiens de chasse et qu'elle pense que chaque jour va être son dernier (« I think every day is gonna be my last »). De plus, elle ajoute qu'elle cesse de croire au pouvoir des prières en cours de chanson : elle déclare « Somebody say a prayer » à la fin du premier couplet, puis « I've even stopped believing in prayer » à la fin du deuxième.

La tension provoquée par ce morceau joué en concert est effectivement particulièrement palpable, alors que le public rit de moins en moins à ses interjections (« the name of this tune is Mississippi Goddam, and I mean every word of it », « This is a show tune, but the show hasn't been written yet »), jusqu'au silence médusé lorsqu'elle déclare de manière provocante « you thought I was kidding, didn't you? ».

Tout au long du morceau, elle affirme son soutien aux membres du mouvement pour les droits civiques. C'est le cas avec les manifestants contre la ségrégation des écoles dans le Sud lorsqu'elle parle des « school children sitting in jail », ou encore des « picket lines/School boycotts ». Elle termine le couplet par un appel généralisé à l'égalité pour l'ensemble de la communauté africaine-américaine (« All I want is equality, for my sister, my brother, my people and me »).

Les paroles de « Mississippi Goddam » continuent de devenir de plus en plus radicales au fur et à mesure de la chanson :

¹⁰³ Nina Simone, « Mississippi Goddam », *Nina Simone in Concert*, New York : Philips, 1964.

Yes you lied to me all these years
You told me to wash and clean my ears
And talk real fine just like a lady
And you'd stop calling me Sister Sadie

Oh but this whole country is full of lies
You're all gonna die and die like flies
I don't trust you any more
You keep on saying « Go slow! », « Go slow! »¹⁰⁴

Nina Simone fait de ces deux couplets des attaques directement adressées au public blanc auprès duquel elle est populaire. Elle y traite du type de concessions qu'elle a dû faire pour arriver là où elle en est, écouter ce qu'elle appelle des mensonges comme se laver et se nettoyer les oreilles ou changer sa manière de parler pour ne plus se faire appeler Sister Sadie. Ce nom péjoratif fait référence à un des personnages du roman *Adventures of Huckleberry Finn*, Sadie, la femme de Jim, l'esclave échappé. Sadie, cuisinière guérisseuse, n'est mentionnée qu'en passant dans l'ouvrage et reste esclave alors que Jim s'enfuit. Le nom Sadie fait aussi probablement référence à « Sadie and Maude » de Gwendolyn Brooks.¹⁰⁵ Dans ce poème, Sadie est la sœur restée pauvre femme au foyer qui s'occupe des tâches ménagères, tandis que Maude est allée à l'université. L'une comme l'autre sont néanmoins rongées par la solitude. Dans les vers « And talk real fine just like a lady/And you'd stop calling me Sister Sadie », Nina Simone remet en question l'illusion créée par les libéraux, qui attendent que les femmes noires américaines se comportent comme ils le désirent, afin qu'elles obtiennent les droits auxquels elles aspirent. L'utilisation de l'expression « real fine », souvent associée au parler africain-américain au lieu de « really well », vient confirmer son refus de s'adapter aux attentes des soi-disant progressistes blancs. La chanteuse explique qu'elle a vu clair dans le jeu des libéraux qui ralentissent le progrès politique et social demandé par les Africains-Américains, et qu'elle ne croit plus en la non violence (« You're all gonna die and die like flies/I don't trust you anymore »). En définitive, cette chanson est une remise en cause de la non violence et de la méthode libérale pour faire évoluer les conditions de vie des Noirs.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Gwendolyn Brooks, *Selected Poems*, New York : Harper & Row, 1963, 8.

Le rapport qu'a Nina Simone à la violence fait par ailleurs écho aux opinions de Malcolm X, qu'il exprima notamment lorsqu'il s'adressa à la jeunesse africaine-américaine du Mississippi :

I myself would go for nonviolence if it was consistent, if everybody was going to be nonviolent all the time. I'd say, okay, let's get with it, we'll all be nonviolent. But I don't go along with any kind of nonviolence unless everybody's going to be nonviolent. If they make the Ku Klux Klan nonviolent, I'll be nonviolent. If they make the White Citizens Council nonviolent, I'll be nonviolent. But as long as you've got somebody else not being nonviolent, I don't want anybody coming to me talking any nonviolent talk. I don't think it is fair to tell our people to be nonviolent unless someone is out there making the Klan and the Citizens Council and these other groups also be nonviolent...¹⁰⁶

Le point de vue de Malcolm X est ici aux antipodes de celui de Martin Luther King Jr en ce qui concerne la non violence. King souhaitait agir au sein du système américain et fut par exemple plusieurs fois invité à la Maison Blanche, notamment lors de la signature du « Voting Rights Act » de 1965, loi interdisant la discrimination raciale dans le vote. Au contraire, Malcolm X était favorable à une totale séparation entre Noirs et Blancs. De même, Stokely Carmichael, quatrième président du SNCC et créateur en 1966 de l'expression « Black Power », exprima dans un discours en 1967 sa distanciation par rapport à l'éthos non violent professé par Martin Luther King Jr. :

Dr. King's policy was that nonviolence would achieve the gains for black people in the United States. His major assumption was that if you are nonviolent, if you suffer, your opponent will see your suffering and will be moved to change his heart. That's very good. He only made one fallacious assumption: In order for nonviolence to work, your opponent must have a conscience. The United States has none.¹⁰⁷

Tout comme Malcolm X, Carmichael explique ici qu'il ne croit plus en l'éthos non violent de King. Néanmoins, contrairement à Malcolm X qui s'attaque à l'organisation du Klu Klux Klan, Carmichael s'en prend aux États-Unis en tant que pays et institution. Cette méfiance vis-à-vis du gouvernement américain se retrouve également chez Nina Simone.

Le documentaire *The Black Power Mixtape* dans lequel fut repris ce discours de Carmichael montre la manière dont, tout au long des *Sixties*, un

¹⁰⁶ Malcolm X, « To Mississippi Youth », *Malcolm X Speaks: Selected Speeches and Statements*, New York : Grove Press, 1994, 138-9.

¹⁰⁷ Göran Olsson, *The Black Power Mixtape 1967-1975*, Stockholm : Story AB, 2011. Documentaire.

certain nombre d'activistes africains-américains se distancèrent de la rhétorique non violente de Martin Luther King Jr. et décidèrent de mettre en avant leur différence culturelle par rapport à la société américaine blanche. Par exemple, le slogan « Black Power » servit de cri de ralliement pour les Africains-Américains radicaux, tout comme le slogan « Black is Beautiful ». Il fut également utilisé pour désigner de manière générale les mouvements plus radicaux que celui de Martin Luther King Jr., qu'il s'agisse des Black Muslims, du CORE, du SNCC ou des Black Panthers.¹⁰⁸ Toutefois, comme l'expliqua Dorian Lynskey, Carmichael n'explicita pas immédiatement la définition du « Black Power » :

It was less a solid political platform than a basket of different, even competing ideas: separatism, Afrocentrism, Islamism, revolutionary socialism.¹⁰⁹

Le « Black Power » consista donc en une affirmation d'une identité africaine-américaine qui insistait davantage sur les différences de cette culture avec la culture américaine dominante que sur ses points communs avec cette dernière.

La chanson qui représente le mieux ce *zeitgeist* est probablement « Say It Loud – I'm Black and I'm Proud » de James Brown, écrite et enregistrée en 1968.¹¹⁰ Tout comme l'expression « Black Power », la chanson de Brown consiste en une affirmation d'une identité noire. Les chœurs furent interprétés par des enfants de Watts, quartier de Los Angeles majoritairement noir. Des affrontements y éclatèrent pendant l'été 1965 entre la police et la communauté noire du quartier à la suite de protestations contre le racisme généralisé dont faisait régulièrement preuve la police de Los Angeles. James Brown demanda expressément que le refrain soit chanté par des enfants, à la fois pour donner l'impression qu'une foule chantait à ses côtés, mais aussi pour donner un côté plus joyeux et optimiste à la chanson.¹¹¹ Les paroles mettent en avant la notion d'*empowerment*, terme anglais difficilement traduisible en français (que nous garderons par la suite dans la langue d'origine pour plus de précision) qui

¹⁰⁸ Nous reviendrons ultérieurement sur les caractéristiques de ces différentes organisations. Voir p. 60.

¹⁰⁹ Dorian Lynskey, *op. cit.*, 113.

¹¹⁰ James Brown, « Say It Loud – I'm Black and I'm Proud », *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud*, Los Angeles : King, 1969.

¹¹¹ Dorian Lynskey, *op. cit.*, 122.

désigne l'octroi de davantage de pouvoir aux individus et aux groupes pour agir sur leur propre condition sociale, économique, politique ou écologique :

I've worked on jobs with my feet and my hands
But all the work I did was for the other man
And now we demand a chance
To do things for ourselves we tired of beating our heads against the wall
And working for someone else
[...]
One thing more I got to say right here
Now, we're people like the birds and the bees
We'd rather die on our feet,
Than keep living on our knees¹¹²

Malgré les risques qu'encouraient selon lui les Noirs à se rebeller contre les institutions américaines, Brown déclare ici qu'il préfère mourir fier plutôt que de vivre dans des conditions qui ne sont pas sans rappeler l'esclavage (« We'd rather die on our feet/Than keep living on our knees »). L'expression « on our feet » peut être comprise comme signifiant que jusqu'à leur mort, les Africains-Américains de la chanson vivront comme ils l'entendent. C'est en cela que nous pouvons rapprocher ce couplet de la notion d'*empowerment*. Ce concept, associé au séparatisme de la communauté noire, est particulièrement présent dans le premier vers ci-dessus, exprimant la volonté de ne plus travailler pour « l'autre homme », à savoir l'homme blanc, mais pour sa propre communauté. Le refrain « Say It Loud – I'm Black and I'm Proud », déclamé en groupe avec des enfants, rappelle le slogan « Black Power », qui a vocation à être scandé ouvertement lors de manifestations pour déclarer la fierté d'être noir et pour réclamer davantage de contrôle sur sa vie et celle de la communauté.

Ce séparatisme noir fait écho à celui du SNCC lorsqu'en 1966 l'organisation vota pour que le SNCC soit uniquement composé d'Africains-Américains. Ce vote, son résultat très serré, à une voix de différence, ainsi que son interprétation et ses conséquences furent analysés en détail par Clayborne Carson dans *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s*.¹¹³ En effet, alors que certains considérèrent qu'il s'agissait d'un renvoi pur et simple des non-Noirs, d'autres interprétèrent ce résultat comme une demande de la part

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Clayborne Carson, *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s*, Cambridge, Mass. : Harvard Press University, 1995. Se référer notamment au chapitre 13, « Racial Separatism », 191-211.

des membres noirs du SNCC aux membres blancs d'aller se battre contre le racisme au sein des communautés blanches.

La fragmentation et la radicalisation du mouvement noir s'accéléraient à la suite de l'assassinat de Martin Luther King Jr., symbole de la désobéissance civile non violente, à Memphis le 4 avril 1968. De nombreuses grandes villes américaines furent le théâtre de manifestations massives et d'affrontements durant l'été qui suivit sa mort, qu'il s'agisse de Chicago, Washington D.C., Baltimore, Newark ou Détroit par exemple.

Le changement de nom du SNCC en 1969, de Student Nonviolent Coordinating Committee à Student *National* Coordinating Committee, se débarrassant ainsi du vœu de non violence qui le caractérisait, est un autre signe du renforcement des tensions raciales et de la violence durant cette période. Il en va de même pour l'animosité entre le mouvement armé des Black Panthers et la police américaine. Le Black Panther Party était une organisation nationaliste noire, fondée en 1966 par Bobby Seale et Huey Newton, qui consista d'abord en une milice armée qui surveillait les agissements de la police d'Oakland, en Californie. Progressivement, elle lança différents programmes pour aider les communautés noires partout aux États-Unis, dont le plus connu consista à proposer des petits déjeuners gratuits aux enfants des quartiers noirs défavorisés. Néanmoins, l'organisation fut également connue pour ses affrontements meurtriers avec la police et les tensions s'accrochèrent progressivement.

Dès 1967, à travers le Counter Intelligence Program (COINTELPRO), le Black Panther Party fit l'objet d'une enquête de la part du FBI. Le COINTELPRO fut à l'origine mis en place par J. Edgar Hoover en 1956 pour enquêter sur le Parti communiste américain, ainsi que sur le mouvement pour les droits civiques et ses dirigeants et visait à les perturber, parfois en totale illégalité. Ce programme continua de se développer tout au long des années soixante et enquêta sur d'autres organisations et personnalités. Nous pouvons notamment citer le SDS, l'organisation SCLC (Southern Christian Leadership Conference) qui se battait en faveur des droits civiques, Martin Luther King, John Lennon, des

membres de différents groupes féministes et les Black Panthers.¹¹⁴ Les pratiques des Black Panthers consistaient à patrouiller armés dans différentes villes américaines et leurs altercations avec la police furent souvent dénoncées par la presse ou les hommes et femmes politiques américains.

Ces tensions entre les différentes communautés furent mises en chanson par Sly and the Family Stone dans « Don't Call Me Nigger, Whitey », sortie en 1969. L'utilisation des termes « nigger » et « whitey », qui essentialise la différence entre le groupe dominant des Blancs et la sous-culture/contre-culture noire sur la base de la couleur de leur peau, fit polémique en raison de leurs connotations racistes. Henri Béjoint explique les raisons de l'utilisation d'une variété d'expressions aux États-Unis pour désigner les différentes communautés :

Il y a dans toute société au moins un groupe dominant, considéré comme prestigieux par les autres groupes, autour duquel s'organisent les différences. Aux États-Unis, ce groupe a été, et peut-être est encore, celui des Protestants à la peau blanche originaires des îles Britanniques et héritiers de cette tradition culturelle. Celui qui s'écarte de ce type humain, le Mexicain, l'Indien, le Juif, le Noir, sera donc considéré comme différent, et nommé comme tel, désigné par des appellations spécifiques qui fixent cette différence. Le lexique de la communauté portera les traces de cette stigmatisation.¹¹⁵

Les termes « nigger » et « whitey » ne sont que très peu utilisés dans la musique populaire. Équivalent en anglais du terme « nègre », « nigger » en partage les connotations : bien qu'utilisé à l'origine de manière neutre pour définir les personnes à la peau noire (il dérive d'ailleurs du latin « niger », signifiant « noir »), à partir de la moitié du XX^e siècle, et à plus forte raison après le Civil Rights Act de 1964 qui mit fin à la ségrégation institutionnalisée, il est devenu extrêmement péjoratif et polémique. Valérie Bonnet en fait une analyse extrêmement détaillée dans son article « 'Don't Call Me Nigger, Whitey' : L'autodésignation de la communauté africaine-américaine et la construction identitaire » :

¹¹⁴ Voir Ward Churchill et Jim Vander Wall, *The COINTELPRO Papers: Documents From the FBI's Secret Wars Against Dissent in the United States*, Cambridge : South End Press, 1990. Pour plus d'informations sur le programme COINTELPRO, voir également le site du FBI : <https://vault.fbi.gov/cointel-pro>, page consultée le 9 février 2017.

¹¹⁵ Henri Béjoint, « La représentation de l'étranger dans le lexique américain », *Revue française d'études américaines*, n°9, Paris : éditions Belin, avril 1980, 107.

Dans les faits, jusqu'à la période du Civil Rights Movement des années 1960, le terme Nigger était utilisé aussi bien par les Blancs que par les Noirs. Le HDAS signale qu'il semble avoir gagné en agressivité au cours des âges, particulièrement au XX^e siècle.¹¹⁶

L'expression fut donc perçue de manière péjorative par les auditeurs, même à l'époque de la sortie du morceau. Aujourd'hui, ce terme reste parfois utilisé dans la communauté noire américaine pour désigner ses membres de manière affectueuse ou familière, mais son usage par des non-Noirs américains est extrêmement péjoratif, comme cela est souligné dans le *New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* à l'entrée « nigger » :

When used by white speakers, highly offensive; used by black speakers, especially the young, with increasing frequency.¹¹⁷

Cependant, aujourd'hui encore, le terme n'est pas accepté par l'ensemble de la population africaine-américaine, surtout par les moins jeunes qui le considèrent comme étant toujours raciste. L'expression « nigger » est ainsi généralement bannie du vocabulaire quotidien de la population blanche américaine. Dans la chanson de Sly and the Family Stone, « whitey » se veut quant à elle la réponse noire aux Blancs. Voici l'analyse que le *New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* fait de ce terme :

[A] white person or white people collectively [...].
Insulting; a gesture of resistance.¹¹⁸

« Whitey » consiste donc en une forme de résistance de la part de Sly and the Family Stone face aux insultes des Blancs, groupe dominant aux États-Unis. Par ailleurs, l'ajout du suffixe « -ey » donne un côté réducteur à « white », comme l'indique l'*Oxford English Dictionary* :

From the early years of the 19th cent. the suffix has been used still more freely in nonce words designed to connote such characteristics of a person or thing as call for condemnation, ridicule or contempt.¹¹⁹

¹¹⁶ Valérie Bonnet, « 'Don't Call Me Nigger, Whitey' : L'autodésignation de la communauté africaine-américaine et la construction identitaire », *Communication* [En ligne], Vol. 28/2 | 2011, mis en ligne le 27 juillet 2011. Document consulté le 02 novembre 2016 : <http://communication.revues.org/1803> ; DOI : 10.4000/communication.1803

¹¹⁷ Tom Dalzell, Terry Victor (dir.), *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English, Volume II: J-Z, Second Edition*, New York : Routledge, 2013, 1576.

¹¹⁸ *Ibid.*, 2411.

¹¹⁹ J. A. Simpson, E. S. C. Weiner (dir.), *The Oxford English Dictionary, Second Edition, Volume XX, Wave—Zuxt, Bibliography*, Oxford : Oxford University Press, 1989, 684.

C'est bien de condamnation, de ridicule et de mépris qu'il s'agit dans la chanson de Sly and the Family Stone, et nous pourrions traduire « whitey » par « blanc-bec ».

Les paroles de la chanson en elles-mêmes sont assez répétitives, dans la mesure où, outre l'unique couplet, elles consistent en une alternance entre « Don't call me nigger, whitey! » et « Don't call me whitey, nigger! » pendant le reste de la chanson :

Well I went down across the country,
and I heard some voices rang.
They was talkin' softly to each other
and not a word could change a thing.¹²⁰

Bien que ce couplet soit assez essentialisant, ne présentant le rapport entre les Noirs et les Blancs qu'à travers leur incapacité à se comprendre, il témoigne bien de la division profonde au sein de la société américaine à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix au sujet de la question raciale.

Néanmoins, le fait que le groupe ait été composé d'hommes et de femmes noirs comme blancs souligne le caractère ironique des paroles. Cela est renforcé par le fait que Sly Stone, chanteur noir, répète à la fois « don't call me nigger, whitey » et « don't call me whitey, nigger ». Cela a pour effet de souligner l'absurdité de l'animosité entre les communautés ethniques. Cependant, signe que ces tensions étaient prises au sérieux par d'autres, les Black Panthers menacèrent de mort les instrumentistes et l'agent blancs du groupe, Gregg Errico, Jerry Martini et David Kapralik, afin que Sly Stone ne s'entoure que d'Africains-Américains.¹²¹

Cette décennie vit ainsi le mouvement pour les droits civiques se diviser, non seulement en raison de la montée de la violence au sein et en dehors du mouvement, mais aussi de ses revendications. À la suite du Civil Rights Act de 1964, les revendications du mouvement se diversifièrent, tout comme le terrain des luttes. Du Sud des États-Unis, les regards se tournèrent également vers le Nord, pour lutter contre la ghettoïsation de toute une partie de la population africaine-américaine, ainsi que pour fournir des repas gratuits aux enfants de

¹²⁰ Sly and the Family Stone, « Don't Call Me Nigger, Whitey », *Stand!*, New York : Epic, 1969.

¹²¹ David Kapralik dans Joel Selvin, *Sly and the Family Stone: An Oral History*, New York : Quill Publishing, 1998, 89.

cette communauté. De plus, une certaine frange du mouvement pour les droits civiques se tourna également vers la lutte armée.

À l'image du mouvement africain-américain, la fragmentation est une des caractéristiques principales du mouvement étudiant, majoritairement blanc, des *Sixties*. Effectivement, la Nouvelle gauche et le SDS, une des principales organisations du mouvement, se morcelèrent tout au long des années soixante, en organisations parfois complémentaires, parfois profondément divisées sur certains sujets.

Au tout début des années soixante pourtant, les étudiants semblaient loin d'être les acteurs singuliers de la décennie qu'ils allaient devenir. En effet, en 1959, Clark Kerr, président de l'université de Californie à Berkeley écrivit ceci à propos des étudiants :

We might say they [today's students] aren't as we were. Perhaps they aren't what we ideally would like to see them. They are not independent and individualistic, but they do fit the needs of our emerging industrial society. They are a kind of pre-Organization Man. I can just see, having done arbitration in the industrial scene, that the employers will love this generation, that they are not going to press many grievances, there won't be much trouble, they are going to do their jobs, they are going to be easy to handle. There aren't going to be riots. There aren't going to be revolutions.¹²²

Avec le recul, cette prédiction de Clark Kerr fait partie des moins justes dont nous disposons au sujet des années soixante, particulièrement lorsque nous pensons à la médiatisation dont ont joui les organisations étudiantes et les différents mouvements au cours de la décennie. Et pour cause, le décalage est frappant entre l'annonce de Kerr, déclarant qu'il n'y aura pas d'émeutes et la simple existence des affrontements à Chicago à l'été 1968, lorsque dix mille étudiants répétèrent en chœur « the whole world is watching » sous le regard des caméras américaines et face à vingt-trois mille policiers, militaires et membres de la garde nationale.

Cependant, bien avant la montée de la violence au cours de la seconde moitié des années 1960, lors de manifestations, le mouvement étudiant opérait

¹²² Clark Kerr dans Margaret L. Habein (dir.), *Spotlight on the College Student; a Discussion by the Problems and Politics Committee of the American Council on Education; led by David Riesman, Philip E. Jacob, Nevitt Sanford*, Washington : American Council on Education, 1959, 40.

de la même manière que les différentes organisations en faveur des droits civiques. Les membres du SDS participèrent à de nombreux événements organisés par le mouvement africain-américain. Ils prirent part aux *Freedom Rides* et à de nombreux *sit-in*.

Le Free Speech Movement qui commença pendant l'année scolaire 1964-65 à l'université de Californie à Berkeley fut également connu pour ses *sit-in*. Ce mouvement s'organisa à la suite de l'arrestation de Jack Weinberg, membre de CORE, le 1^{er} octobre 1964, après qu'il eut refusé de montrer ses papiers d'identité à la police du campus, alors qu'il manifestait contre l'interdiction faite aux étudiants d'exercer des activités politiques sur le campus. Lorsqu'il fut installé dans la voiture de police, une vague d'environ trois mille étudiants l'entoura, immobilisant la voiture pendant trente-deux heures, et ne se dispersa que quand les accusations contre Weinberg furent levées.¹²³

Le mouvement étudiant fut constitué d'un ensemble d'organisations très hétérogènes, luttant pour ou contre des causes tout aussi hétérogènes, qu'il s'agisse du mouvement pour les droits civiques, du Free Speech Movement, de la lutte contre la guerre au Vietnam, etc. Régulièrement surnommés « *politicos* », les étudiants qui prirent part aux différentes organisations furent souvent présentés comme en opposition aux hippies, critiqués pour leur hédonisme. Comme mentionné plus haut, la première vague d'historiens de la période est celle qui insista le plus sur cette division et sur ce qui éloignait les hippies des « *politicos* », plutôt que sur leurs points communs. De nombreux historiens ne consacrèrent guère plus d'un chapitre de leurs ouvrages à la contre-culture. C'est par exemple le cas de *The Movement and the Sixties*¹²⁴ de Terry H. Anderson ou de l'anthologie d'Alexander Bloom et Wini Breines *Takin' It to the Streets: A Sixties Reader*¹²⁵, qui séparent leur présentation des mouvements considérés comme politiques de celle de la contre-culture. L'ouvrage de référence qui redonna sa complexité et son caractère politique à la contre-culture est celui déjà mentionné de Peter Braunstein et Michael William Doyle, *Imagine Nation: The American*

¹²³ David Farber, *The Age of Great Dreams: America in the 1960s*, New York : HarperCollins, 1995, 196.

¹²⁴ Terry H. Anderson, *The Movement and the Sixties: Protest in America from Greensboro to Wounded Knee*, New York : Oxford University Press, 1995.

¹²⁵ Alexander Bloom et Wini Breines (eds.), *Takin' It to the Streets: A Sixties Reader*, New York : Oxford University Press, 2010.

Counterculture of the 1960s and '70s.¹²⁶ L'historienne Alice Echols continua dans la même direction en publiant également un ouvrage dédié à la contre-culture de la période, *Shaky Ground: The Sixties and its Aftermath*.¹²⁷ Braunstein, Doyle et Echols démontrèrent notamment qu'il existait des passerelles entre les « politicos » et les « hippies » et qu'ils n'étaient pas intrinsèquement en opposition. C'est le cas du chapitre SDS de l'université du Texas à Austin (UT Austin), comme l'explique Doug Rossinow dans son article « The Revolution Is about Our Lives » :

No place in America provided a better testing ground for the New Left's cultural approach to political change in the late 1960s than did Austin. [...] By the 1970s, Austin had acquired a reputation as a hip enclave in a part of the country that was very conservative, both politically and culturally.¹²⁸

Parmi les jeunes étudiants de UT Austin dont les valeurs ne correspondaient pas à celles conservatrices de l'État, certains se regroupèrent pour former un chapitre du SDS, dont une partie de ses membres participa à la création et au développement du journal « underground » *The Rag*. Dans son ouvrage *Smoking Typewriters*, John McMillian explique dans quelle mesure les journaux « underground » produits par la contre-culture ou les étudiants américains dans les années 1960 furent le reflet du mouvement au niveau local :

By showing how underground newspapers educated, politicized and built communities among disaffected youths in every region of the country, this book contributes to a broader revisionist effort. [...] [R]adical newspapers engaged local, hot-button issues, and sometimes inspired devoted regional followings.¹²⁹

Le *Rag* refléta donc la sensibilité politique et contre-culturelle de toute une frange progressiste des jeunes d'Austin, et pas seulement des étudiants de UT Austin. C'est ce qu'explique Thorne Dreyer, membre du SDS à UT Austin dans les années 1960 et rédacteur en chef¹³⁰ du *Rag* à la même époque :

[*The Rag*] was also a reflection of the Austin community: the countercultural people were much more political than in lots of places,

¹²⁶ Peter Braunstein et Michael William Doyle (eds.), *op. cit.*

¹²⁷ Alice Echols, *Shaky Ground*, *op. cit.*

¹²⁸ Doug Rossinow, « The Revolution Is about Our Lives », dans Peter Braunstein et Michael William Doyle (eds.), *op. cit.*, 106.

¹²⁹ John McMillian, *Smoking Typewriters: The Sixties Underground Press and the Rise of Alternative Media in America*, New York : Oxford University Press, 2014, 6.

¹³⁰ Les membres du *Rag* considérant l'expression rédacteur en chef trop autoritaire, ils adoptèrent l'expression « funnel », qui peut se traduire par entonnoir.

and the other way around. In so many places, SDS were graduate students who came from “Red Diapers” families, and maybe were not at all the same people as others who were smoking dope. But Austin was different. It was this oasis in Texas, with this grand literary tradition and always was kind of political. [...] The big rock 'n' roll bands also were our friends, especially the first ones, the psychedelic rock bands, Shiva's Headband, The Conqueroo, 13th Floor Elevators, they did benefits for the *Rag* from the beginning. We were all friends, and the communities overlapped greatly.

So, there was a conscious decision in a sense of “let's make a paper that helps to pull these communities together and create a political force out of it”. So we *did* have political reasons for doing it. But we also had a common identity.¹³¹

Le *Rag* servit donc effectivement à rassembler les membres de la contre-culture et les étudiants politisés qui avaient dans une certaine mesure une identité commune. Le *Rag* fit également office de tribune aux membres du SDS pour être davantage lus et entendus. L'événement politico-culturel « Gentle Thursday », organisé par le SDS-UT et relayé par le *Rag*, montre en effet cette convergence des idées :

Virtually everybody who worked for the *Rag* or was involved with the *Rag* was also involved with SDS. But the *Rag* *did* build “Gentle Thursday”; but also “Gentle Thursday” was an SDS project. [...]

There were Be-Ins in other places, but they were kind of just “love and flowers”. We thought of the idea of having something like that, which reflected that concept, but also had some politics to it. But mostly, it was inviting to the community at large, so that we didn't seem like a bunch of academics. So we thought “let's do this event, let's have a kind of Love-In, do it on campus without any kind of permission [...]. Basically, Austin had a major Free Speech Movement. You don't hear it as much as you did in Berkeley, we didn't occupy buildings but with the University Freedom Movement, there were demonstrations on campus with thousands of people.¹³²

Le *Rag* et le SDS-UT agirent comme un creuset pour rassembler les différentes forces à l'échelle locale et permirent à ces dernières de se mélanger réellement.

Bien sûr, le *Rag* n'est qu'un contre-exemple pour remettre en perspective les analyses d'Alice Echols à propos de l'éruption de la différence. Les Yippies, qui créèrent le Youth International Party (YIP) vont néanmoins aussi dans le sens du *Rag*. Parmi ses membres, Abbie Hoffman prit part au mouvement pour

¹³¹ Entretien personnel avec Thorne Dryer, conduite à Austin en mai 2014.

¹³² *Ibid.*

les droits civiques et protesta contre la guerre du Vietnam après avoir été étudiant à l'université de Californie à Berkeley, où il rejoint le SNCC. De « politico », il rejoint l'organisation contre-culturelle des Diggers, activistes et acteurs d'improvisation situés à San Francisco. Ils étaient proches de la San Francisco Mime Troup, dont il est souvent dit qu'ils développèrent le « guerrilla theater ». Le « guerrilla theater » avait pour but de promouvoir un « changement sociopolitique révolutionnaire »,¹³³ les Diggers et la San Francisco Mime Troup manifestant ainsi contre la guerre au Vietnam ou le système capitaliste américain par exemple. Les Diggers et la San Francisco Mime Troup eurent une forte influence sur Abbie Hoffman lorsqu'il créa avec Jerry Rubin et Paul Krassner le YIP le 31 décembre 1967.

Les Yippies consistèrent en un mélange de politique pure, type SNCC et de « guerrilla theater », modèle Diggers. Effectivement, avant même d'avoir formellement créé leur organisation, la première action d'Abbie Hoffman et Jerry Rubin fut de se rendre à la bourse de New York le 24 août 1967, où ils jetèrent des dollars par poignées depuis un balcon qui donnait sur la salle des marchés dans le but de montrer la cupidité des banquiers de Wall Street. En octobre 1967, ils participèrent à la manifestation devant le Pentagone avec environ 50 000 personnes. Ils tentèrent symboliquement de faire léviter le bâtiment avec l'aide de quelques autres personnes, dont Allen Ginsberg.

L'action la plus célèbre des Yippies fut leur participation aux manifestations qui tournèrent en affrontements lors de la convention Démocrate de Chicago en 1968. Les Yippies allèrent à Chicago avec un porc, surnommé « Pigasus the Immortal », qu'ils comptaient présenter comme candidat aux primaires de la Convention démocrate pour montrer le ridicule de l'ensemble des candidats. Entre le 26 et le 29 août 1968, le nombre de manifestants crût d'environ 600 à près de 15 000, alors que le maire de Chicago, Richard J. Daley fit venir environ 12 000 policiers, 5 000 membres de la garde nationale et 6 000 militaires.¹³⁴

¹³³ Kelly Carolyn Gordon, « Guerrilla theater », dans Gabrielle H. Cody et Evert Sprinchorn, *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama Volume 1*, New York : Columbia University Press, 2007, 568.

¹³⁴ Caroline Rolland-Diamond, *Chicago : le moment 68, territoires de la contestation étudiante et répression politique*, Paris : Syllepse, 2011, 203.

Le groupe de protopunk MC5, originaire de Détroit, était également présent au rassemblement de Chicago. La violence sonore qui ressort de leur premier album, *Kick Out the Jams*, enregistré lors de concerts en 1968, rappelle celle qui eut lieu à Chicago pendant ces quatre jours où il y eut 660 manifestants arrêtés, plus de mille blessés et un mort.¹³⁵ L'introduction de l'album *Kick Out the Jams*, hurlée par le chanteur Rob Tyner, appelant les spectateurs à la révolution (musicale) fait effectivement écho à ces journées d'affrontements :

Brothers and Sisters! I want to see a sea of hands out there!
Let me see a sea of hands! I want everyone to kick up some noise!
I want to hear some revolution out there Brothers! I want to hear a little
revolution! Brothers and Sisters, the time has come for each and every
one of you to decide whether you are going to be the problem or whether
you are going to be the solution! (That's right!) You must choose
Brothers, you must choose! It takes five seconds, five seconds of decision,
five seconds to realize your purpose here on the planet! It takes five
seconds to realize that it's time to move, it's time to get down with it!
Brothers, it's time to testify and I want to know, are you ready to testify?
Are you ready? I give you a testimonial: the MC5!¹³⁶

Le MC5 parvint à jouer à Grant Park à Chicago au début des manifestations en parallèle à la Convention démocrate grâce à leur manager John Sinclair, fondateur des White Panthers et proche des Yippies Abbie Hoffman et Jerry Rubin.

Les actions des Yippies, traitées abondamment dans la presse et souvent retransmises à la télévision, inspirèrent certaines organisations féministes, telles que les New York Radical Women (NYRW). En effet, à l'image des Yippies avec « Pigasus the Immortal », les NYRW présentèrent un mouton à la compétition de Miss America à Atlantic City en 1968. De plus, elles jetèrent dans une poubelle leurs « instruments de torture » : des chaussures à talon, des soutiens-gorge, des gaines, des bigoudis, des faux cils, et des exemplaires de *Playboy*, *Cosmopolitan* et de *Ladies Home Journal*.¹³⁷

D'autres organisations féministes participèrent à des actions de « guerrilla theater » telles que Women's International Terrorist Conspiracy from Hell (WITCH), opportunément créée le jour d'Halloween en 1968. Les féministes

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ MC5, « Ramblin' Rose », *Kick Out the Jams*, Elektra : Detroit, 1969.

¹³⁷ Alice Echols, *Daring to Be Bad*, *op. cit.*, 93.

de WITCH se rendirent notamment à Wall Street déguisées en sorcières pour jeter un sort au bâtiment.¹³⁸

Néanmoins, bien que les Yippies inspirèrent plusieurs groupes de féministes radicales, leur attitude face aux médias et le procès dit des « Chicago 8 » puis « Chicago 7 »¹³⁹ qui suivit les affrontements de l'été 1968 à la Convention démocrate marquèrent le début de la fragmentation de la Nouvelle gauche. Et pour cause, les tensions au sein du mouvement se renforcèrent et le SDS se tourna vers les mouvements révolutionnaires du tiers-monde pour renouveler son discours. Ce fut le cas de la faction Revolutionary Youth Movement (RYM), qui gagna en influence à partir de la fin 1968.

La convention du SDS qui eut lieu à l'été 1969 marqua l'éclatement de l'organisation. Les groupes radicaux tels que RYM ou les Weathermen employaient des méthodes particulièrement violentes en posant des bombes dans différents locaux officiels (bureaux d'enrôlement pour la guerre au Vietnam) et sortirent renforcés de cet éclatement. Néanmoins, le mouvement anti-guerre qui s'était développé au sein de la New Left continua de croître grâce à l'expérience acquise au sein des autres organisations, comme l'explique l'historien Michael Stewart Foley :

Out of 68 [draft resistance] supporters surveyed only 7 had no prior activist experience—which means that nearly 90 percent of all supporters came to draft resistance with previous history of activism [...]. Almost 21 percent had participated in Vietnam Summer, 34 percent were members of Students for a Democratic Society, 56 percent came from a background in the civil rights movement.¹⁴⁰

La résistance face à l'enrôlement des soldats pour le Vietnam fut donc composée d'activistes issus de différents mouvements et de profils extrêmement variés. À la fin des années 1960, la guerre au Vietnam était devenue l'une des sources de contestation les plus fortes, que ce soit au sein de la contre-culture hippie, des « politicos » blancs ou de la communauté africaine-américaine, comme l'indique

¹³⁸ *Ibid.*, 97.

¹³⁹ L'expression « Chicago 8 » fait référence aux huit prévenus (Abbie Hoffman, Jerry Rubin, David Dellinger, Bobby Seale, Tom Hayden, Rennie Davis, John Froines et Lee Weiner) accusés de conspiration et d'incitation à la révolte à la suite des manifestations qui eurent lieu à Chicago pendant la Convention démocrate de 1968. Bobby Seale fut finalement jugé séparément et les « Chicago 8 » devinrent les « Chicago 7 ».

¹⁴⁰ Michael Stewart Foley, *Confronting the War Machine: Draft Resistance During the Vietnam War*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2003, 179.

le nombre abondant de chansons portant sur ce sujet. Parmi elles, « Volunteers »¹⁴¹ de Jefferson Airplane traite des manifestations anti-guerre et le groupe appelle à la révolution (« Got a revolution/Got to revolution »). « Fortunate Son »¹⁴² de Creedence Clearwater Revival porte quant à elle sur les inégalités dans le processus d'enrôlement militaire obligatoire pour partir se battre au Vietnam, ainsi que sur les traitements de faveur auxquels ont droit les enfants de l'élite du pays. Edwin Starr avec « War »¹⁴³ et dans une certaine mesure Nina Simone dans « Backlash Blues »¹⁴⁴ (« you send my son to Vietnam ») critiquent également la guerre du Vietnam pour les morts qu'elle provoque. Enfin, la reprise de l'hymne américain « Star Spangled Banner »¹⁴⁵ par Jimi Hendrix traite également de la guerre au Vietnam, comme l'explique l'écrivaine Lydie Salvayre :

J'ai affirmé, plus haut, qu'il fallait se garder de réduire *The Star Spangled Banner* à la seule protestation contre la guerre, et que toute lecture simpliste, tout dogmatisme supposé seraient une injure crachée à la gueule et à l'œuvre de Hendrix.

Mais on ne peut nier que la guerre au Vietnam inspira *The Star Spangled Banner*, comme la guerre d'Espagne inspira en son temps les romans de Bernanos, de Malraux ou d'Hemingway.¹⁴⁶

Certes, Lydie Salvayre n'est pas historienne, mais son analyse de la chanson « The Star Spangled Banner » dans son ouvrage *Hymne* met en lumière pourquoi la guerre inspira à Hendrix de vouloir faire passer tant d'émotion dans ce morceau. La guerre au Vietnam cristallisa la peur de nombreux Américains de toutes les communautés ethniques et de quasiment toutes les classes sociales de voir leurs enfants enrôlés. C'est pourquoi la manifestation du 15 novembre 1969 à Washington attira un demi-million de participants à manifester contre la participation des États-Unis à cette guerre.

Le mouvement contre la guerre au Vietnam fut néanmoins le seul qui progressa en nombre et en soutien avec le temps. William L. Lunch et Peter W.

¹⁴¹ Jefferson Airplane, « Volunteers », *Volunteers*, San Francisco : RCA Victor, 1969.

¹⁴² Creedence Clearwater Revival, « Fortunate Son », *Willy and the Poor Boys*, Berkeley : Fantasy, 1969.

¹⁴³ Edwin Starr, « War », *War & Peace*, Hitsville : Gordy, 1970.

¹⁴⁴ Nina Simone, « Backlash Blues », *Nina Simone Sings the Blues*, *op. cit.*

¹⁴⁵ Jimi Hendrix, « Star Spangled Banner », *Woodstock, Music from the Original Soundtrack and More*, New York : Atlantic Records, 1970.

¹⁴⁶ Lydie Salvayre, *Hymne*, Paris : Seuil, 2011, 171. Dans cet extrait, les italiques sont de l'auteure, même si cette dernière traite d'une chanson, et non pas d'un album.

Sperlich analysèrent l'évolution de l'opinion publique aux États-Unis sur la guerre au Vietnam à l'époque du conflit. Ils démontrèrent que si en 1966, « la plupart des Américains soutenaient la position du Président sur la question »,¹⁴⁷ en 1973, une large majorité de citoyens souhaitaient ardemment le retour des troupes au pays, peu importe l'issue du conflit :

By the end of direct American involvement in Vietnam most citizens considered the prospect of renewed military efforts there as unpalatable; at the time of the Paris peace accords in 1973, 79 percent of the public opposed the reintervention of American military troops in Vietnam even "if North Vietnam were to try to take over South Vietnam"^{148,149}

La guerre au Vietnam est probablement la seule question des *Sixties* qui provoqua davantage le consensus dans la population à la fin de la période qu'au début, au contraire du mouvement africain-américain, du mouvement étudiant ou de celui des femmes.

À l'image des autres mouvements sociaux dans les années soixante, le mouvement féministe, qui commença avec les féministes libérales, et surtout celles de la National Organization of Women (NOW), se fragmenta autant qu'il se développa durant la deuxième moitié des années soixante. De nombreuses femmes qui avaient participé aux différents mouvements sociaux jusqu'alors se servirent de l'expérience de leur engagement passé pour rejoindre ou créer des organisations féministes. Ce passage des organisations telles que le SNCC ou le SDS vers des organisations féministes fut inspiré par la colère exprimée par Casey Hayden et Mary King, toutes deux membres du SNCC, lorsqu'elles publièrent en 1965 *Sex & Caste: A Kind of Memo*.¹⁵⁰ Elles y analysèrent la place des femmes au sein du mouvement, bien souvent subordonnée à celle des hommes, et démontrèrent à quel point les femmes étaient empêchées d'atteindre les positions de dirigeants dans les différentes organisations du mouvement.

C'est à partir de 1967 que commencèrent à se développer différentes organisations féministes radicales en réaction aux féministes libérales, par

¹⁴⁷ William L. Lunch et Peter W. Sperlich, « American Public Opinion and the War in Vietnam » *The Western Political Quarterly*, vol. 32, no. 1, 1979, 22. Article consulté sur le site www.jstor.org/stable/447561 le 3 décembre 2016. Traduit de l'anglais par Robin Benzrihem.

¹⁴⁸ George Gallup, "Gallup Poll on Peace Settlement", *San Francisco Chronicle*, home edition, 31 janvier 1973, 12.

¹⁴⁹ William L. Lunch et Peter W. Sperlich, *op. cit.*, 25.

¹⁵⁰ Casey Hayden et Mary King, *Sex & Caste: A Kind of Memo*, n/p, 1965. Pamphlet consulté le 12 novembre 2016 sur la page <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/sexcaste.html>.

exemple à NOW qui se concentrait principalement sur l'oppression dont les femmes étaient victimes dans la sphère publique. Les mouvements de féministes libérales des années soixante se développèrent particulièrement à la suite de la publication de l'ouvrage de Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, qui analyse l'aliénation que les femmes pouvaient ressentir en raison du décalage entre l'épanouissement qu'elles étaient supposées éprouver à être mères de famille et femmes au foyer, et leur aspiration à avoir une réelle carrière dans la sphère publique.¹⁵¹ La société dans son ensemble, celle qui confinait de nombreuses femmes dans la sphère privée en tentant de les persuader qu'elles devaient aspirer à être uniquement mères au foyer et qui rendait la tâche ardue à celles qui voulaient rejoindre le monde du travail, fut alors vue comme la source de l'oppression féminine.

Au contraire des féministes libérales, les féministes radicales perçurent le patriarcat comme l'origine de l'oppression des femmes. Les féministes radicales virent par ailleurs les concepts de masculin et féminin comme étant non pas naturels, mais comme des constructions sociales servant le patriarcat. Elles s'attaquèrent notamment à l'institution du mariage, vue comme un renforcement des inégalités entre les hommes et les femmes. Alors que NOW était une organisation nationale puissante, la plupart des nombreuses organisations féministes radicales étaient locales, à l'instar des New York Radical Women (NYRW), de WITCH sur la côte Est, de la Chicago Women's Liberation Union (CWLU) ou de la New Haven Women's Liberation Union (NHWLU), et comptaient le plus souvent entre 10 et 15 membres, comme c'était le cas pour les NYRW à l'été 1969.¹⁵² D'un côté, NOW se vouait à obtenir davantage de droits pour les femmes dans la sphère publique en travaillant au sein du système. De l'autre, les féministes radicales se concentraient sur les relations personnelles entre hommes et femmes, et entre femmes elles-mêmes. Il s'agit d'une des raisons pour lesquelles ces féministes attirèrent moins l'attention des médias que leurs consœurs de NOW. Tout comme les Yippies, les féministes radicales qui parvinrent à attirer le plus l'attention l'obtinrent entre autres en raison de leurs actions inspirées du « guerrilla theater ».

¹⁵¹ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, New York : W. W. Norton and Co., 1963.

¹⁵² *Ibid.*, 169.

En dépit des contre-exemples de certaines organisations qui parvinrent à unir contre-culture et politique, comme SDS-UT et le *Rag*, les années soixante furent bel et bien marquées par cette « éruption de la différence », ¹⁵³ représentée par une fragmentation des mouvements. Cette volonté constante de la part des mouvements de se différencier les uns par rapport aux autres explique cette fragmentation. Effectivement, les différents mouvements, étudiants, pour les droits civiques, contre la guerre au Vietnam, pour les droits des femmes, contre-culture, etc., se divisèrent tout au long de la décennie, et au sein de ces mouvements évoluèrent de plus en plus en factions, en raisons de désaccord à la fois sur les objectifs à atteindre et les méthodes à adopter. Ces évolutions font également partie du développement de l'histoire sociale.

Cependant, à l'image de la scission des mouvements, nous sommes en droit de nous poser la question de savoir si les femmes chanteuses et musiciennes qui firent entendre leur voix pour défendre des causes spécifiques, canalisèrent leur attention sur un seul mouvement ou au contraire furent actives au sein de plusieurs d'entre eux. En effet, nous verrons qu'à l'image des mouvements qu'elles défendaient, leurs discours ne créèrent pas le consensus et ne présentèrent qu'un point de vue segmenté de l'état de la société américaine et du mouvement féministe de l'époque.

1.2. « *My people need all the inspiration and love that they can get* » ¹⁵⁴ : chanter pour sa communauté

Le multiculturalisme est perçu différemment que nous soyons en France ou de l'autre côté de l'Atlantique. De nombreux universitaires français dont Monique Chemillier-Gendreau ¹⁵⁵ ou François Laplantine ¹⁵⁶ s'en méfient en raison des risques de factionnalisme, de fragmentation et de communautarisme qu'il peut entraîner. Le terme « communautarisme », polémique et chargé politiquement, est de plus en plus invoqué en France par les politiciens à droite lorsque l'on

¹⁵³ Alice Echols, *op. cit.*, 1989, 203.

¹⁵⁴ Nina Simone, « To Be Young, Gifted and Black », *Black Gold*, New York : RCA Victor, 1970.

¹⁵⁵ Voir Monique Chemillier-Gendreau, *De la guerre à la communauté universelle*, Paris : Fayard, 2013. Voir chapitre V, 265-315.

¹⁵⁶ Voir François Laplantine, *Je, nous et les autres : être humain au-delà des appartenances*, Paris : Le Pommier, 1999 (eds. 2010). Voir chapitre I.

parle de multiculturalisme, ceux-ci préférant le modèle d'assimilation. D'après le sociodémographe Patrick Simon, « le but est qu'ils ne soient plus repérables dans la structure sociale, que leurs spécificités culturelles, religieuses ou sociales disparaissent afin qu'ils deviennent semblables en tout point aux Français ».¹⁵⁷

L'histoire de l'immigration en France aujourd'hui de plus en plus fondée sur le principe d'assimilation laisse moins de place au développement des communautés ethniques que le système d'intégration multiculturel généralement prisé aux États-Unis. De nombreux universitaires américains en science politique tels que James D. Fearon et David D. Laitin,¹⁵⁸ ou encore Alexander Kustov et Giuliana Pardelli¹⁵⁹ considèrent le multiculturalisme de manière plus positive qu'en France, car il constitue une reconnaissance de la diversité présente au sein de la société et permettrait un pluralisme culturel. Idéalement, chaque communauté pourrait se développer et s'épanouir pour ce qu'elle est plutôt que de viser en vain à s'assimiler artificiellement à la culture dominante. C'est dans une volonté de reconnaître la diversité culturelle qui existait sur le territoire américain qu'une telle fragmentation des mouvements se produisit dans les années soixante aux États-Unis. Cette fragmentation résulta de désaccords non seulement sur les buts à atteindre, mais aussi sur les méthodes à appliquer. Dans une interview donnée au magazine *Trois Couleurs* en avril 2013, Angela Davis définit son engagement politique et social de la façon suivante :

[U]ne des leçons que j'ai tirée de ces années d'engagement, c'est qu'une personne ne peut pas tout faire. Il faut se concentrer sur une cause. Sinon on se disperse, on gaspille son énergie. Et l'on n'arrive à rien.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Patrick Simon dans Anne Chemin, « Intégration ou assimilation, une histoire de nuances », *Le Monde Idées*, site internet, 11 novembre 2016. Document consulté le 9 juillet 2018 : <http://lacauserie.wikispaces.com/file/view/Inte%CC%81gration%20ou%20assimilation.pdf/618725397/Inte%CC%81gration%20ou%20assimilation.pdf>

¹⁵⁸ James D. Fearon et David D. Laitin, « Ethnicity, Insurgency and Civil War », *American Political Science Review*, vol. 97, n° 1, Washington : American Political Science Association, février 2003, 75-90.

¹⁵⁹ Alexander Kustov et Giuliana Pardelli, « Ethnoracial Homogeneity and Public Outcomes: The (Non)effects of Diversity », *American Political Science Review*, *op. cit.*, juin 2018. Document consulté le 9 juillet 2018 : <https://www.cambridge.org/core/journals/american-political-science-review/article/ethnoracial-homogeneity-and-public-outcomes-the-noneffects-of-diversity/EB414203FD75A1601575110C9FFE7A36>

¹⁶⁰ Étienne Rouillon, Angela Davis et Shola Lynch, « Angela Davis Honore Ses Engagements », *Trois Couleurs*, Paris : MK2, 3 avril 2013. Document consulté le 18 novembre 2016 : <http://www.troiscouleurs.fr/cinema/interview-angela-davis-honore-ses-engagements/>

Angela Davis ne fut pas la seule activiste à s'être concentrée sur une cause en particulier ; de nombreux activistes du « Black Power » par exemple défendirent avant tout la communauté africaine-américaine, et cette concentration de l'attention participa au développement des « identity politics ». En parallèle à ces politiques identitaires se formèrent dans les universités américaines les « ethnic studies », particulièrement à partir de 1968. Pour protester contre le caractère euro-centrique des études en sciences humaines, des étudiants de plusieurs universités se mirent en grève afin d'obtenir la création de cours sur les différentes minorités états-uniennes. Ce fut le cas à la San Francisco State University en 1968. Des étudiants issus de l'organisation Third World Liberation Front, regroupant des associations telles que la Black Student Union, la Latin American Student Organization, la Asian American Political Alliance, le Philipino American Collegiate Endeavor et la Native American Students Union, parvinrent à obtenir la création d'un département d'études ethniques à la suite d'une grève de cinq mois.¹⁶¹ Le développement de cours et de départements de « Black studies », « Native American Studies » ou « Latino Studies » est le résultat du renforcement des mouvements sociaux et politiques tels que le Black Power au sein du multiculturalisme américain. Ainsi, au cours des années soixante, la culture africaine-américaine connut un renforcement. Voici la manière dont Peniel Joseph, historien fondateur des études sur le Black Power, décrit le mouvement fondé autour de ce terme :

At its core the black power movement, in contrast to the struggle for civil rights, privileged a view of black empowerment that was local, national and international in scope, held political self-determination as sacrosanct, and called for a redefined black identity that connected black Americans to a national and global political project based on racial solidarity and a shared history of racial oppression.¹⁶²

L'un des buts du Black Power fut donc de développer une identité africaine-américaine par la sensibilisation à une solidarité noire, non seulement entre Américains, mais aussi avec les populations noires autour du monde. Joseph résume ainsi la position du Black Power dans la deuxième moitié des

¹⁶¹ Voir le site internet de l'université San Francisco State University. Document consulté le 19 juin 2017: <http://www.sfsu.edu/news/2008/fall/8.html>.

¹⁶² Peniel Joseph, « The Black Power Movement: A State of the Field », *The Journal of American History*, Vol. 96, No. 3, n.p., 2009, 753. Document consulté le 13 février 2017 : <http://www.jstor.org/stable/25622477>

années 1960 : « by 1966, black power defined a movement for racial solidarity, cultural pride, and self-determination ».¹⁶³ La fierté culturelle et la solidarité noire traitées par Peniel Joseph furent renforcées non seulement par le développement d'une mode africaine-américaine¹⁶⁴ mais également à travers une musique destinée à la communauté africaine-américaine.

Les maisons de disques dites « noires » les plus célèbres sont Stax, néanmoins fondée à Memphis par deux hommes blancs et connue pour avoir produit des artistes tels que Booker T. & the M.G.'s, Otis Redding, Albert King, Isaac Hayes, Wilson Pickett, ainsi que Motown à Détroit, dont les artistes vont de Marvin Gaye, à Michael Jackson, en passant par The Four Tops, The Isley Brothers, Edwin Starr, Rick James, Diana Ross and the Supremes. Ces artistes enregistrèrent pour la plupart de la musique soul, blues, jazz, funk ou disco qui s'adressait à la communauté noire.¹⁶⁵ Cependant, le fondateur de Motown souhaitait également plaire au public blanc en habillant ses artistes de la manière la plus élégante et raffinée possible.

Avant de poursuivre, il est nécessaire de s'arrêter sur le caractère problématique de terminologies telles que « musique noire », « musique africaine-américaine », ou encore « maisons de disques dites 'noires' », présentes dans le paragraphe précédent. Dans son article « Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music' » de 1989, Philip Tagg traite directement de l'usage de ces expressions et du problème qu'elles posent.¹⁶⁶ Celui-ci considère que des frontières musicales et culturelles ont été tracées par différents acteurs et critiques pour pouvoir décrire les expressions culturelles dominantes de différentes communautés, mais ce faisant, ont reproduit les schémas enfermants de la pensée raciste qu'ils voulaient critiquer. Alors que dans notre contexte il ne s'applique qu'aux pratiques musicales des Africains-

¹⁶³ *Ibid.*, 755.

¹⁶⁴ C'est le cas de la fameuse coupe « Afro » pour les hommes comme pour les femmes, des vêtements inspirés des vêtements traditionnels africains et des restaurants de cuisine dite « soul food », influencée par la cuisine d'Afrique de l'Ouest.

¹⁶⁵ Il convient néanmoins de préciser que la maison de disque Motown fut parfois critiquée pour avoir « dilué » sa musique noire afin de s'assurer que le public blanc apprécierait les artistes qu'elle produisait.

¹⁶⁶ Philip Tagg, « Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music' », *Journal of Popular Music*, vol. 8/3, Cambridge : Cambridge University Press, 1989, 285-298.

Américains de nationalité états-unienne, le terme « noir » se révèle trop généralisant et essentialisant. Il est donc nécessaire de reconnaître que l'utilisation des termes « noir » ou « africain-américain » lorsqu'ils portent sur la musique peuvent faire référence aux artistes africains-américains, à leurs maisons de disques, mais aussi parfois au public principalement visé et de l'explicitier lorsque c'est nécessaire.

Ainsi, en parallèle d'une musique qui visa principalement le public africain-américain, se développèrent également des festivals comme le Harlem Cultural Festival ou le festival Wattstax qui leur étaient adressés. Seuls des artistes noirs s'y produisirent et des militants pour la défense des droits de la communauté africaine-américaine y prirent la parole pour aborder les problèmes spécifiques à cette communauté.

C'est le cas du festival Wattstax, organisé en 1972 au Los Angeles Memorial Coliseum par la maison de disques Stax. Un documentaire portant sur le festival en 1973 alterne extraits de concerts et entretiens avec les habitants du quartier de Watts, à Los Angeles. Parmi les thématiques développées lors du concert figurent la promotion de la culture africaine-américaine et le renforcement de la fierté noire. Néanmoins, cette promotion de la fierté noire semble principalement consister en une promotion de l'image de l'homme fort. Les entretiens avec les habitants du quartier de Watts sont en ce sens révélateurs. Les hommes sont en effet les seuls à être interrogés sur les affaires politiques et sociétales telles que les relations entre Noirs et Blancs, l'évolution du quartier de Watts depuis les affrontements de 1965, leur rapport au terme « nigger », la culture noire, le slogan « Black Is Beautiful », le blues ou encore la police. Les femmes ne sont interrogées pour la première fois que sur la question de la religion, à la trentième minute, puis sur les coiffures « naturelles » et sur le blues, tout comme les hommes, mais à aucun moment sur les questions plus politiques.

De plus, la question des relations entre hommes et femmes, seule question à être posée équitablement aux hommes et aux femmes dans le documentaire, n'apparaît qu'une heure après le début du documentaire, sur une durée d'une heure et quarante minutes environ. La première personne interrogée sur la question de ces relations entre les hommes et les femmes est un

homme qui déclare « I love black women, I'm black ».¹⁶⁷ Le choix de présenter un homme en premier qui déclare son amour pour les femmes noires parce qu'il est lui-même noir semble indiquer implicitement qu'il devrait en être de même pour les femmes noires et qu'elles n'ont aucune raison de s'intéresser aux hommes blancs. Cette forme de communautarisme fut attesté par bell hooks dans son ouvrage *Ain't I A Woman* :

It was common during the sixties' black power movement for black men to overemphasize white male sexual exploitation of black womanhood as a way to explain their disapproval of inter-racial relationships involving the two groups. Often they were merely interested in controlling black female sexually. While self-proclaimed black nationalist male leaders felt that it was no contradiction of their political views to have white women companions (after all they were only exercising right as "men" in a patriarchal society to do as they please in their private life) they were horrified, outraged, and angry with black women who accepted white male companions.¹⁶⁸

bell hooks met en lumière la différence de traitement réservée aux hommes et aux femmes noirs par le mouvement Black Power en matière de relations intimes. L'idéologie du mouvement quant aux relations entre hommes et femmes fut particulièrement populaire dans certaines sphères, que ce soit au cinéma avec la « Blaxploitation » sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, mais aussi chez certains artistes. Le parti que semble prendre le réalisateur du documentaire est celui de vouloir unifier les hommes et femmes noirs, en présentant une image prototypique de l'homme africain-américain fort. La femme lui est généralement soumise et sa sexualité est contrôlée par l'homme, comme l'écrit bell hooks. La première femme noire à parler de ses rapports aux hommes africains-américains décrit ses relations ainsi :

The way the brother walks is beautiful, the way he talks is beautiful, the way he abuses me is beautiful. Hey, the brother *is* beautiful. The way he makes love to me is beautiful. You know, that's my man!¹⁶⁹

La déclaration controversée « the way he abuses me is beautiful » entre dans la logique d'une présentation de l'homme noir fort aux dépens d'une femme soumise. Cette interprétation est confirmée par une discussion qui suit entre deux hommes :

¹⁶⁷ Mel Stuart, *Wattstax*, Los Angeles : Columbia Pictures, 1973.

¹⁶⁸ bell hooks, *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, op. cit., 69.

¹⁶⁹ Mel Stuart, op. cit.

Homme 1 : “I have to be the leader, I have to be in charge... Well not in charge but you know, I got to be on top of her all the time.”

Homme 2 : “You think you’re the boss, you think you’re the boss, with you and your lady?”

Homme 1 : “I know I’m the boss, the reason why I know that is because ...”

Homme 2 : “So your lady is so bad she actually got you believe in that thing!”¹⁷⁰

Alors que la plupart des hommes interrogés font des commentaires misogynes sur les femmes, seule une femme parmi celles interrogées semble déclarer sa supériorité dans son rapport avec les hommes :

The black woman has always been two steps ahead of her man, always. [...] We’re not ready for all this bullshit we’re getting from the black man, we’re not taking it anymore like we used to!¹⁷¹

Cet entretien est cependant une exception parmi tous les témoignages recueillis. En effet, voici quelques-unes des déclarations de femmes sur les relations entre les femmes et les hommes noirs : « the black woman cannot control the black man », « the black man is coming to the front and I love it », ou « the black man used to be weak ». ¹⁷² À nouveau, l'idéologie derrière les remarques de ces femmes fut traitée en détail par bell hooks dans *Ain't I A Woman* pour décrire la manière stéréotypée dont certaines femmes considéraient que l'homme devait être la seule source de revenus :

[Women] saw the black male who did not eagerly assume the breadwinner role as selfish, lazy, and irresponsible, or in white male sociological terms, “emasculated”. Their perception of the black male as weak or effeminate is not an indication that they have repudiated male dominance; it is an acknowledgement on their part that they wholeheartedly embrace patriarchy and feel contemptuous toward black men who have no desire to assume the breadwinner role.¹⁷³

Cette déclaration de bell hooks peut paraître de premier abord contradictoire. En effet, nous pourrions penser que promouvoir l'image de l'homme noir faible pourrait être une déclaration féministe de rejet du patriarcat. Néanmoins, à travers leur appel à un retour fantasmé de l'homme noir au rôle d'homme fort,

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ bell hooks, *Ain't I A Woman*, *op. cit.*, 93.

les femmes du documentaire montrent bien qu'elles n'étaient pas émancipées de l'idéologie patriarcale. Le choix du réalisateur d'inclure cette séquence dans le documentaire est en cela un choix politique. Le concert Wattstax avait pour but de ressouder la communauté africaine-américaine de Watts et de prôner la fierté noire et un développement de la culture noire. Cependant, il ne remet en aucun cas en cause le patriarcat qui régnait dans l'ensemble de la société américaine, dans les communautés noires comme blanches.

La représentation de femmes et des hommes noirs lors des entretiens dans le quartier de Watts est similaire à celle des artistes hommes et femmes présents au concert. Sur les seize artistes ou groupes qui participèrent à Wattstax, il y avait douze artistes hommes seuls ou en groupes uniquement composés d'hommes, trois artistes femmes seules ou en groupes uniquement composés de femmes, et un groupe mixte.

Ce documentaire illustre la volonté des réalisateurs ainsi que celle de la maison de disque et des artistes qui ont participé au concert Wattstax, de renforcer l'unité et la solidarité au sein de la communauté africaine-américaine aux dépens d'un discours et d'une attitude féministe, en reproduisant le *statu quo* et en perpétuant la domination des femmes noires par les hommes, sous couvert de redonner aux hommes noirs une virilité et une fierté prétendument perdues.

Trois ans avant Wattstax, à l'été 1969, le chanteur Tony Lawrence organisa le Harlem Cultural Festival, avec des concerts tout au long de l'été dans l'actuel Marcus Garvey Park, à l'époque nommé Mount Morris Park.¹⁷⁴ La police de New York refusant d'assurer la sécurité lors du festival, les Black Panthers s'en chargèrent.¹⁷⁵ Sur les vingt-cinq artistes ou groupes présents tout au long de l'été 1969 au Harlem Cultural Festival, il y avait treize artistes hommes seuls ou en groupes uniquement composés d'hommes, cinq artistes femmes seules ou en groupes uniquement composés de femmes, et huit étaient mixtes. Sly & the Family Stone, les Staple Singers, Gladis Knight, Stevie Wonder, Mahalia Jackson,

¹⁷⁴ Alors que le Harlem Cultural Festival fut également filmé, seuls quelques extraits sont visibles, dont le concert de Nina Simone dans son ensemble.

¹⁷⁵ Richard Morgan, « Black Woodstock », *Smithsonian.com*, Février 2007, page consultée le 14 février 2017 : <http://www.smithsonianmag.com/history/black-woodstock-146793268/>

Nina Simone et B.B. King étaient par exemple à l'affiche, ainsi que le révérend Jesse Jackson,¹⁷⁶ qui y délivra un discours politique pour sensibiliser le public au mouvement africain-américain :

As I look out at us rejoice today, I was hoping it would be in preparation for the major fight we as a people have on our hands here in this nation. Some of you are laughing because you don't know any better, and others laughing because you are too mean to cry. But you need to know that some mean stuff is going down. A lot of you can't read newspapers. A lot of you can't read books because our schools have been mean and left us illiterate or semi-literate. But you have the mental capacity to read the signs of the times.¹⁷⁷

L'utilisation de l'expression « we as a people » est ici centrale. De par sa dimension religieuse qui renvoie aux juifs qui fuirent l'Égypte, elle a pour but d'unifier la communauté africaine-américaine. D'un côté, Jackson pointe du doigt l'ignorance de certains membres du public pour souligner qu'il est celui qui peut leur apporter la connaissance. De l'autre, il met en lumière leur capacité à avoir conscience de l'importance de ce moment. Il s'agit là également d'un procédé pour pousser à l'unification.

À l'image du discours de Jesse Jackson, la série de concerts organisés lors du festival servit à soutenir un message politique dans le but de renforcer la culture et la fierté africaines-américaines, ainsi que de soutenir le mouvement Black Power. Le producteur et réalisateur Morgan Neville, spécialiste en documentaires musicaux, s'intéressa à ce festival :

You see the generations teetering [...]. As opposed to, say, Wattstax, where you see a kitschy funkifying of 70s America. This is different: the tension between soul and funk, civil disobedience versus Black Power, the tension of Harlem itself at the time.¹⁷⁸

Ce festival cristallisa effectivement les tensions entre d'un côté la désobéissance civile, telle qu'elle fut préconisée par la SCLC et par Martin Luther King jusqu'à sa mort un an plus tôt en avril 1968, et de l'autre, la montée du mouvement Black Power et de celui des Black Panthers, qui rejetaient les préceptes non violents en raison, selon eux, d'une efficacité trop faible et qui appelaient à une forme de

¹⁷⁶ Également présent au festival Wattstax, le révérend Jesse Jackson participa aux marches entre Selma et Montgomery aux côtés de Martin Luther King Jr. en 1965. Il fut membre de l'organisation SCLC, et en 1969, un an après la mort de King, il fut l'un des rares activistes noirs à prôner une réconciliation entre Noirs et Blancs. Il se présenta par la suite aux primaires démocrates en vue des élections présidentielles américaines en 1984 et 1988.

¹⁷⁷ Jesse Jackson dans Richard Morgan, « Black Woodstock », *ibid.*

¹⁷⁸ Morgan Neville dans Richard Morgan, « Black Woodstock », *ibid.*

séparatisme communautaire plutôt que de favoriser une plus forte intégration des Africains-Américains dans la société américaine, contrairement à ce que recommandait King. Si Jesse Jackson soutint un rapprochement entre les communautés noires et blanches, Nina Simone proposa un tout autre message.

À l'image de nombreux membres du public, Nina Simone se présenta coiffée à la mode africaine, de longues créoles aux oreilles et habillée d'une longue robe jaune aux motifs africains. Il faut y voir le signe d'une volonté de mettre en avant le Black Power, ainsi que la fierté culturelle décrite et la solidarité noire comme l'explique Peniel Joseph. À la fin de son concert, soutenue rythmiquement par les percussionnistes de son groupe, Nina Simone prit le temps de déclamer un texte écrit par David Nelson, membre du groupe The Last Poets, groupe proto-hip-hop originaire du quartier de Harlem, engagé au sein du Black Power et appelant à un renforcement de la fierté noire :

Are you ready black people? Are you ready black people? Are you REALLY ready? Ready to do what is necessary? To do what is necessary to do? Are you ready black man? Black woman are you ready? Are you really really ready? Gimme good now, gimme good now, gimme good now! Are you ready to kill if necessary? Is your mind ready? Is your body ready? Are you ready to do what's necessary to do to create life? Are you ready to smash white things? To burn buildings, are you ready? Are you ready to build black things?¹⁷⁹

Cet appel au meurtre et à la destruction relève de la même violence que les manifestations qui eurent lieu en 1968 dans les quartiers majoritairement noirs de nombreuses grandes villes américaines à la suite de l'assassinat de Martin Luther King Jr. Le choix d'appeler à cibler des bâtiments dits « blancs » se veut l'écho du séparatisme invoqué par Stokely Carmichael, tandis que sa défense du meurtre renvoie à la politique des Black Panthers d'armer ses membres. La chanteuse admit en effet dans son autobiographie qu'elle était idéologiquement davantage en accord avec le « Black Power » et le SNCC, qu'avec l'organisation de Martin Luther King, la SCLC :

The attitude of the people in SNCC was the closest to how I felt—that there was more than one way to skin a cat and whatever means worked to get what you wanted was the right one to use. Like SNCC, I felt non-violence was the way forward in the early sixties because it seemed to get results, but I wasn't committed to non-violence for ideological reasons like Dr King's organization, the SCLC. I knew a time would come

¹⁷⁹ Extrait de concert consulté le 14 février 2017 sur la page : <https://www.youtube.com/watch?v=H26NZ6zCI9Y>

for what was right, and I had no problem with that: the Ku Klux Klan weren't non-violent, and neither were the police, nor the government if they felt threatened.¹⁸⁰

Elle était particulièrement proche de Stokely Carmichael et des Black Panthers :

I talked to Stokely and read their [Stokely and Huey Newton's] manifesto. I agreed with every word: I just wish some of the opponents of Black Power had bothered to read it too, because it was a lot more than black men with gun—it was a way of returning the black man's pride.¹⁸¹

L'influence de Stokely Carmichael se ressent particulièrement dans le discours du Harlem Cultural Festival, non seulement dans la position que la chanteuse adopta par rapport à la violence, mais aussi sur la fierté noire. Elle poursuivit ainsi son discours :

Are you ready to give yourself? Your love? Your soul? Your heart to create life? Are you ready to create out of nothing? Are you ready black people? Are you ready? Are you ready? Black man, black youth, black woman, black everybody, are you really, REALLY, REALLY ready? I ain't finishing. Are you ready to call the wrath of black Gods, black magic, to do your bidding? Are you ready to use whatever is necessary? Lemme hear you say it: "yes I'm ready! Alright, alright!" Are you ready to groove? Are you ready to listen to the beautiful black voices, the beautiful black feelings, the beautiful black waves moving in beautiful black air, are you ready to love black, always loving black? Are you ready black people, are you ready?¹⁸²

Le vocabulaire utilisé par Nina Simone renvoie au slogan « Black is Beautiful », développé dans les années soixante pour relancer une fierté noire en remettant en cause l'idée que la couleur noire ne peut être belle. Ce slogan est souvent associé au nationalisme noir, au développement d'une mode vestimentaire et capillaire inspirée de la mode africaine. Il s'agit donc pour la chanteuse de demander à son public d'embrasser cette fierté africaine-américaine.

Cette question de la fierté des Noirs se retrouve dans un certain nombre de ses chansons, notamment dans « To Be Young, Gifted, and Black ». Nina Simone utilisa le titre d'une pièce de son amie dramaturge, Lorraine Hansberry, qui fut la première à sensibiliser la chanteuse à la question du mouvement pour les droits civiques. La chanson met en lumière la difficulté d'être jeune, noir(e),

¹⁸⁰ Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 94-5.

¹⁸¹ *Ibid.*, 109.

¹⁸² Extrait de concert consulté le 14 février 2017 sur la page : <https://www.youtube.com/watch?v=H26NZ6zCI9Y>, *op. cit.*

doué(e) et intelligent(e) au sein de la société patriarcale blanche des années soixante. Parue à l'origine sur l'album *Black Gold* et enregistrée en 1969 lors d'un concert au Philharmonic Hall à New York, la chanson fut présentée ainsi par Nina Simone :

It is not addressed primarily to white people. Though it doesn't put you down in any way... it simply ignores you. For my people need all the inspiration and love that they can get.¹⁸³

Ce discours est moins violent à l'égard des blancs que lors du concert à Harlem. Le décalage entre « it doesn't put you down in any way » et « are you ready to kill? » est particulièrement frappant. Cette différence peut être due au changement de public auquel Simone s'adresse. En dépit de la proximité de l'artiste avec le SNCC plutôt que la SCLC, la chanson consiste en un cri de ralliement pour les Africains-Américains à un moment de fragmentation extrême entre les différentes organisations.

Par ailleurs, la chanteuse fut active au sein du mouvement pour les droits civiques, et ce, dès le début des années soixante. La chanson ne peut donc être comprise qu'à la lumière de l'engagement de Nina Simone tout au long des années soixante. L'artiste fut d'ailleurs reconnue pour la pertinence de son propos par les activistes eux-mêmes dès le début de la décennie :

In 1962—I heard this years later—some SNCC guys from Howard University in Washington went to a conference in Nashville and were astonished to find their Tennessee comrades had the exact same records of mine as they did! The Washington members had thought Nina Simone was their own private discovery, but everywhere they went to meet fellow workers they found my records.¹⁸⁴

Comme ce fut le cas pour Bob Dylan, la musique de Nina Simone faisait donc partie du quotidien des membres du SNCC, parce qu'elle reflétait leur histoire, leurs préoccupations et leurs espoirs. À titre d'exemple, les paroles de la chanson « Backlash Blues », « I give me second class houses/and second class schools » reflètent les conditions de vie de nombre d'Africains-Américains dans le Sud des États-Unis. Les écoles et universités ne se déségréguaient que lentement, comme à la Central High School de Little Rock en Arkansas en 1959, malgré la décision de la Cour Suprême *Brown v. Board of Education* en 1954, qui imposa la

¹⁸³ Nina Simone, « To Be Young, Gifted and Black », *Black Gold*, *op. cit.*

¹⁸⁴ Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 94-5.

déségrégation en milieu scolaire. En dépit de ces décisions officielles, cette déségrégation scolaire mit plusieurs années à se mettre en place et rares étaient les familles africaines-américaines qui habitaient dans les quartiers blancs.

À la fin de l'année 1969, l'espoir porté par Martin Luther King, Malcolm X ou Stokely Carmichael n'était qu'un lointain souvenir et cette chanson semble avoir été une tentative de la part de la chanteuse de rallumer la flamme politique de la communauté africaine-américaine. La démarche de Nina Simone est encore plus apparente sur la version en concert de la chanson que sur la version *single*, enregistrée en studio. Dans son improvisation de paroles au milieu de la chanson, elle chante les vers suivants :

Make us free from exploitation and strife.
Nothing is more important in life.
Take my people by the hand.
Unify my, unify my brothers,
Unify us and don't divide us no more. We don't need it.
Don't divide us, unify us, unify us, unify us and don't divide us.
Let us get it together Lord. Let us not fight, Let us learn how to love
ourselves first. Unify us.¹⁸⁵

Cette improvisation aux allures de gospel appelle à l'unité (« unify us ») et à la fierté africaine-américaine (« let us learn how to love ourselves first »). La chanson connut un tel succès que non seulement elle atteignit la huitième position dans le hit-parade de musique R&B (rhythm 'n' blues) et se classa en soixante-seizième position du *Billboard Top 100*,¹⁸⁶ mais elle fut aussi nommée « National Anthem of Black America » par l'organisation CORE.¹⁸⁷

Au-delà de « To Be Young, Gifted and Black », Nina Simone enregistra nombre de chansons qui reflétèrent les luttes et leur fragmentation, les réussites, les échecs et les espoirs du mouvement noir américain, comme par exemple « Backlash Blues »,¹⁸⁸ « Revolution »,¹⁸⁹ ou sa reprise de « Sinnerman »¹⁹⁰ ou de la

¹⁸⁵ Nina Simone, « To Be Young, Gifted and Black », *op. cit.*

¹⁸⁶ Joel Whitburn, *Top R&B/Hip-Hop Singles: 1942-2004*, Wisconsin : Record Research, 2004, 528. Le *Billboard Top 100* est un classement hebdomadaire des chansons les plus populaires aux États-Unis, créé en 1958 par le magazine *Billboard*, à la suite du *Hit Parade* créé en 1936. Dans les années soixante, le classement était déterminé en combinant les ventes de *singles* et la fréquence de leurs passages en radio. Le classement R&B du magazine *Billboard*, également lancé en 1958, procède de la même manière que pour le classement général, mais se concentre sur la musique populaire, qui à l'époque était appelée musique « noire ».

¹⁸⁷ Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 108.

¹⁸⁸ Nina Simone, « Backlash Blues », *Nina Simone Sings the Blues*, *op. cit.*

¹⁸⁹ Nina Simone, « Revolution », *To Love Somebody*, New York : RCA Records, 1969.

¹⁹⁰ Nina Simone, « Sinnerman », *Pastel Blues*, New York : Philips Records, 1965.

chanson de Billie Holiday « Strange Fruit ». ¹⁹¹ Néanmoins, peu de chansons traitent de la différence entre le quotidien des femmes et des hommes noirs. Rares sont également celles qui adoptent ouvertement le point de vue d'une femme noire. C'est néanmoins le cas sur « Mississippi Goddam », lorsqu'elle chante :

Yes you lied to me all these years
You told me to wash and clean my ears
And talk real fine just like a lady
And you'd stop calling me Sister Sadie ¹⁹²

Nina Simone explique la rareté de ces thématiques ouvertement féministes dans son autobiographie :

I never thought of myself as part of the women's liberation because I felt my needs were the same as any woman's, and the questions that radicals were asking had no relevance to me. ¹⁹³

Même si Nina Simone déclara qu'elle ne s'identifiait pas au mouvement féministe, certains historiens virent des rapprochements possibles entre les féministes radicales et les Africains-Américains qui soutenaient le « Black Power ». Ces rapprochements furent analysés par Alice Echols :

Radical feminists shared new leftists' and black radicals' hostility toward liberalism. As a result, their relations with the liberal feminists of NOW were often strained. Whereas liberal feminists sought to include women in the mainstream, radical feminists embodied a rejection of the mainstream itself. And while liberal feminists defined the problem as women's exclusion from the public sphere, radical feminists focused on the sexual politics of personal life. Indeed, radical feminists' politicization of personal life infuriated Betty Friedan, who frequently attacked them for waging a "bedroom war" which diverted women from the real struggle of integrating the public sphere. ¹⁹⁴

Si nous considérons le rapprochement fait par Echols entre les radicaux noirs, tels que Malcolm X, ou Stokely Carmichael et le SNCC, et les féministes radicales, les déclarations de Nina Simone à propos des féministes radicales peuvent paraître surprenantes, d'autant plus qu'Echols s'attarde sur l'influence que le Black Power eut sur le mouvement féministe dans *Daring to Be Bad* :

Feminists, somewhat more often than politicians, were veterans of the civil rights movement, who, if they were involved in the left, were more likely

¹⁹¹ Nina Simone, « Strange Fruit », *Pastel Blues*, *op. cit.*

¹⁹² Nina Simone, « Mississippi Goddam », *op. cit.*

¹⁹³ Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 117.

¹⁹⁴ Alice Echols, *Daring to Be Bad*, *op. cit.*, 15-16.

to see themselves as being on the margins. They were very much influenced by Black Power theorists whose ideas they routinely invoked when arguing for an autonomous women's movement.¹⁹⁵

L'ouvrage *Ain't I A Woman* de bell hooks, publié en 1981, permet néanmoins d'expliquer l'attitude de Nina Simone à l'égard du mouvement féministe radical des *Sixties*. hooks y analyse les limites du mouvement, notamment vis-à-vis de l'incapacité de ce dernier à sensibiliser les femmes noires américaines à ses thématiques centrales :

When the women's movement was at its peak and white women were rejecting the role of breeder, burden bearer, and sex object, black women were celebrated for their unique devotion to the task of mothering; for their "innate" ability to bear tremendous burdens; and for their ever-increasing availability as sex object.¹⁹⁶

C'est à travers le prisme de la différence perçue par les féministes radicales entre les femmes noires et blanches et présentée par bell hooks comme une forme de racisme qu'il faut lire la méfiance de Nina Simone vis-à-vis de cette frange du féminisme. Ainsi, la chanteuse ne participa jamais activement au mouvement féministe américain, lui préférant le Black Power. Pour bell hooks, ce fut également le cas de nombreuses femmes africaines-américaines :

[C]ontemporary black women felt they were asked to choose between a black movement that primarily served the interests of black male patriarchs and a women's movement which primarily served the interests of white racist women. Their response was not to demand a change in these two movements and a recognition of the interests of black women. Instead the great majority of black women allied themselves with the black patriarchy they believed would protect their interests.¹⁹⁷

Certes, de nombreuses femmes noires s'allièrent au patriarcat noir plutôt qu'au mouvement féministe dans les années soixante. Cependant, hooks élude plusieurs contre-exemples. Citons par exemple celui des femmes de la Third World Women's Alliance, comme Eleanor Holmes Norton, Maxine Williams ou encore Linda La Rue, qui publièrent en 1970 le *Black Woman's Manifesto*. Parmi elles, Frances Beale, coordonnatrice du chapitre new-yorkais du SNCC à la fin des années soixante, participa avec Holmes Norton à l'anthologie de Robin Morgan,

¹⁹⁵ *Ibid.*, 52-3.

¹⁹⁶ bell hooks, *Ain't I a Woman*, *op. cit.* 6.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 9.

Sisterhood is Powerful.¹⁹⁸ Dans son article, Beale réfute l'idée que le soutien au mouvement Black Power revient à placer les femmes en position d'infériorité. Le *Black Woman's Manifesto* constitue l'un des premiers exemples de ce qui fut appelé aux États-Unis le « black feminism » et préfigure en cela la troisième vague féministe.¹⁹⁹

La fragmentation au sein des mouvements sociaux des années soixante aux États-Unis semble se manifester également dans la vision de Nina Simone et à travers ses chansons. La chanteuse évolua progressivement d'une défense des droits civiques en général à une prise de position davantage controversée, particulièrement lorsqu'elle rejeta la désobéissance civile et le discours non violent.

Au regard du développement du discours politique et social de Nina Simone qui se concentra sur une dénonciation du racisme subi par la communauté africaine-américaine, il est nécessaire d'étudier si une démarche similaire existe chez une autre minorité ethnique victime de racisme. Buffy Sainte-Marie fut l'une des premières artistes folk amérindiennes à prendre la défense des droits des Indiens d'Amérique dans les années 1960 et 1970.²⁰⁰ Connue avant tout pour sa chanson « Universal Soldier »²⁰¹ sur son premier album *It's My Way!*, paru en 1964, la chanteuse née au Canada et adoptée par une famille américaine grandit dans le Maine, puis commença sa carrière au sein de la scène folk new-yorkaise. Un certain nombre de chansons engagées qui figurent sur *It's My Way!* traitent du rapport entre les nations amérindiennes et les gouvernements canadien et américain. « Now That the Buffalo's Gone » se concentre sur la confiscation continue des terres amérindiennes par les États-Uniens au fil des siècles :

Has a change come about Uncle Sam
or are you still taking our lands

¹⁹⁸ Frances Beale, « Double Jeopardy: To be Black and Female » dans Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings From The Women's Liberation Movement*, op. cit., 345.

¹⁹⁹ Nous reviendrons sur la troisième vague ultérieurement dans ce chapitre.

²⁰⁰ Elyse Carter Vosen, « We Need More Than Love: Three Generations of North American Indigenous Protest Singers », dans Jonathan C. Friedman, *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*, New York : Routledge, 2013, 264.

²⁰¹ Buffy Sainte-Marie, « Universal Soldier », *It's My Way!*, New York : Vanguard, 1964. Le morceau « Universal Soldier » devint surtout connu après que le chanteur folk écossais Donovan l'eut repris en 1965.

A treaty forever George Washington signed
He did dear lady, he did dear man
And the treaty's being broken by Kinzua Dam
And what will you do for these ones

Oh it's all in the past you can say
but it's still going on here today
The governments now want the Navaho land
that of the Chippewa and the Cheyenne
It's here and it's now you can help us dear man
Now that the buffalo's gone.²⁰²

Buffy Sainte-Marie fait référence aux confiscations de terres à la nation amérindienne Seneca en 1961 puis à nouveau en 1964 pour la construction du barrage Kinzua en Pennsylvanie, ainsi que celles des nations Navaho, Inuit et Cheyenne, sujets bien peu médiatisés par comparaison avec le mouvement pour les droits civiques. La chanteuse traite encore du sujet du barrage Kinzua ainsi que du « génocide culturel »²⁰³ dont étaient victimes les Amérindiens dans sa chanson « My Country 'Tis of Thy People You're Dying », qui figure sur l'album *Little Wheel Spin and Spin*, sorti en 1966 :

And yet where in your history books is the tale
Of the genocide basic to this country's birth,
Of the preachers who lied, how the Bill of Rights failed,
How a nation of patriots returned to their earth?
And where will it tell of the Liberty Bell
As it rang with a thud
O'er Kinzua mud
And of brave Uncle Sam in Alaska this year?²⁰⁴

Cette implication dans le mouvement amérindien se produisit à une période particulièrement houleuse pour la communauté. Et pour cause, du milieu des années quarante au milieu des années soixante, le gouvernement américain s'engagea dans un programme appelé « Indian Termination Policy »,²⁰⁵ qui avait pour but l'assimilation des Amérindiens au sein de la société américaine en les forçant à abandonner leur vie et leurs terres pour devenir « civilisés ». Le gouvernement mit ainsi fin à la reconnaissance de la souveraineté de ces tribus, à

²⁰² Buffy Sainte-Marie, « Now That the Buffalo's Gone », *It's My Way!*, *op. cit.*

²⁰³ Elyse Carter Vosen, *op. cit.*, 265.

²⁰⁴ Buffy Sainte-Marie, « My Country 'Tis of Thy People You're Dying », *Little Wheel Spin and Spin*, New York : Vanguard, 1966.

²⁰⁵ David H. Getches, Charles F. Wilkinson et Robert L. Williams, *Cases and Materials on Federal Indian Law*, Minnesota : Thomson/West, 2005, 199–216.

la tutelle sur les réserves indiennes et aux lois propres à chaque État qui régissaient la vie des différentes communautés.

Suivant la même logique, la loi fédérale « Indian Relocation Act » de 1956 encouragea les Amérindiens vivant dans les réserves ou à proximité à déménager vers les zones urbaines pour avoir plus d'opportunités d'y trouver un emploi.²⁰⁶ Dans son article « La Longue marche des droits », Joëlle Rostkowski analyse les conséquences de cette relocalisation :

[N]ombreux sont ceux qui connurent alors une paupérisation accrue au sein du prolétariat des grandes villes. Aucun suivi systématique n'accompagnait la mise en place de cette politique. Une fois « urbanisés », ayant perdu leurs terres, souvent sans logis, coupés de leurs racines, leur situation devint encore plus précaire que dans les réserves. L'application hâtive de cette politique au sein de quelques communautés indiennes, au cours des années 1950, suscita une grande indignation de l'ensemble de la population indienne qui craignit alors de perdre son statut historique spécifique et de voir fondre sa base territoriale. Un courant de protestation accéléra le regroupement intertribal et poussa les Indiens à rejoindre le mouvement de lutte pour la défense des droits civiques qui marqua les années 1960 et 1970.²⁰⁷

C'est donc dans ce contexte conflictuel, marqué par le dépeuplement institutionnalisé des réserves²⁰⁸ et la crainte de la perte d'un statut particulier, que Buffy Sainte-Marie commença sa carrière à New York et sa participation publique au mouvement amérindien.

L'implication de Buffy Sainte-Marie dans le mouvement resta une constante dans sa carrière, ce qui lui valut une certaine reconnaissance de la part dudit mouvement. Effectivement, elle est encore aujourd'hui régulièrement invitée à des conférences ayant pour sujet la défense des différentes nations amérindiennes, par exemple la défense de leurs terres ou des arts amérindiens. Elle s'est également impliquée dans différentes organisations philanthropiques,²⁰⁹ visant la défense des peuples indigènes partout dans le monde, comme l'atteste son site officiel :

²⁰⁶ Il est estimé qu'entre 1950 et 1980, environ 750 000 Amérindiens émigrèrent vers les villes. Voir http://digital.library.okstate.edu/kappler/vol6/html_files/v6p0771.html page consultée le 26 novembre 2016.

²⁰⁷ Joëlle Rostkowski, « La Longue marche des droits », *L'aventure oubliée : Les Indiens d'Amérique : des Micmacs au Red Power*, Paris : L'histoire éditions, 2012.

²⁰⁸ <http://www.pbs.org/indiancountry/history/relocate.html> page consultée le 26 novembre 2016.

²⁰⁹ Parmi les conférences sur les nations amérindiennes auxquelles elle est régulièrement invitée, citons par exemple celle au Canadian Museum of Human Rights qui eut lieu le 5 octobre 2016.

Since 1969 [Buffy Sainte-Marie] has operated the Nihewan Foundation for Native American Education, whose Cradleboard Teaching Project serves children and teachers worldwide, free and online. Funding over the years has largely been through partnerships combining her own singing monies with support from like-minded donors including the W.K. Kellogg Foundation, the Ford Foundation, the Herb Alpert Foundation and the Global Fund for Children.

From 1996 to 2009 Buffy Sainte-Marie focused her time mostly on the Cradleboard Teaching Project, using her multimedia skills to create accurate, enriching core curriculum based in Native American cultural perspectives. She presently works with teacher education departments in several universities, teaching them how to create their own localized indigenous interactive multimedia curriculum in science and other core subjects.²¹⁰

Néanmoins, signe de l'impact de cet engagement, Buffy Sainte-Marie fut ajoutée par l'administration de Lyndon B. Johnson, à la liste noire des artistes engagés politiquement. Lors d'une conférence donnée au National Museum of the American Indian en 2008, la chanteuse s'exprima sur cet ajout :

I found out about ten years after the fact that President Johnson had been authorizing letters from the White House commanding broadcasters for suppressing my music, which in quotes "deserved to be suppressed". So the blacklisting about Pete Seeger much earlier is pretty well known, but the blacklisting that went on in the 1960s has barely been mentioned. Me, Eartha Kitt, Taj Mahal. Taj is a good friend of mine, we were college classmates [...] I once asked him, why would he be interested in that? Was it native rights? Taj thought "of course". He thought that LBJ wanted to take credit for [...] the Great Society.

[...] When I would have a concert and there'd be several thousand people at the concert and they'd ask "how come we can't get your records?" I was blaming the record company. But the record company always said that they had shipped the record but they wouldn't get to the town. [...] What really bugs me about it is that my voice was silenced and I think that the things was saying and singing in those days was a medicine to help and support ideas, people, healings that could have been happening.²¹¹

Il est difficile d'attester de la véracité des dires de la chanteuse concernant son ajout à la « liste noire » de Lyndon B. Johnson car les archives officielles la concernant n'ont pas encore été rendues publiques. Sainte-Marie déclare qu'elle

<https://humanrights.ca/event/buffy-sainte-marie?ts=October%205,%202016> Page consultée le 22 mars 2017.

²¹⁰ http://buffysainte-marie.com/?page_id=20 page consultée le 26 novembre 2016.

²¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=C5_3lhqNZKI vidéo consultée le 26 novembre 2016.

apprit l'existence de cette mise sur liste noire par un présentateur de radio canadien plusieurs années après les faits :

It was only 20 or 25 years later that, in Toronto, a radio broadcaster started an interview by apologizing to me for having gone along with letters written on White House stationery commanding them for suppressing my music which «deserved to be suppressed». [...] Apparently I had FBI files and got blacklisted although I didn't know it at the time.²¹²

Le dossier du FBI de la chanteuse n'est pas encore public, ce qui rend ardue la tâche de confirmer la véracité de ses propos. Cependant, l'analyse de l'évolution des ventes d'albums de la chanteuse pourrait nous permettre de mettre en lumière la concordance des temps avec sa mise sur liste noire.

Dans les faits, ses deux premiers albums connurent surtout un succès critique. « Universal Soldier », issu de *It's My Way!*, fut repris par Donovan et devint un hymne du mouvement anti-guerre et « Until It's Time for You to Go », sur l'album *Many a Mile* sorti en 1965, fut quant à lui repris par Cher, Elvis Presley, Barbra Streisand, Nancy Sinatra ou encore Françoise Hardy. Son troisième album, *Little Wheel Spin and Spin*, sorti en 1966, fut le seul album à entrer dans le Top 100 du *Billboard*. Son album suivant, *Fire & Fleet & Candlelight*, sorti en 1967, ne se hissa qu'à la 126^e position et son cinquième album, *I'm Going to Be a Country Girl Again*, sorti en 1968 n'atteignit que la 171^e position aux États-Unis, alors que le *single* éponyme parvint à atteindre la 34^e position du Top 40 au Royaume-Uni. *Illuminations*, le dernier album de la chanteuse sorti dans les années 1960 ne parvint même pas à se classer dans le Top 200 du *Billboard*. Ce déclin des ventes d'albums de Buffy Sainte-Marie tout au long de la seconde moitié des années soixante semble corroborer effectivement les déclarations de la chanteuse concernant son ajout sur liste noire.

En dépit du faible succès commercial de ses albums, Sainte-Marie fut invitée sur un certain nombre de plateaux d'émissions musicales dans les années soixante, que ce soit *Rainbow Quest with Pete Seeger* en 1965, *Soul Train*, le *Johnny Cash Show* ou *The Tonight Show with Johnny Carson*, où elle mit

²¹² Buffy Sainte-Marie dans Catherine Bainbridge et Alfonso Maionara, *Rumble: The Indians Who Rocked the World*, Montreal : Rezolution Pictures, 2017.

régulièrement en avant son héritage amérindien et sensibilisa le public au mouvement amérindien :

What I'm trying to do is to use each time that I appear on television or on the radio or on concert, to use just a little of that time to inform the non-Indian population. I think that the non-Indian must understand why the Indians are in the state of affairs that they're in. It's not because they're lazy, ignorant, inferior, stupid or anything. Chances are that if an Indian kid makes it these days, it happens because of some lucky accident.²¹³

Le musicien Floyd Red Crow Westerman considère que c'est en raison de cette volonté de sensibiliser le public à ces questions que Buffy Sainte-Marie fut ajoutée à la liste noire :

It was a holocaust that Indians were stepping out of, and she took the first step, and she took a hit for it. They censored her songs at radio stations, and I think that makes her a warrior of an unusual kind.²¹⁴

La volonté de sensibilisation de son public à la question amérindienne et aux actions menées par l'administration Johnson à l'encontre des Indiens d'Amérique serait à l'origine de la censure de Buffy Sainte-Marie.

Les questions posées par la chanteuse renvoient par ailleurs à celles posées par le mouvement Red Power, principalement représenté par l'organisation American Indian Movement (AIM) fondée en 1968. Celle-ci se développa à la suite du mouvement africain-américain Black Power et défendit les droits civiques amérindiens. À l'instar de Sainte-Marie, les thématiques de prédilection du mouvement Red Power furent la récupération des terres prises par le gouvernement fédéral des États-Unis qui avaient autrefois appartenu aux Amérindiens, comme l'explique Erich Steinman :

With strong roots in urban areas but also generating interest among and support from some reservation residents, Red Power gained national visibility in 1969 and engaged in theatrical confrontation and takeovers of federal property on the basis of federal failure to meet treaty promises. The diverse movement, made up of the American Indian Movement organization and numerous additional independent and coordinated efforts, instigated high-profile actions such as the

²¹³ Buffy Sainte-Marie, dans Joan Prowse, *Buffy Sainte-Marie: A Multimedia Life*, Canada : True North, 2006.

²¹⁴ Floyd Red Crow Westerman, dans Joan Prowse, *Ibid.*

occupation of Wounded Knee and the Trail of Broken Treaties throughout the 1970s.²¹⁵

Les actions « théâtrales » du Red Power, telles que l'occupation de Wounded Knee, sont typiques du radicalisme croissant des mouvements de la période. Elles utilisent les mêmes méthodes que celles des Yippies, des Diggers ou de la San Francisco Mime Troup. De plus, à l'image des Black Panthers, le Red Power était une organisation armée qui prônait une forme de nationalisme amérindien et qui adoptait les mêmes métaphores guerrières, comme le souligne Paul C. Rosier : « Red power embodied this ethnic nationalism, embracing the metaphor of war ».²¹⁶ Tout comme l'engagement de Nina Simone, celui de Buffy Sainte-Marie témoigne de la fragmentation des discours politisés des artistes dans les années 1960, ces derniers se concentrant sur une cause unique plutôt que sur un ensemble de causes. Loin des chansons de Bob Dylan qui avaient bien souvent au début de la décennie cette qualité d'hymnes rassembleurs, Simone et Sainte-Marie traitent de thématiques bien plus précises. Ces thématiques s'adressent souvent seulement à une frange de la société américaine et au sein même des communautés sur lesquelles elles portent, ces thèmes restent sujets à controverses. En cela, le cas de Barbara Dane, bien qu'extérieur aux communautés ethniques dont il a été question, est comparable à ceux de Nina Simone et Buffy Sainte-Marie, car son engagement fut coloré de l'anticapitalisme qu'elle défendit tout du long de sa carrière.

Née en 1927, avant la génération des jeunes étudiants ou membres de la contre-culture des *Sixties*, Barbara Dane était idéologiquement proche de l'ancienne gauche américaine, celle des ouvriers, historiquement défendue par des figures de la musique folk telles que Pete Seeger et Woody Guthrie. Chanteuse de folk, blues et jazz, elle ne fut jamais aussi célèbre que Nina Simone, ni même Buffy Sainte-Marie, bien qu'elle enregistra sept albums entre 1957 et 1966. Barbara Dane était néanmoins reconnue et acceptée par la scène blues et

²¹⁵ Erich Steinman, « Settler Colonial Power and the American Indian Sovereignty Movement: Forms of Domination, Strategies of Transformation », *American Journal of Sociology*, Vol. 117, No 4, Chicago : The University of Chicago Press, 2012, 1088.

²¹⁶ Paul C. Rosier, « "They Are Ancestral Homelands": Race, Place, and Politics in Cold War Native America, 1945-1961 », *The Journal of American History*, Vol. 92, No 4, Oxford : Oxford University Press, 2006, 1325.

jazz et fut par exemple invitée par Louis Armstrong à chanter dans l'émission Timex Jazz en janvier 1959.²¹⁷ Cependant, elle refusa de rejoindre le label du producteur Bob Grossman, comme elle l'expliqua lors d'un entretien avec la radio FIP :

Il montait son écurie d'artistes à la fin des années 50 et il me voulait pour cela. Il n'avait pas encore de gros artistes. Il m'a fait venir pour me dire : « Tu as ta famille, ta carrière et ta vie politique... Aujourd'hui, il faut que tu décides quelle est ta priorité ». Je n'ai pas réfléchi deux minutes, je l'ai regardé bien droit et je lui ai dit : « Albert, j'ai mes priorités. Kiss my ass ! » Quelques temps plus tard, il a signé Janis Joplin, Peter, Paul & Mary et Bob Dylan... Mais je ne regrette rien. Je faisais moi aussi partie du courant qui a ramené le folk au premier plan, je n'avais rien à prouver et je n'avais pas d'ambition commerciale.²¹⁸

Cette absence d'ambition commerciale se retrouve notamment dans le titre de son album datant de 1973, *I Hate the Capitalist System*.²¹⁹

Bien qu'elle ne fût pas sous les feux de la rampe dans les années 1960, Barbara Dane pris néanmoins part aux luttes de la période. Elle participa au Free Speech Movement en 1964 après l'arrestation de Jack Weinberg et le 2 décembre 1964, elle grimpa sur une voiture de police pour chanter plusieurs chansons en s'accompagnant à la guitare, dont « Oh Freedom! », « This Little Light of Mine », « It Isn't Nice »²²⁰ ou « I'm On My Way ».

Selon Dane, sa politisation marquée est l'une des raisons pour lesquelles elle resta en marge du « folk revival » du début des années soixante, que ce soit au festival Newport en 1959 ou lorsqu'elle enregistra des disques avec des musiciens noirs :

J'ai chanté sur la scène principale, j'étais l'une des têtes d'affiche. [...] Ils avaient une sorte de fausse démocratie : ils payaient les artistes 15 dollars par jour, quels qu'ils soient, Dylan ou Joan Baez ou n'importe qui. Mais eux, avec cet argent ils vont acheter du vin et s'amuser avec leurs amis, alors que Bessie Jones va ramener cet argent en Georgie et s'en servir pour faire vivre sa famille. Donc ce n'est pas démocratique. J'ai envoyé un courrier à George Wein, qui est resté sans réponse. Alors je l'ai publié dans le Village Voice. Je ne sais pas exactement ce qu'il s'est

²¹⁷ Document consulté le 4 décembre 2016 : <https://www.youtube.com/watch?v=8x-U62JCF44/>.

²¹⁸ Barbara Dane dans « Barbara Dane : le chant partisan », *FIP Radio*. URL : <http://barbaradane.fipradio.fr>. Document consulté le 4 décembre 2016.

²¹⁹ Barbara Dane, *I Hate the Capitalist System*, San Francisco : Paredon Records, 1973.

²²⁰ Extrait de cette performance disponible sur le site du Free Speech Movement. URL : <http://www.fsm-a.org/Audio/1964%2012-02%20It%20Isn't%20Nice%20Barbara%20Dane.mp3>. Consulté le 4 décembre 2016.

passé ensuite, mais je n'ai plus jamais été invitée à aucun festival jusqu'à aujourd'hui !²²¹

Plus radicale qu'un certain nombre de musiciens de la scène folk, Barbara Dane expliqua également dans son interview avec *FIP* qu'elle trouvait que l'engagement politique de ces musiciens restait trop superficiel :

Joan Baez était politique dans sa mobilisation contre la guerre du Vietnam, mais elle ne disait rien contre le capitalisme ou le socialisme. Il y a une différence entre donner sa vie à une cause ou la supporter [*sic*] de temps en temps. Je pense que c'est ce qui me séparait du revival folk.²²²

Néanmoins, nombre d'artistes de la scène folk répondirent présent quand Barbara Dane organisa un concert de charité au Carnegie Hall contre la guerre au Vietnam en septembre 1965. Joan Baez, Pete Seeger ou Alan Lomax par exemple chantèrent avec Dane devant 7000 personnes.

L'engagement de Barbara Dane contre la guerre au Vietnam, l'impérialisme et le capitalisme américains se renforça lorsqu'elle fonda en 1969 la maison de disques Paredon. Elle y produisit notamment plusieurs de ses propres albums, comme *FTA! Songs of the GI Resistance* en 1970 ou *I Hate the Capitalist System* en 1973. Dans le livret fourni avec le premier album, elle explique que celui-ci fut enregistré près des bases militaires de Fort Hood au Texas, Fort Benning en Géorgie et Fort Bragg en Caroline du Nord avec une chorale de GIs rassemblée en toute illégalité pour appeler à l'arrêt de la guerre au Vietnam.²²³

Barbara Dane produisit par ailleurs plusieurs albums de chansons engagées chantées par différents artistes venant de partout dans le monde, avec comme perspective constante la défense des classes opprimées. Avec des albums comme *Vietnam: Songs of Liberation*²²⁴ et *Habla Albizu Campos (Albizu Campos Speaks)*²²⁵ en 1971, *Che Guevara Speaks*²²⁶ en 1973, *Palestine Lives!: Songs from*

²²¹ Barbara Dane dans « Barbara Dane : le chant partisan », *op. cit.*

²²² *Ibid.*

²²³ Brochure de *FTA! Songs of the GI Resistance*. URL : http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/paredon/PAR01003.pdf. Document consulté le 4 décembre 2016.

²²⁴ Artistes divers, *Vietnam: Songs of Liberation*, New York : Paredon Records, 1971.

²²⁵ Don Albizu Campos, *Habla Albizu Campos (Albizu Campos Speaks)*, New York : Paredon Records, 1971. Enregistrement d'un discours de Don Albizu Campos, président du parti nationaliste portoricain, prononcé en septembre 1950. D'après les notes accompagnant l'album, ce discours aurait donné un nouveau souffle au mouvement de libération du pays.

*the Struggle of the People of Palestine*²²⁷ en 1974, ou *Ireland: the Final Struggle*²²⁸ en 1977, Barbara Dane participa à la propagation de l'idée de « révolution du tiers monde », populaire auprès des activistes américains radicaux à partir de la fin des années 1960.²²⁹ Au-delà des albums soutenant les révolutions qui éclataient dans le tiers-monde, elle produisit également une interview du Black Panther Huey Newton enregistrée alors qu'il était en prison dans *Huey Newton Speaks* en 1970.²³⁰

Un tel engagement politique en faveur de la classe ouvrière américaine, des peuples de différentes nations partout dans le monde et contre la guerre au Vietnam semble laisser peu de place à un engagement en faveur du mouvement féministe, surtout si nous mettons en relation la déclaration d'Angela Davis citée précédemment, selon qui il est essentiel de se concentrer sur une cause, tout en faisant attention aux liens logiques et idéologiques qui existent entre les différentes causes. En effet, même s'il existe peu de documents d'archives traitant de la carrière de Barbara Dane et très peu d'interviews de cette dernière, il ne semble pas qu'elle ait activement pris part à la seconde vague féministe pendant les *Sixties* dans la mesure où les seuls documents accessibles ne traitent jamais de cela.

Le cas de Janis Joplin est encore différent. Chanteuse originaire du Texas qui accéda à la célébrité au niveau national lors du Monterey International Pop Music Festival de 1967, elle est considérée par certains critiques et universitaires comme une figure *queer*.²³¹

²²⁶ Ernesto Che Guevara, *Che Guevara Speaks*, New York : Paredon Records, 1973. Enregistrement du discours d'Ernesto Che Guevara devant les Nations Unies en 1964.

²²⁷ Artistes divers, *Palestine Lives!: Songs from the Struggle of the People of Palestine*, New York : Paredon Records, 1974.

²²⁸ Men of No Property, *Ireland: The Final Struggle*, New York : Paredon Records, 1977.

²²⁹ L'organisation Weather Underground s'inspira par exemple des « third world revolutionaries », ces mouvements révolutionnaires du tiers-monde, pour développer sa vision du combat contre ce qu'il considérait l'impérialisme américain au Vietnam. Cette conception venue de certains pays du tiers monde, alors en pleine révolution politique, se ressent également chez certains musiciens qui écrivirent des chansons à ce sujet. Voir Gil Scott-Heron et Brian Jackson, « Third World Revolution », *Secrets*, Santa Monica : Arista, 1978.

²³⁰ Huey P. Newton, *Huey Newton Speaks*, New York : Paredon Records, 1970.

²³¹ John Gill, *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995, 93.

Terme anglais pouvant être traduit par « bizarre », « étrange » ou « curieux » qui désignait de manière péjorative au XIX^e siècle les personnes homosexuelles, la dénomination *queer* réapparut dans les années 1980. Elle fut surtout utilisée par les activistes et universitaires qui se définissaient également eux-mêmes comme *queer* pour désigner les membres de la communauté LGBTQ+ ou les personnes refusant de correspondre aux normes hétéro-normatives et homo-normatives. La concentration sur les minorités, qu'il s'agisse par exemple des femmes africaines-américaines ou des communautés LGBTQ+, fait partie des différences entre la deuxième et troisième vague féministes. Il fut souvent reproché à la deuxième vague de n'être composée que de femmes blanches de la classe moyenne, et de ne pas refléter la diversité des cultures américaines. Plusieurs thématiques sont particulièrement présentes dans la troisième vague, telles que la violence faite aux femmes, la procréation ou encore la récupération de termes péjoratifs, et le *queer* est indéniablement l'une d'elles.

L'esthétique *queer* est souvent présentée comme une transgression ou une subversion du genre.²³² La théorie universitaire *queer* émergea du champ des études du genre et des *women's studies*, champ qui explore la politique, la société et les médias d'un point de vue féminin ou féministe. En cela, la théorie *queer* a pour but de lutter contre l'hétéropatriarcat. Ainsi, l'universitaire Alice Echols démontra qu'un certain nombre de critiques ou d'universitaires décrivaient, à tort, Janis Joplin comme une icône *queer*, et donc par conséquent une figure féministe :

Joplin wasn't heterosexual, but efforts to make her over into a lesbian or queer icon always miss the mark. Something always gets airbrushed out of the picture. Marjorie Garber's portrait of the "very bisexual" Joplin is a case in point. She ascribes to Joplin a level of openness—even calculation—about her "bisexuality" that the singer never exhibited. Garber maintains that Joplin, like fellow rockers David Bowie and Mick Jagger, staged, or performed, her bisexuality, which she argues was an "important part of the mechanism of stardom" for all three performers. But Joplin couldn't have been more different from glam rockers Bowie and Jagger. Onstage Joplin emphasized the authenticity of her feelings, while glitter boys Jagger and Bowie favored camp theatrics and provocative posing. Moreover, as anyone who has ever seen footage of

²³² Cette thématique de transgression ou de subversion du genre fut par exemple le sujet d'une conférence organisée à l'université Toulouse – Jean Jaurès en avril 2014 : « Une esthétique queer ? Transgression et subversion dans les arts et la littérature ». <http://www.univ-tlse2.fr/accueil/agenda/une-esthetique-queer-transgression-et-subversion-dans-la-litterature-et-les-arts--274070.kjsp>. Page consultée le 1^{er} mars 2017.

Joplin in concert knows, she would have been hard-pressed to stage her bisexuality because she was surrounded by male musicians when she performed. In truth, if Joplin was performing anything but a song onstage, it was heterosexuality.²³³

Selon Echols, présenter Joplin comme une icône lesbienne ou *queer* relève donc de l'erreur et d'une essentialisation de la chanteuse. De fait, en visionnant les archives de concerts de Joplin disponibles sur Internet, rien dans son attitude scénique ne peut faire d'elle une icône *queer*, son refus de la normativité de la société de l'époque relevant davantage de la posture des hippies que d'une préfiguration *queer*. Au contraire, Echols expliqua dans son ouvrage *Scars of Sweet Paradise: The Life and Times of Janis Joplin* que la chanteuse ne fut jamais proche des radicales féministes lesbiennes :

She kept her distance from radical lesbians as well, although sexuality was another area in which she broke ground; her kick-out-the-jams sexuality is often seen as freeing America of its hang-ups. [...] Had she lived, Janis would have benefited from gay liberation's easing of the stigma against same-sex desire, but there's no reason to think she'd have greeted the movement with open arms. Janis hadn't liked being touted as a gay role model, and she almost certainly would have been claimed again.²³⁴

Il est évidemment hasardeux, voire contre-productif, de supposer ce qu'une personne décédée aurait fait dans telle ou telle circonstance, mais dans les faits, Joplin ne fut effectivement pas proche des féministes, qu'elles soient hétérosexuelles ou homosexuelles. Lors d'une interview que Joplin donna en 1970 à Louisville, au Kentucky, la chanteuse dénigra les membres du mouvement féministe :

Gosh, it seemed like they hadn't had a good time in months [...]. They were so crazy about 'They're not giving me this, they're not giving me that.' Well, good heavens, I just say, Rock it out. I mean, I suppose I'm not getting a lot of things. I'm not getting peace of mind, I'm not getting a steady home, I'm not getting a steady old man ... but I'm having a good time. That's what I think is important.²³⁵

Joplin s'exprima après avoir lu un numéro du *Rat*, journal underground new-yorkais fondé en 1968 par Jeff Shero, Alice Embree et Gary Thiher, après qu'ils eurent déménagé d'Austin, où ils avaient participé à la création du *Rag*, autre

²³³ Alice Echols, *Shaky Ground*, op. cit., 147.

²³⁴ Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise: The Life and Times of Janis Joplin*, op. cit., 306-7.

²³⁵ Janis Joplin citée dans Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise*, op. cit., 306.

journal underground. Le journal fut par la suite saisi par les féministes de diverses organisations, les Redstockings, WITCH, ce qui restait des New York Radical Women, NOW et des féministes radicales lesbiennes de Gay Liberation, et des femmes membres des Weathermen, pour protester contre le sexisme latent au sein de la rédaction.²³⁶ Ce sexisme transparaisait dans le contenu du journal (publicités pornographiques, cartoons sexistes, femmes nues sur les couvertures, etc.) ou par le fait que l'équipe éditoriale était uniquement composée d'hommes. Le *Rat* devint féministe en 1970, année où Joplin donna l'interview citée ci-dessus, et au vu du commentaire de la chanteuse, il est fort probable que le numéro qu'elle lut date d'après la récupération du journal par les féministes. Robin Morgan, qui participa à la transformation du *Rat* en journal féministe, décrivit ainsi leurs actions :

This was the first time women had seized a male-run newspaper, and the action created ripples all across the Left, with women following suit in other cities and taking over the local underground media temporarily or permanently.

It was not after the first issue had been put together by women that we ourselves realized we weren't about to give the paper back. We intended to keep it, in fact, as a radical newspaper written and published collectively by women.²³⁷

Robin Morgan écrivit son article « Goodbye to All That » à l'occasion de la parution du premier numéro de *Rat* dans sa version féministe. Celui-ci est considéré comme l'un des plus emblématiques du mouvement féministe radical. Dans cet article, Morgan s'attaque au patriarcat dans son ensemble, à la misogynie des membres masculins du *Rat*, à celle des hommes de la Nouvelle gauche, des hommes de la contre-culture ou à la société américaine de manière générale. Il est fort possible que cet article soit parmi ceux qui provoquèrent une telle réaction de la part de Janis Joplin à l'égard des féministes, particulièrement lorsque la chanteuse déclare qu'elle pensait que ces femmes ne se sont pas amusées depuis longtemps et qu'elles se plaignaient de ne rien avoir. En particulier, cet extrait de l'article de Morgan pourrait être à l'origine des propos de la chanteuse :

²³⁶ Robin Morgan, *Going Too Far: The Personal Chronicle of a Feminist*, New York : Random House, 1977, 119.

²³⁷ *Ibid.*

Yet who is controlling the supposed revolution to change all that? White males (yes, yes, even with their pasty fingers back in black and brown pies again). It could just make one a bit uneasy. It seems obvious that a legitimate revolution must be led by, *made* by those who have been most oppressed: black, brown, yellow, red, and white *women*—with men relating to that the best they can. A genuine Left doesn't consider anyone's suffering irrelevant or titillating; nor does it function as a microcosm of capitalist economy, with men competing for power and status at the top, and women doing all the work at the bottom (and functioning as objectified prizes or coin as well). Goodbye to all that.²³⁸

La critique de Joplin sur le fait que les féministes se plaignent de ce qu'elles n'ont pas semble en effet répondre à l'attaque de Morgan sur la reproduction du système capitaliste par les hommes de la Nouvelle gauche. De plus, une des attaques faites par Robin Morgan dresse un portrait fidèle de la contre-culture et de la révolution sexuelle, et permet également de contextualiser l'attitude de Janis Joplin vis-à-vis du sexe et des féministes :

Goodbye to Hip culture and the so-called Sexual Revolution, which has functioned toward women's freedom as did the Reconstruction toward former slaves—reinstating oppression by another name.²³⁹

Robin Morgan tacle ici la « soi-disant révolution sexuelle » hippie et son système à double standard qui n'offre pas la même liberté sexuelle aux hommes et aux femmes. « Goodbye to All That » faillit ne pas apparaître dans le *Rat*, en raison de cette attaque en particulier, comme l'expliqua Beth Bailey dans son article « Sex as a Weapon: Underground Comix and the Paradox of Liberation » :

Many of the radical women who took over the *Rat* in New York were reluctant to publish Robin Morgan's "Goodbye to All That," at least partially because of its scathing attack on sexual exploitation within the counterculture and the political left.²⁴⁰

La question de la libération ou de la révolution sexuelle était en effet particulièrement sujette à controverse à l'époque. Perçue par les féministes radicales comme une forme d'exploitation des femmes par les hommes, Beth Bailey explique que le sexe servit néanmoins d'étendard à la contre-culture de la

²³⁸ Robin Morgan, « Goodbye to All That », *The Rat*, New York : n.p., 1970. Article consulté le 1^{er} mars 2017 : <http://blog.fair-use.org/2007/09/29/goodbye-to-all-that-by-robin-morgan-1970/>.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Beth Bailey, « Sex as a Weapon: Underground Comix and the Paradox of Liberation », dans Peter Braunstein et Michael William Doyle (dir.), *Imagine Nation, op. cit.*, 319.

fin des années soixante, comme l'indique l'expression « sex & drugs & rock and roll »²⁴¹ :

Inherent in the exclamation “sex & drugs & rock and roll” was the fundamental belief in freedom, above all else freedom through bodily liberation. Sexual liberation was at the very center of those claims to freedom. But the specific representations of that sexual freedom in the late 1960s and early 1970s counterculture—and in fact much of its practice—eventually were seen by many women and some men as nothing more than a new form of an old sort of exploitation. One of the core beliefs in which hip communities sought to ground their culture had imploded by the early 1970s through this redefinition of “sexual liberation” as sexual exploitation.²⁴²

L'utilisation de l'expression « exploitation sexuelle » est effectivement appropriée, dans la mesure où cette « libération sexuelle » ne fut en aucun cas la même pour les hommes et pour les femmes de la contre-culture. Si ce rapport au sexe fut moins tabou parmi les hippies que dans la société américaine *mainstream*, la libération sexuelle telle qu'elle se développa à l'époque était avant tout destinée aux hommes, les femmes devant surtout accepter les demandes masculines. Il s'agit de la manière dont Janis Joplin vécut la libération sexuelle. Ses lettres dévoilées dans le documentaire *Janis* montrent bien qu'elle avait plus de relations sexuelles qu'à Austin, mais qu'une impression d'immense solitude ressort de ses correspondances lorsqu'elle traite de ses nombreuses ruptures. Alice Echols fait une analyse similaire de la révolution sexuelle qu'elle applique aux femmes du quartier de Haight-Ashbury dans son ouvrage *Shaky Ground* :

Certainly, for women, the so-called sexual revolution was a mixed blessing. Women were having more sex (and with less guilt), but they were also more sexually vulnerable. Instead of undoing the deeply rooted sexual double standard, free love only masked it in countercultural pieties.²⁴³

Le rapport qu'Echols fait entre la réduction de la culpabilité provoquée par les rapports sexuels et l'augmentation de la vulnérabilité sexuelle montre l'absence

²⁴¹ Notons néanmoins le caractère anachronique de l'utilisation de l'expression « Sex & drugs & rock and roll » pour désigner la révolution sexuelle de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, dans la mesure où c'est Ian Dury qui inventa cette expression pour écrire la chanson du même nom, sortie en 1977. Ian Dury, « Sex & Drugs & Rock & Roll », Londres : Stiff Records, 1977.

²⁴² Beth Bailey, « Sex as a Weapon: Underground Comix and the Paradox of Liberation », Peter Braunstein et Michael William Doyle (eds.), *Imagine Nation*, op. cit., 322.

²⁴³ Alice Echols, *Shaky Ground*, op. cit., 34.

de contrôle qu'avaient les femmes dans la révolution sexuelle, et qu'en matière de relations intimes, les hippies reproduisaient les schémas de la société *mainstream*, voire les aggravait.

Bien que Joplin ne soutînt jamais publiquement la lutte féministe de la fin des années soixante, c'est à la lumière de ces tensions entre d'un côté féministes et de l'autre la révolution sexuelle qui n'accorde pas la même libération aux hommes et aux femmes qu'il faut lire son commentaire au sujet des féministes radicales. Dans son ouvrage sur la chanteuse, Alice Echols explique que Joplin chercha avant tout dans la contre-culture de San Francisco une liberté qui lui était refusée dans son État natal, le Texas, où elle avait été nommée en 1962 « homme le plus laid de l'université du Texas à Austin » par les membres de la fraternité Alpha Phi Omega. Il semble alors que sa capacité à avoir davantage de relations sexuelles sans pour autant se sentir coupable l'emporta sur une possible identification à l'oppression des femmes, quand bien même le sexisme de la contre-culture de San Francisco était un poids pour elle. En effet, dans une interview donnée à Bonnie Bramlett en 1970 mais disponible en préface d'un bootleg enregistré au bar Threadgill's en 1962 à Austin, Joplin expliqua ce qu'elle abandonna pour devenir célèbre :

Women to be in the music business give up more than you'd ever know. She's got kids she gave up. Any woman gave up home life, and old man probably because you're so crazy on playing and [...] you never find them again. You give up a home and friends, you give up children and friends. You give up an old man and friends, you give up any constant in the world except music. That's the only thing you got, man. [...] So to sing, she really needs to or wants to. A man can do it as a gig because he knows he can get laid tonight.²⁴⁴

Joplin fut donc consciente de ce qu'elle abandonnait pour réussir dans la musique, mais ne soutint malgré tout pas officiellement le mouvement féministe. Ce type d'attitude fut décrit par Joan Didion dans son essai « Slouching Towards Bethlehem » : « It is possible for people to be the unconscious instruments of values they would strenuously reject on a conscious level », ²⁴⁵ Cette description pourrait s'appliquer à l'attitude de Joplin. Alors qu'elle fut souvent glorifiée pour

²⁴⁴ Janis Joplin, *The Early Days 1962*, Austin : Simon and Schuster, 1970. Document consulté le 10 janvier 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=bos7pM2jWaI>.

²⁴⁵ Joan Didion, « Slouching Towards Bethlehem », *Slouching Towards Bethlehem*, New York : Dell, 1968, 113.

avoir été une figure proto-féministe, à aucun moment la chanteuse ne prit part au mouvement féministe. Certes, Joplin exprima la colère et la déception des femmes avant même que le féminisme ne légitime ses positions et que son refus de s'adapter aux canons de la beauté féminine ne préfigure la remise en cause de ces canons par les féministes radicales. Néanmoins, force est de constater l'attachement plus fort de Janis Joplin à l'éthos contre-culturel hippie représenté par le slogan « sex & love & rock and roll » plutôt qu'à un discours féministe qui avait pour but de la libérer de l'oppression du patriarcat.

Tandis que Todd Gitlin déclare que les hippies ne souhaitaient pas tant changer la société que l'esquiver, le personnage de Janis Joplin est plus complexe que cela. Les hippies furent souvent attaqués pour leur hédonisme et le reproche fait par Joplin aux féministes radicales pourrait être qualifié de remarque hédoniste. Cependant, il n'y a pas d'absence d'engagement chez la chanteuse, mais plutôt une remise en cause des codes de la société américaine.

L'engagement de ces artistes illustre la fragmentation et la diversité des mouvements tout au long des années soixante et au début des années soixante-dix. Nina Simone et Buffy Sainte-Marie se concentrèrent respectivement sur la défense des droits des Africains-Américains et des Amérindiens et adoptèrent une position plus radicale que celle de « l'immense majorité silencieuse des Américains ».²⁴⁶ En effet, elles s'aliénèrent en partie une Amérique *mainstream*, que ce soit le public blanc libéral dans le cas de Nina Simone, notamment lorsqu'elle interpréta sur scène « Mississippi Goddam » et « Four Women » ou quand elle remit ouvertement en cause la non violence, ou que ce soit le gouvernement Johnson quand Sainte-Marie prit publiquement la défense des droits des Amérindiens. Ces deux chanteuses se concentrèrent majoritairement sur ces deux causes et n'affichèrent par exemple pas de soutien au mouvement

²⁴⁶ L'expression « the great silent majority of my fellow Americans » provient d'un discours de Richard Nixon prononcé le 3 novembre 1969. Cette majorité silencieuse d'Américains désigne celle qui ne prit part à aucune manifestation contre la guerre au Vietnam et ne participa pas à la contre-culture. Dans son ouvrage de 2008 *Nixonland*, Rick Perlstein considère que cette majorité est composée de groupes hétérogènes : citoyens principalement blancs, ouvertement religieux, patriotes, plus âgés, mais aussi de jeunes venant de la région du Midwest ou des banlieues, des ouvriers col bleus plutôt que des cols blancs ou que l'élite. Rick Perlstein, *Nixonland: The Rise of a President and the Fracturing of America*, New York : Scribner, 2008, 748.

féministe. Quant à Barbara Dane, alors qu'elle s'exprima sur des thématiques politiques et sociales plus variées que Simone et Sainte-Marie, elle le fit toujours sous un angle anticapitaliste. Janis Joplin manifesta ouvertement ses désaccords avec les féministes radicales. Elle participa également avec les hippies à un rejet de la société de consommation américaine. Nous verrons toutefois dans les chapitres suivants qu'alors que ces artistes ne se définirent pas comme féministes, leurs prises de positions peuvent néanmoins être considérées comme telles, selon la sensibilité féministe à travers laquelle elles sont analysées.

La fragmentation des mouvements et des discours politiques et sociaux étudiée dans ce chapitre s'applique également au mouvement féministe. Nous serons amenés à analyser les différentes tendances de la période, mais également à les mettre en perspective avec les troisième et quatrième vagues. Alors que certaines sensibilités se développèrent de façon parallèle, d'autres furent en opposition.

Un certain nombre de chanteuses et musiciennes de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix participèrent à la réflexion féministe qui eut lieu au sein du mouvement Women's Liberation à la même époque, que ce soit en chansons ou lors de prises de position publiques. Ces exemples d'engagement nous permettront d'analyser la place qu'occupait non seulement le mouvement féministe au sein du paysage politique et social de la période, mais aussi l'activisme musical féministe. Il nous faudra notamment lier les notions d'altérité beauvoirienne, de sexualité et d'infantilisation à l'engagement artistique et politique de ces femmes. Enfin, il s'agira de mettre en lumière dans quelle mesure ces femmes reflétèrent en temps réel la réflexion, les doutes, les réussites et les échecs que connurent les différentes franges du mouvement féministe.

Chapitre 2

Chanteuses et musiciennes féministes : proclamer ou remettre en cause une altérité féminine

Dès 1967, la fragmentation des mouvements sociaux se refléta au sein de la seconde vague féministe elle-même. Et de la même manière que la musique populaire refléta les divisions au sein des mouvements sociaux, il s'agira de démontrer qu'une musique populaire féministe exista de manière contemporaine à ce mouvement et qu'elle mit en chanson ses différentes tendances, ses contradictions, ses réussites, ses échecs et ses dissensions.

Nous verrons en effet qu'un certain nombre de chansons agissent à la manière des réflexions proposées dans les « consciousness-raising groups », en soulevant des pistes de questionnement et d'action féministes ou en créant le débat. C'est notamment le cas avec la question de l'avortement ou d'une violence physique féminine en réponse à une violence masculine ou institutionnelle.

Les artistes qui participèrent à ces réflexions se firent également les voix des différentes tendances du mouvement féministe des années 1967-1975, qu'elles soient libérales, radicales, socialistes, séparatistes ou culturelles. Nous mettrons également en lumière les limites du soutien de ces chanteuses à différentes franges du mouvement ainsi que leurs contradictions, en les analysant par exemple à travers le prisme des vagues féministes suivantes.

L'ensemble des chanteuses dont nous étudierons l'activisme ont cependant en commun de proposer de multiples discours et pistes de réflexion sur la question de la femme comme figure de l'Altérité beauvoirienne. À cette altérité est liée l'infantilisation que certaines artistes comme Yoko Ono ou Nina Simone s'approprièrent et retournèrent contre la société patriarcale. D'autres comme Betty Davis, appliquèrent l'infantilisation aux hommes pour affirmer leur propre agentivité et leur sexualité. Bien que contraire aux préceptes des féministes culturelles, nous verrons que cette forme de féminisme est en accord avec ceux de la troisième et de la quatrième vague féministe. Même si celles-ci

n'apparaissent respectivement que dans les années quatre-ving-dix et deux mille, elles permettent d'apporter un éclairage plus nuancé aux propos et aux actes des artistes dont nous traitons.

En outre, ce chapitre nous permettra de démontrer la multiplicité des discours féministes chez les artistes de la période mais aussi d'analyser leur compréhension du mouvement.

2.1. *Musique(s) populaire(s) et mouvement(s) féministe(s), quelle place pour un « artivisme »²⁴⁷ musical féministe ?*

Contrairement au mouvement des droits civiques ou à la mobilisation contre la guerre au Vietnam, le mouvement féministe de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix ne fut jamais directement associé à des chanteuses ou à des groupes en particulier. Dans les années quatre-vingt-dix, la musique rock, souvent perçue comme musique rebelle, était toujours aussi synonyme de musique dite « masculine ». Cela s'explique par un succès commercial généralement moindre des artistes femmes. Dans l'introduction à l'édition de 1992 de *She's a Rebel: the History of Women in Rock & Roll*, Gillian Caar expliqua dans quelle mesure considérer que les albums qui se vendent le mieux sont de meilleure qualité que les autres a un effet pervers :

This type of reasoning effectively eliminates the stories of any number of female performers who may not have achieved success on a large—or even a moderate—scale.²⁴⁸

Néanmoins, malgré les succès commerciaux relatifs de ces femmes, il exista bel et bien des chanteuses et musiciennes qui se reconnurent dans la seconde vague du mouvement féministe américain et qui écrivirent des chansons qui retranscrivent les thématiques, les questions, les divisions, les échecs et les réussites du mouvement.

²⁴⁷ L'artivisme est un néologisme créé dans les années 2000 pour désigner l'art créé dans le but de mettre en avant des préoccupations politiques et sociales. Voir Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*, Paris : Alternatives, 2010.

²⁴⁸ Gillian Caar, *She's a Rebel: the History of Women in Rock & Roll (expanded second edition)*, New York : Seale Press, 1992 (ed. 2002), xix.

Yoko Ono est l'une des artistes qui écrit et enregistra le plus grand nombre de chansons aux thématiques féministes dans la période. Ces thématiques sont particulièrement présentes dans l'album *Sometime in New York City*,²⁴⁹ écrit avec John Lennon, ainsi que dans les albums solos de la chanteuse, *Approximately Infinite Universe*²⁵⁰ et *Feeling the Space*.²⁵¹ Sorti en novembre 1973, *Feeling the Space* est le premier album entièrement produit par Yoko Ono et sur lequel John Lennon ne joua aucun rôle. Il fut par ailleurs écrit à la suite de la rupture du couple, qui survint en partie en raison d'une infidélité de Lennon quelques mois auparavant. Cela explique en partie pourquoi Yoko Ono clame son indépendance par rapport à son mari et met ouvertement en cause les rapports homme/femme dans un certain nombre de chansons figurant sur cet album. Ces chansons confèrent ainsi à *Feeling the Space* une thématique féministe, certaines semblant même être partiellement autobiographiques, traitant par exemple de femmes qui quittent leur mari (« Angry Young Woman »).²⁵²

Avant même l'écoute des paroles des différentes chansons, la pochette de l'album annonce clairement la thématique féministe. Sur le recto figure la mention suivante :

This album is dedicated to all the sisters who died in pain and sorrow and those who are now in prisons and in mental hospitals for being unable to survive in the male society.²⁵³

Le choix de l'adjectif « male » qui porte sur « society » dans cette déclaration place directement Yoko Ono dans la lignée des féministes radicales américaines comme Kate Millett, qui voient dans les hommes et la société patriarcale la source principale de l'aliénation des femmes. Ono traite également de l'incapacité de ces femmes à s'adapter à cette société, qui peut les conduire jusqu'en prison ou en hôpital psychiatrique.

En 1968, Jo Freeman, féministe à l'origine de l'organisation new-yorkaise WITCH, rédigea « The BITCH Manifesto ». Dans son manifeste, Freeman explique l'inadaptabilité de certaines femmes à la société patriarcale :

²⁴⁹ John Lennon et Yoko Ono, *Sometime in New York City*, New York : Apple Records/EMI, 1972.

²⁵⁰ Yoko Ono, *Approximately Infinite Universe*, New York : Apple Records, 1973.

²⁵¹ Yoko Ono, *Feeling the Space*, New York : Apple records, 1973.

²⁵² Yoko Ono, « Angry Young Woman », *Feeling the Space*, *op. cit.*

²⁵³ *Ibid.* Pochette arrière de l'album en version CD, 1997.

Our society has defined humanity as male, and female as something other than male. In this way, females could be human only by living vicariously thru [sic] a male. To be able to live, a woman has to agree to serve, honor, and obey a man and what she gets in exchange is at best a shadow life. Bitches refuse to serve, honor or obey anyone. They demand to be fully functioning human beings, not just shadows. They want to be both female and human. This makes them social contradictions.²⁵⁴

Dans une démarche renvoyant au « BITCH Manifesto » de Freeman, Yoko Ono dédie donc *Feeling the Space* aux femmes qui ne peuvent ou ne veulent pas s'adapter à la société patriarcale.

La pochette de l'album est également révélatrice en raison de son visuel. Les visages de différentes personnes ont été collés sur une vieille photographie. L'observateur peut ainsi y voir Yoko Ono dépeinte en aventurière, probablement une exploratrice ou une archéologue, voire ici une égyptologue (un métier généralement masculin à l'époque), à dos de chameau. Elle est entourée par un groupe, principalement composé d'hommes, qui semblent représenter ses assistants, mais dont les visages sont ceux des musiciens, chanteurs et chanteuses qui participent aux sessions d'enregistrement de l'album. De plus, en arrière-plan se trouvent le sphinx et les pyramides de Gizeh, mais en lieu et place du visage habituel du sphinx se trouve celui de Yoko Ono, surplombant le groupe. Ono remplace ainsi le pharaon Kheops qui, comme l'ensemble des pharaons, était considéré comme une divinité, pour devenir elle-même une déesse, être adulée et se placer au-dessus des hommes.

²⁵⁴ Jo Freeman, « The BITCH Manifesto », n.p., 1968. Consulté le 12 décembre 2016 : <https://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/jofreeman/joreen/bitch.htm>.



Document 1. Pochette de l'album de Yoko Ono, *Feeling the Space*, sorti en novembre 1973, New York : Apple Records, 1973. Pochette par Bob Gruen, Kishin Shinoyama et Yoko Ono.

Enfin, les notes d'accompagnement de l'album confirment également la thématique féministe. Elles parodient les publicités pour adultes et fournissent les numéros de téléphone, les dates de naissance et les mensurations de l'ensemble des musiciens hommes qui participent à l'enregistrement de l'album. Il s'agit ainsi d'inverser le rapport homme/femme et ses représentations : Yoko Ono mène fièrement le groupe composé à majorité d'hommes et immortalisée en tant que sphinx, elle les surveille du regard.

L'une des chansons les plus marquantes de cet album est assurément « Woman Power ». Reprenant le slogan du « Black Power », qui affirme non seulement une force, mais aussi une fierté noire, Yoko Ono, en affirmant une fierté féminine, appelle les femmes dans leur ensemble à avoir une attitude similaire à celle que les Africains-Américains avaient eue à partir de 1966.

Néanmoins, alors que Stokely Carmichael, créateur de l'expression, avait fait du SNCC une organisation réservée aux Noirs, Yoko Ono semble plus mesurée dans ses paroles :

We allow men who wanna join us
The rest can just stay by themselves.²⁵⁵

Bien qu'elle envisage effectivement l'idée d'un séparatisme entre les hommes et les femmes, elle invite néanmoins les hommes prêts à se joindre à sa cause. En cela, elle se distancie également de certaines féministes radicales dites séparatistes, telles que les féministes de l'organisation Cell 16. Celle-ci fut créée par Roxanne Dunbar à l'été 1968 et préconisait une séparation complète des femmes et des hommes :

They exhorted women to swear off sex and relationships with men, to learn karate, and to live in communes—in all-female communes for those who were smart enough to still be single. With karate and celibacy, women, if not completely invulnerable and impenetrable, could at least achieve a degree of self-sufficiency and control over their lives.²⁵⁶

Ainsi, Cell 16 n'attendait pas tant un changement d'attitude de la part des hommes que des femmes. Bien que Yoko Ono ne fût pas aussi radicale, elle adopte néanmoins un discours en accord avec les thématiques développées par d'autres organisations féministes radicales.

Les New York Radical Women et les Redstockings déclaraient que ce n'était pas la société capitaliste, mais les hommes dans leur ensemble qui étaient responsables de l'oppression des femmes. Dans « Woman Power », Yoko Ono se rapproche particulièrement du discours de ces deux organisations :

Two thousand years of male society
Laying fear and tyranny.²⁵⁷

À l'image des New York Radical Women et des Redstockings, Yoko Ono identifie donc la société patriarcale comme source de l'oppression des femmes. C'est pourquoi il est surprenant qu'elle ait décidé d'interpréter « Woman Power » sur scène lors d'une conférence organisée par NOW à Cambridge à laquelle elle fut invitée. Voici sa description de l'événement dans le livret accompagnant le coffret *ONOBX* :

²⁵⁵ Yoko Ono, « Woman Power », *Feeling the Space*, op. cit.

²⁵⁶ Alice Echols, *Daring to be Bad*, op. cit., 160.

²⁵⁷ Yoko Ono, « Woman Power », *Feeling the Space*, op. cit.

In June of '73, I was invited by the National Organization of Women to their International Women's Conference in Cambridge, Massachusetts. I was asked to give a concert there for the Sisters. John and I took this very seriously. I made a booklet of my songs and statements specially for the occasion and carried copies of them with me. [...] I never will forget how all the women at the concert suddenly stood up and joined me in singing the chorus of WOMAN POWER. Their power at that moment was so strong that it stopped the video camera from running!²⁵⁸

NOW étant une organisation qui se concentre principalement sur la place de la femme dans la sphère publique, il est en effet surprenant que Yoko Ono participe à une telle conférence, et encore plus qu'elle y interprète « Woman Power ». Dans les paroles ci-dessus, Ono mentionne deux mille ans de tyrannie et semble lier la société patriarcale à l'arrivée du christianisme. Des féministes, universitaires, mais aussi psychiatres, tracent également les origines de la condition féminine actuelle à une oppression provoquée par le christianisme, à l'image de Barbara Ehrenreich et Deirdre English dans *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*. Ehrenreich et English étudient le cas de la chasse aux sorcières pour mettre au jour la misogynie de l'Église, en citant par exemple le *Malleus Maleficarum*²⁵⁹ :

The medieval Catholic Church elevated sexism to a point of principle: *The Malleus* declares, "When a woman thinks, she thinks evil." [...] The Church associated women with sex, and all pleasure in sex was condemned, because it could only come from the devil.²⁶⁰

Cette association de la femme au Diable et au péché peut être retracée jusqu'à la figure de Marie-Madeleine, qui fut considérée jusqu'en 1969 comme une pécheresse, voire à celle d'Ève, première femme, qui commit le péché originel :

[...] Marie de Magdalena était possédée par sept démons, soit la plénitude du péché. Des sept péchés capitaux, l'imaginaire a fait glisser la sainte dans le seul péché de luxure. Sans doute faut-il y voir une influence de figures bibliques comme celle d'Ève – déformée elle aussi – ou de la femme adultère.²⁶¹

²⁵⁸ Yoko Ono, *ONOBX*, Salem : Rykodisc, 1992.

²⁵⁹ Heinrich Kramer et Jacob Sprenger, *Malleus Maleficarum*, Strasbourg : n.p., 1486. Le *Malleus Maleficarum*, écrit en 1486 par les révérends Kramer et Sprenger, sert d'ouvrage de référence auprès des chasseurs de sorcières, notamment afin de reconnaître ces dernières.

²⁶⁰ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*, New York : The Feminist Press at CUNY, 1973 (ed. 2010), 40-1.

²⁶¹ Elisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen-Âge*, Paris : Beauschesne, 1997, 10.

Au-delà de renvoyer l'origine de la condition féminine contemporaine à l'arrivée du christianisme, Yoko Ono traite également de la thématique de la nature, en la reliant au féminin :

Coming age of feminine society
We'll regain our human dignity.
We'll lay some truth and clarity
And bring back nature's beauty.²⁶²

Loin de présenter le féminin comme une construction sociale comme Simone de Beauvoir l'avait déclaré dans *Deuxième Sexe*, dans « Woman Power », Yoko Ono associe en effet de manière intrinsèque le féminin à la nature. Cette théorie est particulièrement utilisée par les écoféministes après la sortie de la chanson d'Ono, à partir de la seconde moitié des années 1970. Bien que hors de la période étudiée, il est nécessaire de déchiffrer cette théorie et la manière dont elle fut traitée par certaines auteures. Elle fut d'abord développée par Françoise d'Eaubonne dans son essai *Le Féminisme ou la Mort*,²⁶³ dans lequel elle lie la féminité, à savoir le malheur d'être une femme dans une société patriarcale, à l'écologie. D'Eaubonne est suivie dans cette théorie par Mary Daly dans *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*.²⁶⁴ Si Daly garde l'appellation « radical feminism » pour se décrire, elle développa un nouveau vocabulaire qui reflète sa vision du féminisme. Ainsi, elle relie le féminisme et l'écologie en faisant de « gynecology » un mot composé. Cependant, alors que Daly remet le féminin sur le devant de la scène en matière de divin, elle fut critiquée par Audre Lorde, qui relie les questions de genre à celles de classe, culture, âge, pour n'avoir traité principalement que des femmes blanches dans son ouvrage et d'avoir déformé et essentialisé l'expérience des autres.²⁶⁵ Par la suite, l'activiste Starhawk qui se considère sorcière se concentra sur l'intersection du féminisme, de l'écologie et d'une spiritualité néopaïenne aux divinités féminines.²⁶⁶ La théorie écoféministe est néanmoins sujette à controverse, car elle est à relier aux

²⁶² Yoko Ono, « Woman Power », *Feeling the Space*, op. cit.

²⁶³ Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, Paris : Pierre Horay, 1974.

²⁶⁴ Mary Daly, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston : Beacon Press, 1978.

²⁶⁵ Audre Lorde, « An Open Letter to Mary Daly », Berkeley : Crossing Press, 1984, n.p. Document consulté le 19 janvier 2018 :

<http://www.historyisaweapon.com/defcon1/lordeopenlettertomarydaly.html>.

²⁶⁶ Voir Starhawk, *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*, New York : Harper & Row, 1979, et *Dreaming the Dark: Magic, Sex, and Politics*, Boston : Beacon Press, 1982.

débats sur les caractères féminins et masculins comme étant soit naturels soit des constructions sociales. Néanmoins, dans « Woman Power », même si Yoko Ono fait preuve d'affinités avec le mouvement féministe radical, elle s'en démarque également par ses renvois aux théories écoféministes.

Tout comme les chansons de *Feeling the Space*, certains morceaux de l'album du couple *Ono Lennon, Sometime in New York City*, paru en 1972, traitent de sujets propres à différentes tendances du mouvement féministe de la période. Ainsi, la chanson « Sisters, O Sisters »²⁶⁷ constitue un appel à l'agentivité des femmes.

L'agentivité est le terme proposé par nombre d'universitaires pour traduire le concept d'« agency » surtout au Canada, mais aussi en France par des associations d'anthropologues ou de linguistes telles que le LESC (Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative) dans leur revue *Ateliers du LESC*,²⁶⁸ ou par d'autres universitaires, comme Jacques Guilhaumou, dans son article « Autour du concept d'agentivité ».²⁶⁹ Judith Butler est l'universitaire qui proposa ce concept d'abord dans son ouvrage de 1990 *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*,²⁷⁰ puis encore davantage dans celui de 1997, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*.²⁷¹ Il s'agit de la capacité d'un être à agir sur le monde, les choses, les êtres, à les transformer, les influencer ou les subordonner. L'agentivité peut être consciente ou non, intentionnelle ou non.

Dans « Sisters, O Sisters », Yoko Ono s'adresse directement à ses « sœurs » du mouvement féministe et appelle à l'action féminine et féministe : « Sisters, O sisters/Let's stand up right now ».²⁷² L'utilisation de la forme impérative (« Let's stand up ») renforce l'agentivité non seulement de Yoko Ono dans l'ordre qu'elle donne, mais également celle des femmes à qui la chanteuse s'adresse, car Ono donne l'impression d'appeler à une révolution par les femmes. Néanmoins, les

²⁶⁷ Yoko Ono, « Sisters, O Sisters », *Sometime in New York City*, *op. cit.*

²⁶⁸ Aurore Monod Becquelin et Valentina Vapnarsky (dir.), *Ateliers du LESC* [En ligne], 34 | 2010, mis en ligne le 27 septembre 2010. Document consulté le 13 janvier 2017 : <http://ateliers.revues.org/8546>

²⁶⁹ Jacques Guilhaumou, « Autour du concept d'agentivité. », *Rives méditerranéennes* 1/2012 (n° 41), 25-34, URL : www.cairn.info/revue-rives-mediterraneennes-2012-1-page-25.htm. Consulté le 10 octobre 2015.

²⁷⁰ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, *op. cit.*

²⁷¹ Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford : Stanford University Press, 1997.

²⁷² Yoko Ono, « Sisters, O Sisters », *Sometime in New York City*, *op. cit.*

paroles du morceau montrent rapidement leurs limites, car elles semblent composées principalement d'aphorismes, appelant à « commencer au commencement », ou à « apprendre à vivre » : « It's never too late/to start from the start » ou « And yes, my dear sisters/we must learn to live ».

En 1969, Ono déclara au magazine féminin *NOVA* « Woman is the nigger of the world ». ²⁷³ Néanmoins, le premier couplet de « Sisters, O Sisters » est particulièrement révélateur du chemin idéologique parcouru par Yoko Ono entre 1969 et 1972. D'un côté, lors d'une interview donnée dans les années 1990, elle admit qu'elle ne connaissait rien du féminisme en 1969. Cependant, de l'autre, dès 1972, sa compréhension des thématiques féministes avait bien progressé :

We lost our green land
We lost our clean air
We lost our true wisdom
And we live in despair. ²⁷⁴

L'attention portée à la nature est une thématique qui se popularisa particulièrement au début des années soixante-dix. En effet, c'est sous la présidence de Richard Nixon en décembre 1970 que fut créée l'Agence de Protection de l'Environnement américaine (Environmental Protection Agency), afin d'étudier et protéger la nature ainsi que la santé des citoyens américains. La même année, dans son ouvrage *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, la féministe radicale consacra un passage de son ouvrage à la thématique « feminism and ecology ». ²⁷⁵ Enfin, à la même période où elle enregistra « Sisters, O Sisters », Yoko Ono publia également dans le *New York Times* puis dans *Sundance Magazine* un article intitulé « The Feminization of Society ». ²⁷⁶ Comme le premier couplet de « Sisters, O Sisters », cet article traite de la nature, dont la femme serait plus proche que l'homme :

I am proposing the feminization of society; the use of feminine nature as a positive force to change the world. We can change ourselves with feminine intelligence and awareness, into a basically organic,

²⁷³ Cette déclaration fut reprise par John Lennon et Yoko Ono pour écrire la chanson « Woman is the Nigger of the World », qui traite de la place de la femme au sein de la société américaine du début des années 1970. Par soucis de cohérence thématique, nous analyserons cette chanson dans un chapitre ultérieur.

²⁷⁴ Yoko Ono, « Sisters, O Sisters », *Sometime in New York City*, op. cit.

²⁷⁵ Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York : William Morrow and Company, 1970, 175.

²⁷⁶ Yoko Ono, « The Feminization of Society », *The New York Times*, New York, 23 février 1972, 41. Page consultée le 17 mars 2017 : <http://imaginepeace.com/archives/2565>

noncompetitive society that is based on love, rather than reasoning. The result will be a society of balance, peace and contentment. We can evolve rather than revolt, come together, rather than claim independence, and feel rather than think. These are characteristics that are considered feminine; characteristics that men despise in women. [...]

What we need now is the patience and natural wisdom of a pregnant woman, an awareness and acceptance of our natural resources, or what is left of them. Let's not kid ourselves and think of ourselves as an old and matured civilization. We are by no means mature. But that is alright. That is beautiful. Let's slow down and try to grow as organically, and healthfully as a newborn infant.²⁷⁷

Tout comme dans le premier couplet de « Sisters, O Sisters », Ono fait appel au champ lexical de la nature : « organic », « natural resources », « grow organically ». Cette utilisation s'explique par le fait qu'il existe selon elle des caractéristiques considérées comme essentiellement féminines méprisées par les hommes, comme la proximité avec la nature. Cette question fit particulièrement débat dans les années soixante-dix au sein du mouvement féministe. Shulamith Firestone la soulève dans *The Dialectic of Sex* :

But to grant the sexual imbalance of power as biologically based is not to lose our case. We are no longer just animals and the kingdom of nature does not reign absolute.²⁷⁸

Firestone déclare ici l'existence de différences biologiques entre hommes et femmes, mais considère que l'humanité a commencé à transcender la nature. Ainsi, dans « The Feminization of Society » et « Sisters, O Sisters », Ono prend activement part à un débat particulièrement d'actualité dans les années soixante-dix.

Dans le premier couplet de « Sisters, O Sisters », l'utilisation du pronom « we » fait référence aux « sœurs » du titre et la chanteuse fait le constat de ce qui a été perdu. Selon elle, la sagesse partagée par l'ensemble des « sisters » est perdue. Cependant, quelle est-elle ? De sa perte résulte un « désespoir » général. Avant même les théories écoféministes qui se développèrent à partir de 1974 avec Françoise d'Eaubonne, Yoko Ono met les préoccupations d'ordre écologique et scientifique que sont « la terre verte » et « l'air pur » en parallèle avec celle de « la sagesse », qui a un caractère bien plus personnel et subjectif, et le féminisme.

Les théories écoféministes sont les plus proches des idées avancées par

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, op. cit., 10.

Yoko Ono dans l'introduction de « Sisters, O Sisters », car elle tient pour responsable l'homme blanc des désastres écologiques et déclare que seule la sagesse des femmes peut sauver l'environnement. En effet, Françoise d'Eaubonne par exemple souhaite une utopie où « la planète entière, mise au féminin, reverdirait pour tous ».²⁷⁹

Néanmoins, avant même le développement formel de l'écoféminisme, certaines féministes radicales tenaient les hommes (blancs) pour responsables de la destruction des ressources naturelles. Dans son article « Goodbye to All That », Robin Morgan, féministe américaine radicale de la deuxième vague décrivit les hommes blancs comme étant les grands responsables des maux qui rongeaient la société américaine :

White males are most responsible for the destruction of human life and environment on the planet today. Yet, who is controlling the supposed revolution to change all that? White males [...]. It seems obvious that a legitimate revolution must be led by, *made* by those who have been most oppressed: black, brown and white *women*—with men relating to that the best they can.²⁸⁰

Les thèmes abordés dans « Sisters, O Sisters » renvoient donc aux préoccupations de Robin Morgan dans cet article, à savoir l'oppression de la femme, mais aussi les dégâts causés à la Terre par l'Homme. Ces deux thèmes furent régulièrement analysés et présentés comme liés dès 1949 par Simone de Beauvoir dans son ouvrage fondateur *Le Deuxième sexe*, puis par les féministes de la deuxième vague. C'est le cas de Sherry B. Ortner en 1972²⁸¹ qui s'attelle à démontrer que dans chaque culture la femme est dévaluée. Elle est à l'image de la nature, transformée par l'homme selon ses désirs, contrôlée selon les intérêts de ce dernier et mise en position de subordination. Alors qu'Ortner vise à déconstruire ce rapprochement entre la nature et la femme et à le présenter comme une construction culturelle, Yoko Ono semble embrasser ce parallèle dans l'introduction de « Sisters, O Sisters ».

Le lien fait par de nombreuses féministes entre la femme et la nature se popularisa tant que cela aboutit à la publication de l'ouvrage *Le Féminisme ou la*

²⁷⁹ Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, op. cit., 252.

²⁸⁰ Robin Morgan, « Goodbye to All That », *Rat Subterranean News*, New York, 1970, n.p.

²⁸¹ Sherry B. Ortner, « Is Female to Male as Nature To Culture », *Feminist Studies*, 1 (2), 1972, 5-31.

mort par Françoise d'Eaubonne en 1974,²⁸² dans lequel elle développa le concept d'écoféminisme. L'écoféminisme lie le féminisme à l'écologie et avance l'idée selon laquelle la société patriarcale capitaliste a provoqué une césure entre la nature et la culture qui ne peut être traitée que par l'instinct nourricier de la femme et ses connaissances holistiques des lois de la nature.

L'écoféminisme constitue une forme d'essentialisation des femmes, qui seraient naturellement proches de la nature, au contraire des hommes. L'essentialisme est un choix épistémologique et interprétatif qui s'intéresse à l'essence ou la substance des choses et des gens. La vision essentialiste peut porter sur le genre, la sexualité, la culture et d'autres caractéristiques, éludant ainsi les variations au sein d'un même groupe. Dans les études du genre, l'essentialisme postule que les hommes et les femmes sont fondamentalement et naturellement différents. Ainsi, l'écoféminisme, qui fut rendu populaire à partir de la deuxième moitié des années soixante-dix et pendant les années quatre-vingt par Starhawk en particulier,²⁸³ peut être considéré comme une forme d'essentialisme.

L'écoféminisme se place en opposition au féminisme radical de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, car les féministes radicales ne traitent pas, contrairement aux écoféministes, d'une sagesse ancestrale spécifique aux femmes qui serait due à leur proximité avec la nature. Les féministes radicales considèrent au contraire, à l'instar de Simone de Beauvoir, que la différence homme/femme n'est qu'une construction culturelle : « on ne naît pas femme, on le devient ».²⁸⁴

Néanmoins, l'introduction de « Sisters, O Sisters » peut être comprise comme une ode à la sensibilité écoféministe, car elle ressemble à une incantation qui chante les louanges de la nature. Ce premier couplet est bien loin de l'ambiance rock'n'roll stimulante au rythme reggae du reste du morceau. En effet, cette introduction ressemble davantage à une version dystopique du minimalisme zen qui imprègne l'ouvrage *Grapefruit* de Yoko Ono, publié en 1964. Tandis que dans son livre, l'artiste appelle à prendre le temps d'observer et d'apprécier la nature, dans « Sister, O Sisters », elle fait la liste de ce qui a été

²⁸² Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, Paris : P. Horay, 1974.

²⁸³ Starhawk, *Dreaming the Dark: Magic, Sex, and Politics*, *op. cit.*

²⁸⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, vol. II : *L'expérience vécue*, Paris : Gallimard, 1949, 13.

perdu. Le thème de la nature est prédominant dans *Grapefruit* et est traité de manière poétique et ultra-minimaliste dans de courts textes épurés qui ne sont pas sans rappeler les haïkus japonais,²⁸⁵ particulièrement en raison des références à la nature ou aux saisons :

EARTH PIECE
Listen to the sound of the earth turning.
1963 spring

ou encore

WATER PIECE
Listen to the sound of the underground water.
1963 spring²⁸⁶

Il n'est donc pas surprenant de retrouver ces thématiques associées à celle de l'écoféminisme naissant dans « Sisters, O Sisters ». Ces instructions minimalistes allant droit au but se retrouvent également dans de nombreuses chansons de Yoko Ono.

Les considérations écologiques et le constat d'oppression que nous trouvons dans les paroles de la chanson d'Ono rappellent ainsi l'article de Robin Morgan, tout comme les couplets et les refrains de la chanson, à travers lesquels l'artiste formule un appel à l'action et prône la prise de conscience de ses « sœurs » au sujet du féminisme :

[We are] an oppressed people, but a people raising our consciousness toward something that is the other side of anger, something bright and smooth and cool, like action unlike anything yet contemplated or carried out.²⁸⁷

Sous leurs allures d'aphorismes, les paroles de « Sisters, O Sisters » sont donc un appel à l'action à la suite d'une « prise de conscience des femmes de leur oppression », selon les mots de Robin Morgan, ou de leur statut de caste subordonnée, selon Casey Hayden et Mary King :

Women we've talked to who work in the movement seem to be caught up in a common-law caste system that operates, sometimes subtly,

²⁸⁵ Les haïkus japonais sont de courts poèmes de dix-sept *mores*, généralement divisés en trois segments de 5-7-5. Ces poèmes au format minimaliste tant au niveau de la forme que du fond doivent également faire référence à la nature ou aux saisons, que ce soit en les nommant ou en les évoquant.

²⁸⁶ Yoko Ono, *Grapefruit*, New York : Simon & Schuster, 1964, (ed. 2000), page non numérotée.

²⁸⁷ Robin Morgan, *op. cit.*

forcing them to work around or outside hierarchical structures of power which may exclude them.²⁸⁸

Bien que Yoko Ono soit loin d'être la première chanteuse de la période à traiter du sujet du féminisme dans ses chansons, « Sisters O Sisters » a pour originalité qu'il s'agit d'un morceau de rock, contrairement à l'immense majorité des chansons antérieures traitant de féminisme, de style country comme « Born a Woman »²⁸⁹ de Sandy Posey, ou jazz avec « To Be Young, Gifted and Black »²⁹⁰ de Nina Simone. L'originalité de « Sisters, O Sisters » vient aussi du fait que cette chanson appelle à une réaction des femmes non pas individuelle, voire individualiste, mais organisée, en prenant part au mouvement féministe. Yoko Ono en appelle alors à l'ensemble des femmes, ses « sœurs », et non pas seulement à une partie d'entre elles.

Alors que son appel peut avoir une volonté universaliste, il est effectué à un moment de divisions dans l'histoire de la seconde vague féministe aux États-Unis, et « Sisters, O Sisters » ne reflète en rien ces changements. À l'image du schisme de la Nouvelle gauche dès 1969, de nombreuses divisions ont lieu en 1972 au sein de la seconde vague féministe. Certaines se produisent même dès 1967 et 1968. Le mouvement est en effet divisé entre les féministes libérales, marxistes, radicales, et les féministes issues des différentes communautés ethniques américaines. Ainsi, le mouvement que Yoko Ono empresse ses « sœurs » de rejoindre semble bien loin des fragmentations observables sur le terrain.

D'un côté, les féministes libérales de la National Organization of Women décernèrent le 25 août 1972²⁹¹ le prix de la « Positive Image of Women » au couple Ono/Lennon pour leur *single* « Woman Is the Nigger of the World/Sisters O Sisters » lors de la cérémonie « Keep Her in Her Place ». Cependant, nous reviendrons sur d'autres figures du féminisme qui critiquèrent John Lennon et

²⁸⁸ Casey Hayden et Mary King, *Sex and Caste : A Kind of Memo from Casey Hayden and Mary King*, URL : <https://foundationsofgenderstudies.files.wordpress.com/2013/01/sexcaste.pdf>. Consulté le 15 décembre 2016.

²⁸⁹ Sandy Posey, « Born a Woman », Nashville : MGM, 1966.

²⁹⁰ Nina Simone, « To Be Young, Gifted and Black », *Black Gold*, *op. cit.*

²⁹¹ Laurie Johnston, "Women's Group to Observe Rights Day Here Today", *New York Times*, 25 août 1972, 40.

Yoko Ono pour leur chanson « Woman Is the Nigger of the World », en raison de l'image condescendante que cette chanson donne de la femme.

Ainsi, de son retour aux États-Unis avec John Lennon en 1971 jusqu'à 1974, Ono traita abondamment des problématiques féministes propres à la seconde vague, en adoptant parfois un point de vue proche de celui des féministes libérales, radicales ou des écoféministes, selon la chanson. Le fait d'invoquer des rhétoriques propres à des mouvements en opposition peut alors paraître contradictoire. Néanmoins, cette attitude renvoie au caractère universalisant du discours de Yoko Ono. En effet, dans ses chansons comme dans son art, la volonté de dépasser les divisions ethniques, culturelles, sociales ou de genre est restée une constante au fil des ans. L'utilisation de rhétoriques propres à différentes sensibilités féministes pour dépasser les divisions au sein du mouvement relève de la même volonté.

L'exemple de Yoko Ono est néanmoins une exception. En effet, les autres chanteuses impliquées dans le mouvement féministe ou qui incorporèrent dans leurs chansons des thématiques féministes restèrent fidèles à une ligne de conduite qui les rattacha à une organisation en particulier, ou du moins à une sensibilité particulière, comme c'est le cas pour le Chicago Women's Liberation Rock Band (CWLRB) et le New Haven Women's Liberation Rock Band (NHWLRB).

La Chicago Women's Liberation Union (CWLU) fut fondée en 1969 par plusieurs femmes issues d'autres organisations féministes. Parmi elles figurent Jo Freeman, à l'origine de l'organisation W.I.T.C.H., Shulamith Firestone, fondatrice des New York Radical Women (NYRW), des Redstockings et des New York Radical Feminists et auteure du livre phare *The Dialectic of Sex*,²⁹² Heather Booth, mentionnée précédemment, Naomi Weisstein, également membre du CWLRB, Vivian Rothstein et Ruth Sugal.

La création du terme « féminisme socialiste » est souvent attribuée à la CWLU pour son pamphlet « Socialist Feminism: A Strategy for the Women's Movement »,²⁹³ dans lequel l'organisation reconnut les divisions au sein du

²⁹² Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, op. cit.

²⁹³ Document consulté le 3 janvier 2017 sur le site :

mouvement. D'un côté figurent les féministes séparatistes,²⁹⁴ particulièrement représentées par la frange lesbienne qui appelait les femmes à former des communautés à l'écart des hommes et dont le point de vue servit d'inspiration aux féministes culturelles que nous avons mentionnées précédemment :

One is the direction toward new lifestyles within a woman's culture, emphasizing personal liberation and growth, and the relationship of women to women. Given our real need to break loose from the old patterns—socially, psychologically, and economically—and given the necessity for new patterns in the post revolutionary society, we understand, support and enjoy this tendency.²⁹⁵

De l'autre côté figure le point de vue structurel, selon lequel la société et son économie sont à la source de l'oppression des femmes ; il s'agit d'un point de vue plus socialiste et proche d'une analyse marxiste.

Les féministes de la CWLU reconnurent dans ce pamphlet les divisions au sein du mouvement entre les différentes sensibilités qui s'y côtoyaient. Les différences entre les sensibilités hétérosexuelles ou lesbiennes, ainsi que leurs conséquences, étaient particulièrement marquées :

In most places it is broken into small groups which are hard to find, hard to join, and hard to understand politically. At the same time, conservative but organizationally clever entrepreneurs are attaching themselves to the movement, and are beginning to determine the politics of large numbers of people. If our movement is to survive, let alone flourish, it is time to begin to organize for power. We need to turn consciousness into action, choose priorities for our struggles, and win. To do this we need a strategy.²⁹⁶

La plupart des organisations dépassèrent rarement la vingtaine de membres et l'un des objectifs de la CWLU était de se faire davantage entendre pour attirer plus de membres. L'une des stratégies qu'elle adopta afin d'être remarquée par davantage de femmes et de voir ses rangs s'étoffer fut de monter un groupe de rock qui pourrait mettre en chanson les thèmes chers à l'organisation. Naomi Weisstein, membre du Chicago Women's Liberation Rock Band, associe la

<http://www.historyisaweapon.com/defcon1/chisocfem.html>

²⁹⁴ Nous reviendrons plus en détail sur cette frange du mouvement, lorsque nous traiterons de la maison de disques Olivia Records.

²⁹⁵ Chapitre Hyde Park de la Chicago Women's Liberation Union, « Socialist Feminist: A Strategy for the Women's Movement », tract, publication à compte d'auteur, 1972. Document consulté le 3 janvier 2017 sur le site <http://www.historyisaweapon.com/defcon1/chisocfem.html>

²⁹⁶ *Ibid.*

création du groupe à sa réaction à l'écoute de « Under My Thumb »²⁹⁷ des Rolling Stones, chanson éminemment sexiste, puis de « Ball and Chain »²⁹⁸ de Janis Joplin. Selon Weisstein, Joplin exprimait sa résignation quant aux relations amoureuses :

“Rock is the insurgent culture of the era! How criminal to make the subjugation and suffering of women so sexy! We’ve got to do something about this! We’ll... We’ll organize our own rock band!” Why not see what would happen if we created visionary, feminist rock? Not only did every 14-year-old girl in the city listen to rock, but also every feminist did. We all identified with the counter culture; rock was considered “Our Music”: dangerous, sexy, and our harbinger of the social changes to come. No matter that rock assaulted women more savagely than anything in popular culture before it. The task would be to change the politics while retaining the impact.²⁹⁹

Le but du Chicago Women’s Liberation Rock Band était donc d’utiliser les propriétés rebelles supposées de la musique rock afin de permettre aux femmes de se rassembler et de lutter contre leur oppression. Alors que Naomi Weisstein reconnaît le sexisme latent de cette musique, elle la décrit également comme « sexy ». Dérivée du blues africain-américain et de la country, la musique rock est souvent décrite avec les mêmes adjectifs que l’homme noir des années 1950. Dans son ouvrage *De la culture rock*, Claude Chastagner dresse ainsi le parallèle supposé entre l’homme noir et le potentiel rebelle de la musique rock :

Le Noir reste un inconnu menaçant, violent et fruste, à la sexualité incontrôlable, animé par une soif de revanche. Si sa musique, toute en rythmes débridés, plaît à la jeunesse blanche, celle-ci risque d’adopter les valeurs des Africains-Américains.³⁰⁰

Comparé au rock des années cinquante, celui de la seconde moitié des années soixante devient plus sérieux et traite davantage des problèmes sociaux. Il remet également en question les valeurs individuelles que sont la pudeur ou le plaisir. Weisstein semble vouloir dépasser cette apparente contradiction qui empêche l’identification des jeunes filles et des femmes au rock : musique sexiste, le rock perpétue l’oppression des femmes. Néanmoins, également sexy, il a un pouvoir

²⁹⁷ The Rolling Stones, « Under My Thumb », *Aftermath*, Londres : Decca Records, 1966.

²⁹⁸ Big Brother and the Holding Company, « Ball and Chain », *Cheap Thrills*, San Francisco : Columbia, 1968.

²⁹⁹ Naomi Weisstein, « Naomi Weisstein », *Jewish Women’s Archive*, site internet, page consultée le 3 janvier 2017 : <https://jwa.org/feminism/weisstein-naomi>

³⁰⁰ Claude Chastagner, *De la culture rock*, Paris : PUF, 2011, 32.

de fascination et permet ainsi l'*empowerment*, comme nous le verrons ultérieurement avec le cas de Betty Davis.

Le CWLRB et le NHWLRB firent office de bras musical respectivement pour la Chicago Women's Liberation Union et la New Haven Women's Liberation Union, comme cela est expliqué dans les notes accompagnant l'album *Mountain Moving Day*, que les deux groupes enregistrèrent ensemble en 1972 :

We are the 'agit-rock' arm of our respective women's movements. In Chicago this means we are a chapter of the Chicago Women's Liberation Union (more about this later). In New Haven we are all members of New Haven Women's Liberation. We go places where leaflets can't go—college dances, women's conferences, rallies, benefits, festivals, prisons and miscellaneous events. And perhaps we say things that leaflets can't say because we have music and performance to help us generate for those few hours while we're playing some glimpse of the world we'd like to see happen. Some of our jobs have been more than just exciting—we and the audience have shared in a deeply-felt celebration of our vision. At others we've been met with bad vibes, hostile men, inadequate electricity, freezing weather.³⁰¹

Alors que l'album *Mountain Moving Day* contient une face dédiée à chaque groupe, il rend également compte de l'idéologie des deux organisations, en mettant en chanson leurs thématiques centrales. Dans la réédition de 2005 de l'album, intitulée *Papa Don't Lay That Shit On Me*, figurent des morceaux supplémentaires du Chicago Women's Liberation Rock Band, un titre du groupe de rock féministe contemporain Le Tigre, mais aussi un extrait de discours de Naomi Weisstein, membre fondatrice de la CWLU et du CWLRB, dans lequel elle se penche sur l'autodéfense. Dans son traitement des thématiques de l'autodéfense et de l'apprentissage du karaté, Weisstein aborde la violence, tout comme le fit l'organisation Cell 16. Cependant, sa manière d'aborder le sujet est néanmoins particulièrement différente, dans la mesure où Weisstein le fait avec humour. Dans ce discours, elle raconte à des fins comiques l'histoire d'une de ses expériences de harcèlement de rue en expliquant la manière dont elle a rabroué son agresseur. Néanmoins, elle narre aussi cette histoire dans le but de démontrer qu'il est possible d'agir comme elle le fait en public et de donner du courage aux femmes présentes aux concerts.

La majorité des thématiques de l'album est en phase avec le féminisme radical. « Ain't Gonna Marry » reprend ainsi une thématique récurrente en

³⁰¹ Naomi Weisstein, « Naomi Weisstein », *Jewish Women's Archive*, *op. cit.*

s'attaquant à l'institution du mariage. Dans cette chanson, la chanteuse Susan Abod compare le mariage à des « chaînes » (« I Ain't Gonna Marry/And I Ain't Gonna Be in Chains »), comparaison qui rappelle inévitablement la chanson de Big Mama Thornton, reprise par Janis Joplin, « Ball and Chain »,³⁰² dans laquelle elles déclarent « Love is like a ball and chain ». D'après le *New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, l'expression « Ball and Chain » fait référence à la femme mariée, et la pochette de l'album *Cheap Thrills*, dessinée par Robert Crumb, célèbre illustrateur contre-culturel de *comix*, donne une bonne idée quoiqu'inversée du sentiment de l'homme ou de la femme mariée : alors que dans l'expression argotique, le boulet symbolise la femme mariée, ici la femme dessinée par Crumb avance avec peine en plein désert, trainant son boulet, surplombée par un soleil écrasant. D'après Naomi Weisstein, la chanson de Joplin « Ball and Chain » fut l'une des raisons de la création du groupe CWLRB :

In Chicago, one cold and sunny day in March of 1970, I decided to organize a feminist rock band. I was lying on the sofa listening to the radio—a rare bit of free time in those early days of the women's movement. Perhaps a meeting had been canceled. The trendy station that had just switched to all-rock was playing a medley of hits. First, Mick Jagger crowed that his once feisty girlfriend was now “under his thumb”. Then Janis Joplin moaned with thrilled resignation that love was like “a ball and chain”.³⁰³

Nous reviendrons ultérieurement sur le rapport qu'entretenaient les membres du CWLRB avec les rockeurs dans un chapitre dédié à la place des femmes dans l'industrie musicale, néanmoins, prenons le temps d'analyser le rapport d'« Ain't Gonna Marry » à la résignation ravie de Joplin. Cette résignation est en net décalage avec la détermination du groupe de ne pas faire office de « boulet » dans la chanson « Ain't Gonna Marry ». Refuser le mariage est pour le CWLRB une manière de garder une forme de liberté pour la femme et ne pas laisser l'occasion aux hommes de les qualifier de « boulets ». Le deuxième couplet du

³⁰² Big Mama Thornton, « Ball and Chain », *Ball 'n' Chain*, El Cerrito, California : Arhoolie, 1968. Big Brother and the Holding Company, « Ball and Chain », *Cheap Thrills*, *op. cit.*

³⁰³ Naomi Weisstein, « Days of Celebration and Resistance: The Chicago Women's Liberation Rock Band, 1970-1973 », *CWLU Herstory Project*, site internet, 1996. Article consulté le 4 janvier 2017 sur le site : <https://www.cwluherstory.org/text-memoirs-articles/days-of-celebration-and-resistance>

morceau est le reflet en chanson du pamphlet « Socialist Feminist: A Strategy for the Women's Movement », écrit par l'organisation CWLU :

Ain't gonna be easy/It ain't gonna be a life of ease
But I'm a woman/And I'll be damned if I can't do as I please.³⁰⁴

La reconnaissance de la difficulté de mener une vie de célibataire dans ce couplet renvoie effectivement au passage suivant du pamphlet :

In addition, women have historic and emotional bonds to men. When men and women come together, it is out of the forces of social reality. Those social bonds are not destroyed by ideological argument alone, but only when that social reality changes. In many cases, women have no real choice but marriage for survival, self-respect and warmth or love. We must look at the lives of most women with fewer assumptions to discover what their real alternatives are and in what is their happiness.³⁰⁵

L'opinion exprimée sur le mariage par la CWLU est loin de constituer la critique qu'aurait pu formuler d'autres organisations telles que The Feminists, par exemple, qui déclara « we consider the rejection of this institution both in theory and in practice a primary mark of the radical feminist »,³⁰⁶ ou encore celle émise par Robin Morgan dans son ouvrage de 1970 *Sisterhood Is Powerful*, lorsqu'elle écrivait « we can't destroy the inequities between men and women until we destroy marriage ». ³⁰⁷ En effet, l'opinion de la CWLU semble plus nuancée, voire empathique, dans la mesure où elle reconnaît le sentiment qu'éprouvent certaines femmes à avoir besoin de se marier en raison des pressions sociales. Néanmoins, Susan Abod semble aussi radicale dans sa chanson que l'étaient Robin Morgan et les femmes de l'organisation The Feminists.

« Abortion Song » est un autre morceau ouvertement féministe sur l'album *Mountain Moving Day*, cette fois-ci chanté par le New Haven Women's Liberation Rock Band. Sorti en 1972, il traite de l'avortement, encore interdit aux États-Unis, qui ne devint légal qu'un an plus tard par l'arrêt de la Cour Suprême *Roe v. Wade*. Jusqu'en 1973, la Women's Liberation Union fut dotée d'un service de conseils sur l'avortement nommé « Jane » qui, avant même la légalisation de

³⁰⁴ Chicago Women's Liberation Rock Band, « Ain't Gonna Marry », *Mountain Moving Day*, *Mountain Moving Day*, Burlington, Massachusetts : Rounder Records, 1972.

³⁰⁵ Chapitre Hyde Park de la Chicago Women's Liberation Union, « Socialist Feminist: A Strategy for the Women's Movement », *op. cit.*

³⁰⁶ Alice Echols, 1989, *op. cit.*, 176.

³⁰⁷ Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful*, *op. cit.*, 537.

l'avortement, était une clinique pratiquant non officiellement des interruptions volontaires de grossesse. Et en mai 1972, sept femmes, membres de « Jane » furent arrêtées par la police de Chicago pour avoir illégalement pratiqué des avortements. La chanson « Abortion Song » servit ainsi à soutenir ces sept femmes et à demander la légalisation de l'IVG.

L'introduction d'« Abortion Song » de style blues boogie-woogie utilise la même progression d'accords que la chanson « Lady Madonna » des Beatles et alors que l'auditeur s'attend à entendre « Lady Madonna, children at your feet » ou « Lady Madonna, baby at your breast »,³⁰⁸ les paroles partent dans un sens radicalement opposé au thème du morceau des Beatles, quand bien même la chanson de McCartney pourrait elle-même être considérée comme protoféministe. Le CWLRB déclare : « We're talkin' about abortion, it's against the law/But we know that it's our right ». ³⁰⁹

Le premier couplet d'« Abortion Song » peut être perçu comme une distorsion de « Lady Madonna ». Paul McCartney décrit ainsi sa chanson :

So the original concept was the Virgin Mary but it quickly became symbolic of every woman; the Madonna image but as applied to ordinary working-class woman. It's really a tribute to the mother figure, it's a tribute to women. "Your Mother Should Know" is another. I think women are very strong, they put up with a lot of shit, they put up with the pain of having a child, of raising it, cooking for it, they are basically skivvies a lot of their lives, so I always want to pay a tribute to them.³¹⁰

Alors que McCartney fait l'éloge de la force des femmes (probablement célibataires) qui gèrent à la fois un métier et leur vie de mère, « Abortion Song » va dans le sens complètement opposé. Jennifer Abod considère la maternité et la vie de famille dans son ensemble comme une tâche forcée pour les femmes :

They tell us to get married and have three or four kids
Change the diapers, be a good wife
But we will decide how many children to bear
We've got to control our own life³¹¹

D'un côté, McCartney se demande comment Lady Madonna réussit à joindre les deux bouts (« Wonder how you manage to make ends meet ») ou à nourrir

³⁰⁸ The Beatles, « Lady Madonna », Londres : Apple Records, 1968.

³⁰⁹ New Haven Women's Liberation Rock Band, « Abortion Song », *Mountain Moving Day*, op. cit.

³¹⁰ Paul McCartney dans Barry Miles, *Paul McCartney: Many Years From Now*, New York : Henry Holt and Company, 1997 (ed. 1998), 449.

³¹¹ New Have Women's Liberation Rock Band, « Abortion Song », *Mountain Moving Day*, op. cit.

l'ensemble de ses enfants (« Wonders how you manage to feed the rest ») sans pour autant envisager la possibilité que le personnage n'a peut-être pas nécessairement désiré avoir autant d'enfants. Abod, quant à elle, réclame le droit de décider du nombre d'enfants qu'elle aura (« we will decide how many children to bear »), car ce n'est qu'ainsi qu'elle contrôlera sa vie (« we've got to control our own life »). Elle insinue ainsi que la maternité lui ferait perdre ce contrôle. Les débats sur l'avortement faisaient partie intégrante des « consciousness-raising groups » qui avaient lieu dans les organisations féministes. À propos de son expérience lors de ces événements, Susan Brownmiller, membre des New York Radical Women déclara :

So I said "I've had three abortions, and the last one was within the last year." And I started to cry, because I suddenly understood that I wasn't alone, that what I had considered personal embarrassment was something that was part of this whole larger experience.³¹²

La chanson du NHWLRB joue un rôle comparable à celui des « consciousness-raising groups », celui de permettre aux femmes de prendre conscience que leurs expériences sont similaires et qu'elles ont une dimension politique.

Cette dimension politique est évidente dans le couplet dans lequel Jennifer Abod chante « Free our sisters/Abortion is our right ». Il s'agit non seulement d'un appel à légaliser l'avortement, permettant de libérer les femmes qui le souhaitent d'une grossesse qu'elles ne désirent pas, mais aussi d'une référence à l'arrestation mentionnée précédemment des sept femmes de « Jane », qu'Abod souhaite voir être libérées.

En plus d'une dimension politique, « Abortion Song » relie, tout comme « Need No Doctor », la question de l'avortement à la question des rapports de pouvoir par le biais de la médecine, profession quasiment exclusivement masculine à l'époque. En effet, le deuxième couplet rend compte de cette monopolisation de la profession en remontant jusqu'à la fin du Moyen-Âge en Europe et à la chasse aux sorcières :

We're talkin' about abortion it's as old as time
Hidden in fear and pain
The witches began it, they were burned at the stake
For helping sisters break their chains
Next came the butchers with their blood-stained hands
We've lost too many sisters that way

³¹² Susan Brownmiller dans Mary Dore (dir.), *She's Beautiful When She's Angry*, op. cit.

Now you go to the doctors and ask them to help
They say come back another day³¹³

Cette explication préfigure l'analyse, faite plus en profondeur un an plus tard, par Barbara Ehrenreich et Deirdre English dans *Witches, Midwives, and Nurses*. Ces dernières déclarent que les sorcières du début de la période moderne étaient les soignantes éclairées du peuple qui connaissaient la médecine :

The other side of the suppression of witches as healers was the creation of a new male medical profession, under the protection and patronage of the ruling classes. The new European medical profession played an important role in the witch hunts, supporting the witches persecutors with "medical" reasoning.³¹⁴

Ainsi, le NHWLRB tout comme Ehrenreich et English permettent de sensibiliser les femmes au monopole masculin de la profession de médecin. Selon Ehrenreich et English, les femmes représentent 70 % des travailleurs de la santé.³¹⁵

Tout comme les CWLRB et NHWLRB, la chanteuse Maxine Feldman s'inspira non seulement des « consciousness-raising groups », mais aussi des événements de son époque pour écrire ses chansons. Selon elle, le morceau « Angry Atthis », écrit le 13 mai 1969, soit un mois avant les affrontements de Stonewall,³¹⁶ est un pur produit de son époque. En effet, en 1963, elle fut renvoyée d'Emerson College à Boston en raison de son orientation sexuelle. L'université ne lui offrit comme seule alternative d'être traitée pendant un an en hôpital psychiatrique. Elle refusa les traitements par électrochocs, communément utilisés à l'époque pour la « conversion therapy », méthode mise en place pour « soigner » l'homosexualité, considérée alors comme une maladie mentale. Cette méthode ne fut interdite par l'American Psychiatric Association qu'en 1973.

Au cours des années soixante, Feldman se produisit pour un temps à Boston, avant qu'un disc-jockey local ne décide de prévenir l'ensemble des

³¹³ New Have Women's Liberation Rock Band, « Abortion Song », *Mountain Moving Day*, *op. cit.*

³¹⁴ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *op. cit.*, 31.

³¹⁵ *Ibid.*, 26.

³¹⁶ Les « Stonewall Riots » sont une série d'affrontements qui eurent lieu à la suite du raid le 28 juin 1969, mené par la police de New York au Stonewall Inn, l'un des rares bars où les membres de la communauté gay se retrouvent. Ces affrontements sont généralement considérés comme le début de la lutte des gays, lesbiennes, bisexuels et transgenres contre les autorités qui s'attaquent à cette communauté.

coffee-shops de sa sexualité. Seul le Rose coffeeshouse continua à l'y faire jouer régulièrement. Elle déménagea ensuite à Manhattan puis à Los Angeles, où elle reprit ses études. Elle participa par exemple au développement d'un centre pour femmes sur le campus d'El Camino où elle faisait également ses études.³¹⁷ La chanson contestataire « Angry Atthis », souvent considérée comme le premier hymne lesbien américain, examine les différentes formes de harcèlements subis par la chanteuse au quotidien :

I hate to tell lies,
Live in the shadow of fear
We've run half of our lives,
From that damn word—QUEER!

It's not your wife that I want,
It's not your children I'm after,
It's not even my choice I want to flaunt
Just wanna hear my lover's laughter.

Feel like animals in cages,
And have you seen the lights in the gay bar
Not revealing wrinkles or ages
God forbid we reveal who we are.³¹⁸

Dans cet extrait, Feldman relate les peurs qu'éprouve la société patriarcale américaine à l'égard des lesbiennes, mais aussi l'enfermement que la chanteuse ressent à cause de cette peur. La chanson épurée, jouée seulement à la guitare acoustique, s'écoute comme une plainte mélancolique. Cependant, en criant le terme « queer », elle expose le tabou que ce mot constitue aux yeux des Américains. Au-delà de se faire la voix des lesbiennes, elle traite de l'autre tabou qu'est l'âge des femmes. Elle exprime enfin les douleurs de l'ensemble des femmes dans la sphère publique. En raison de ses paroles qui explorent les mêmes sujets que ceux débattus lors des « consciousness-raising groups » des organisations féministes radicales, « Angry Atthis » est un produit du mouvement féministe et annonce le mouvement LGBT qui se développa à partir de juin 1969.

³¹⁷ Pour plus d'informations sur Maxine Feldman, voir Frank Cullen, Florence Hackman et Donald McNeilly, *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*, New York : Routledge, 2006, 374.

³¹⁸ Maxine Feldman, « Angry Atthis », Los Angeles : Harrison and Tyler Publications, 1971. Pour information, Pat Harrison et Robin Tyler formèrent le premier duo comique féministe américain au début des années soixante-dix. En plus d'avoir enregistré deux albums de comédie féministe, elles produisirent la chanson « Angry Atthis » de Maxine Feldman. Voir Barbara J. Love, *Feminists who Changed America: 1963-1975*, Urbana : University of Illinois, 2006, 374.

Contrairement aux ressources qui abondent sur la carrière de Yoko Ono ou aux nombreuses archives conservées par la Chicago Women's Liberation Union sur leur organisation et sur le Chicago Women's Liberation Rock Band, les informations sur la carrière de Bev Grant, comme sur celle de Maxine Feldman, sont rares. Il est néanmoins possible de définir clairement l'influence de la seconde vague féministe sur la carrière de cette dernière, à travers les interviews de la chanteuse, les notes accompagnant ses albums et les chansons qu'elle enregistra. Grant fait partie de ces femmes qui rejoignirent les rangs des féministes radicales après avoir pris part à différents mouvements sociaux tout au long des années soixante :

Like many young people in those days, I became radicalized by the Vietnam War, the anti-imperialist movement, and the civil rights and black power movements, as well as the women's liberation movement. I immersed myself in activism and study.³¹⁹

C'est en raison de son engagement au sein du mouvement féministe et à la suite d'un divorce que Bev Grant décida d'écrire à nouveau de la musique :

When I discovered the women's liberation movement in 1967, I started to feel that I could take ownership of myself. I had left my husband and a subsequent musician lover, whose come-on line to me was "I'll make a woman out of you." I picked up a guitar and started singing again. Songwriting became my way to work out thoughts, feelings, and beliefs, and to connect with others.³²⁰

Sa musique fut donc profondément marquée par le mouvement féministe radical. Après avoir rejoint en 1972 le label de Barbara Dane, Paredon Records, Bev Grant interprète la chanson « Inez », morceau rock dont la basse entêtante au rythme funk souligne les paroles, scandées plutôt que chantées, comme si la musicienne rapportait une histoire tirée de faits divers. Et c'est bien d'un fait divers qu'il s'agit ici. Grant raconte effectivement l'histoire d'Inez Garcia, jeune femme violée par deux hommes en Californie et qui, pour se venger, tua par balle l'un de ses agresseurs. Malgré la défense de son avocat Charles Garry, célèbre pour avoir défendu à diverses occasions les Black Panthers George Jackson, Huey Newton et Bobby Seale, Garcia fut jugée coupable et emprisonnée pendant deux ans. Elle fut cependant libérée à la suite d'un procès en appel, grâce à la défense de l'avocate féministe Susan Jordan. Son histoire sert de modèle à de

³¹⁹ Bev Grant, « Bev Grant: My Story », *op. cit.*

³²⁰ *Ibid.*

nombreuses féministes qui considérèrent qu'au premier procès, le juge et le jury tirèrent des conclusions biaisées en raison de leur misogynie latente. Cette thématique figure dans les paroles de la chanson « Inez » :

A man on the jury said: "After all, they were just trying to show her a good time".³²¹

Dans la chanson, Bev Grant retranscrit également le point de vue de certaines féministes radicales, qui perçurent Inez Garcia comme un modèle et prônèrent l'autodéfense. Alors que Grant semble narrer l'histoire de manière distante tout au long de la chanson, elle se met à hurler et crier à la fin, signe d'exaspération, voire de colère :

We got the right, we got the right, we got the right to fight.
We got the right, we got the right, women got the right to fight.
[...] We got the right, we got the right, Inez's got the right to fight.³²²

L'agacement, la colère, et la violence des paroles de Grant renvoient aux débats qui existèrent au sein des différentes organisations féministes. Alors que les féministes libérales de NOW appelaient à ne défendre les droits des femmes que par la voie législative, certains groupes féministes radicaux considérèrent cette méthode inefficace et défendirent le droit des femmes d'utiliser la violence physique pour se défendre face à l'oppression.

La question du rejet de la non violence professée par Martin Luther King Jr. et le mouvement pour les droits civiques devint de plus en plus centrale à partir de la seconde moitié des années soixante. Des organisations telles que les Weathermen³²³ sont connues pour avoir prôné la violence. Ces derniers mirent

³²¹ Bev Grant and the Human Condition, « Inez ». URL : <http://www.folkways.si.edu/magazine-summer-fall-2014-bev-grant-my-story/article/smithsonian>. Site consulté le 20 décembre 2016. Interprétée lors d'une émission à la télévision au moment de l'affaire Inez Garcia, « Inez » ne fut sortie, à ma connaissance, par le label Paredon Records qu'en 1975 sur l'anthologie *What Now People?*, Vol. 1, sous le titre « Inez Garcia ». Néanmoins, la maison d'édition Smithsonian Folkways Recording qui possède maintenant les droits de Paredon Records, inclut la chanson « Inez » lorsqu'elle sortit l'album *Best of Broadside* en 2000.

³²² *Ibid.*

³²³ Avant de devenir une organisation illégale, le Weather Underground était appelé The Weathermen, en référence aux paroles de Bob Dylan « You don't need a weatherman to know which way the wind blows » dans la chanson « Subterranean Homesick Blues ». Bob Dylan, « Subterranean Homesick Blues », *Bringing It All Back Home*, New York : Columbia Records, 1965. En 1973, le Weather Underground décida de se rapprocher activement du mouvement des femmes en créant la Women's Brigade of Weather Underground, organisation qui avait pour but d'intégrer les questions de l'internationalisme et de l'antiracisme au mouvement féministe mais aussi d'intégrer les questions féministes au sein du Weather Underground. L'article intitulé « Mountain Moving Day » fut publié en janvier 1973 – il n'est pas dit si le titre de cet article fut

en place les « Days of Rage », une série de manifestations organisées à Chicago en octobre 1969 où environ 800 membres de l'organisation affrontèrent 2000 officiers de police. La réflexion sur le rapport à la violence s'étendit aux féministes radicales, et l'organisation Cell 16³²⁴ est un parfait exemple de recours à la violence comme réponse à celle des institutions.

Dans son article « 'Men are from Mars, Women are from Venus'? A Case Study of Some Radical Feminist Discourse in the Crossfire », Donna Spalding Andréolle s'attache à démontrer que la violence, cette fois verbale, des féministes se fit en réponse à l'aliénation qu'elles ressentirent. Elle y analyse entre autres la terminologie utilisée par le magazine *Time* entre 1970 et 1972 dans les articles sur le féminisme radical et met en lumière la manière dont le vocabulaire utilisé par le magazine renforça les divisions entre les lecteurs masculins du journal et les féministes radicales.³²⁵ Il n'est ainsi pas étonnant de retrouver une telle réflexion sur la violence physique comme verbale dans certains morceaux de musique populaire aux thématiques féministes.

Au-delà de Bev Grant, d'autres artistes traitèrent du thème de la violence, comme Yoko Ono avec la chanson « She Hits Back » sur l'album *Feeling the Space*.³²⁶ Ce fut aussi le cas du NHWLRB avec le morceau « Shotgun ».³²⁷ Ce dernier est de style funk, tout comme « She Hits Back » et « Inez », avec une section de cuivres et l'utilisation de la pédale wah-wah. La violence véhiculée par

inspiré par l'album du CWLRB, sorti quelques mois auparavant – et, inspirées par ce dernier, les féministes de la Women's Brigade organisèrent un groupe de travail pour proposer une réflexion sur les rapports entre race, classe et genre aux États-Unis. La Women's Brigade adopta également les mêmes méthodes que le Weather Underground, et provoqua l'explosion des locaux du Department of Health, Education and Welfare de San Francisco le 8 mars 1974. Dan Berger, *Outlaws of America: The Weather Underground and the Politics of Solidarity*, Chicago : AK Press, 2006, 170-174.

³²⁴ Lors d'un entretien pour le documentaire *She's Beautiful When She's Angry*, Roxanne Dunbar, fondatrice de l'organisation Cell 16 explique la création de l'organisation et les raisons pour lesquelles ses membres prirent des cours de karaté : « There were murders that summer in Boston, and it was headlines—more slain girls. We started street patrols for the factories down by the river. Very dark when the women got off, and they were constantly being mugged and assaulted and raped. The first time something did happen on a patrol, these guys yelled at us, "Bunch of lezzies!" I went up and punch him, and Abby [Rockefeller] did an upper block. [...] This convinced us all we really needed to make self-defense a priority. So we started recruiting women for an all-women's class, and we went from just our group to about 100 people ». Roxanne Dunbar dans Mary Dore (dir.), *She's Beautiful When She's Angry*, op. cit.

³²⁵ Donna Spalding Andréolle, « 'Men Are from Mars, Women Are from Venus'? A Case Study of Some Radical Feminist Discourse in the Crossfire. », *Revue Française D'études Américaines*, no. 114, Paris: Belin, 2007, 69.

³²⁶ Yoko Ono, « She Hits Back », *Feeling the Space*, op. cit.

³²⁷ New Haven Women's Liberation Rock Band, « Shotgun », *Mountain Moving Day*, op. cit.

les paroles rappelle celle des bandes originales de « blaxploitation »³²⁸ comme celle de *Shaft*.³²⁹ Les mélodies de la basse sur « Inez » et « She Hits Back » sont toutes deux centrales, mais le morceau d'Ono a une atmosphère plus sombre que celui de Grant ou du NHWLRB. Et tandis que le morceau de Bev Grant traite d'une histoire réelle, ceux de Yoko Ono et du NHWLRB abordent la question de la violence d'une manière plus théorique. « She Hits Back » se concentre sur une violence plus diffuse, mais quotidienne, qui dure depuis la naissance, une violence sensorielle avant d'être physique :

My ears are getting tired of listening all the time.
My eyes are getting tired of looking all the time.
My nose is getting tired of sniffing all the time.³³⁰

Néanmoins, « Shotgun » est, tout comme « Inez », un appel à une forme de violence vengeresse de la part des femmes contre les hommes auteurs de viols :

A thousand women raped each day
We ain't gonna be treated that way
Hating them and angry now
Shoot 'em full of holes now.³³¹

La violence est traitée de manière moins graphique par Yoko Ono que par Bev Grant et le NHWLRB. Alors que la première déclare « she hits back like a warning »,³³² assimilant la violence physique féminine à un avertissement, en réponse à la banalisation de la violence conjugale, celle chantée par Bev Grant et le NHWLRB est revendiquée : « Inez screamed "I killed him and I'm glad that I did, if the other man died I'd feel fine" ».

La violence présentée par Bev Grant est alors bien plus provocante que celle de « She Hits Back ». Elle vient néanmoins en réponse à une autre violence, celle institutionnalisée lors du procès, celle du jury et du procureur, telle qu'elle

³²⁸ D'après le Oxford English Dictionary, voici la définition de « blaxploitation » : « the exploitation of Blacks, [especially] as actors in films of historical or other interest to Blacks ». J. A. Simpson, E. S. C. Weiner (eds.), *The Oxford English Dictionary, Second Edition, Volume II, B.B.C—Chalypsoigraphy, op. cit.*, 269. Parmi les films de blaxploitation les plus connus figure *Shaft*, réalisé en 1971 par Gordon Parks et dont Isaac Hayes composa la bande-originale. Ce film connut un succès majeur au sein de la communauté africaine-américaine, du fait de l'attitude « cool », indépendante et ultra-masculine de son personnage principal, qui servit de symbole au mouvement Black Power. La bande-originale fut aussi extrêmement populaire, et Isaac Hayes reçut en 1972 l'Oscar de la « Meilleure Chanson Originale » pour le thème principal, ce qui fit de lui le premier compositeur africain-américain à remporter un Oscar.

³²⁹ Isaac Hayes, *Shaft*, Memphis : Stax Records, 1971.

³³⁰ Yoko Ono, « She Hits Back », *Feeling the Space, op. cit.*

³³¹ New Haven Women's Liberation Rock Band, *Mountain Moving Day*,

³³² Yoko Ono, « She Hits Back », *Feeling the Space, op. cit.*

est chantée par Grant : « The D.A. said “Inez, did you take off your panties? Were you wearing a bra? Did you lie, kid?” ».

La chanson « Shotgun » est probablement la plus agressive des trois, dans la mesure où il s’agit d’une violence assumée qui appelle à la mise à mort d’êtres humains. Néanmoins, la violence physique féminine consiste en une réponse dans la sphère publique à une forme de violence dans la sphère privée, cachée et souvent restée impunie quand bien même elle est décriée par les féministes. Il s’agit pour le NHWLRB comme pour Bev Grant d’amener ce débat sur la place publique et l’atmosphère de « Shotgun » rappelant les morceaux de la blaxploitation met en lumière le décalage entre l’image de la violence associée au Black Power et cette même image associée au mouvement féministe. Même si la violence du Black Power fut décriée par les pouvoirs publics, une telle violence, bien que seulement chantée, reste inédite au sein du mouvement féministe.

Bev Grant aborda à nouveau la question de la violence, mais cette fois-ci, celle de l’homme qui bat sa femme en privé, à l’abri des regards, dans la chanson « Chain Reaction » :

Don’t come barkin’ at me
Threatenin’ me with your hand,
'Cause ain’t no satisfaction comin’
To chain-reaction woman-lashin’ man.³³³

Bien sûr, ces paroles renvoient à celles des Rolling Stones dans « (I Can’t Get No) Satisfaction »,³³⁴ particulièrement lorsque Grant chante « ain’t no satisfaction ». Mick Jagger, le chanteur des Rolling Stones, traite de l’aliénation provoquée par la publicité omniprésente et des frustrations causées par la société de consommation :

When I’m drivin’ in my car
And that man comes on the radio
And he’s tellin’ me more and more
About some useless information
Supposed to fire my imagination.

[...] When I’m watchin’ my TV
And that man comes on to tell me
How white my shirts can be

³³³ Bev Grant and The Human Condition, « Chain Reaction », *Working People Gonna Rise!*, New York : Paredon Records, 1974.

³³⁴ The Rolling Stones, « (I Can’t Get No) Satisfaction », London : Decca Records, 1965.

But he can't be a man 'cause he doesn't smoke
The same cigarettes as me.³³⁵

La violence de «Chain Reaction» peut être perçue comme une réaction à l'aliénation ressentie par le locuteur de la chanson des Rolling Stones. Au lieu de se concentrer uniquement sur la violence physique, Grant en présente les origines. La réponse proposée est que la violence faite à la femme par l'homme est elle-même une réaction à la violence institutionnalisée de la société capitaliste à laquelle la société de consommation appartient :

When you go to work,
And you slave for some boss,
And you come home to me,
To find the pride you've lost,
Don't come barkin' at me
Threatening me with your hand,
'Cause ain't no satisfaction comin',
To no chain-reaction woman-lashin' man.³³⁶

Contrairement à l'expression de haine envers les hommes qui ont violé Inez Garcia dans la chanson «Inez», Grant ne perçoit pas l'homme mais la société capitaliste comme l'ennemi à abattre dans «Chain Reaction». Dans les notes accompagnant l'album *Working People Gonna Rise!*, elle écrit à propos de cette chanson :

This song is usually performed after "Janie" and "Charlie", and takes things a step further in the hope that they, and we, can unite against our common enemy.³³⁷

L'ennemi commun mentionné ici par Grant est le chef d'entreprise, le patron représentant le système capitaliste, ce qui est en accord avec les opinions politiques de Barbara Dane, qui produisit l'album. L'influence de Dane sur Bev Grant est évidente, dans la mesure où cette dernière identifia dans un premier temps l'homme comme l'origine de l'aliénation des femmes, puis adopta un point de vue plus marxiste sur la question. Grant suivit également les mêmes préceptes que les féministes socialistes du Chicago Women's Liberation Rock Band. Elle considéra ainsi que le système capitaliste était à l'origine de la souffrance des

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Bev Grant and The Human Condition, « Chain Reaction », *op. cit.*

³³⁷ Bev Grant and The Human Condition, *Working People Gonna Rise!*, *op. cit.* Notes accompagnant l'album. Document consulté le 21 décembre 2016 : http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/paredon/PAR01024.pdf.

femmes comme de celle des hommes et que ce système perpétuait la domination des hommes sur les femmes. Dans sa chanson, Grant reprend la dialectique du maître et de l'esclave utilisée par Simone de Beauvoir (d'abord développée par Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit*),³³⁸ non seulement pour rendre compte de l'aliénation de l'homme esclave de la société capitaliste (« you slave for some boss »), mais aussi de l'aliénation des femmes, qui deviennent l'Autre absolu et qui dépendent alors de la reconnaissance de l'homme. Cette constatation de Bev Grant et de Barbara Dane se développe en opposition au féminisme culturel. Celui-ci est proche de l'écoféminisme sur de nombreux points, et plus particulièrement sur la question des différences homme/femme comme étant naturelles. Alors que Grant et Dane, à la suite de Simone de Beauvoir, déclarent que cette différence est une construction sociale, les féministes culturelles déclarent qu'il existe une essence, ou une nature féminine intrinsèquement opposée à la nature masculine. Cette théorie se développa progressivement au cours des années 1970, mais particulièrement pendant la deuxième moitié de la décennie et dans les années 1980 et identifia l'empathie, la coopération, la non violence, les émotions parmi les attributs propres au caractère féminin. Au contraire, la violence, la sexualité débridée et par extension la pornographie furent présentées comme étant inhérentes à la masculinité. Théorie qui se développa à l'origine comme une tendance du féminisme radical, le féminisme culturel s'en détacha progressivement et finit par être en profonde opposition avec le mouvement auquel il avait autrefois appartenu.

Alors que le féminisme culturel se développa à la même période que la sortie de l'album *Working People Gonna Rise!*, Bev Grant resta fidèle à un féminisme proche du socialisme, en identifiant l'oppression des femmes à la fois dans la sphère publique et privée et en traitant des origines politiques et culturelles de cette oppression.

Ces musiques féministes connurent une médiatisation relativement faible comparée à celle liée à des mouvements comme celui pour les droits civiques, ou contre la guerre au Vietnam, à l'exception peut-être des albums de Yoko Ono.

³³⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Librairie Philosophie Vrin, 2006.

Néanmoins, une musique engagée sur ces thèmes se développa considérablement à la fin des années 1960 et au début des années 1970 aux États-Unis. Un certain nombre de chanteuses et musiciennes se firent le relai des thématiques, des questions, des demandes, des échecs et des réussites de la majorité des organisations féministes. Yoko Ono fut proche des féministes libérales de NOW dans les années 1972-1974, tandis Bev Grant, les Chicago Women's Liberation Rock Band et New Haven Women's Liberation Rock Band s'attachèrent à représenter différentes sensibilités du mouvement féministe radical, alors qu'il faisait face à des divisions internes entre féministes socialistes, séparatistes, culturelles et écoféministes en devenir. Ces artistes esquissent une carte du féminisme de l'époque, sous ses différentes formes, mais en s'attachant sans cesse à remettre en cause les discours qui présentent les femmes comme « l'Autre » beauvoirien, ceux qui ôtent toute agentivité aux femmes, allant jusqu'à les infantiliser. C'est ce que nous allons maintenant nous attacher à démontrer.

2.2. *Infantilisation et sexualité, discours de et sur l'Altérité.*

Si aux États-Unis les féministes des années 1960 et 1970 et nombre de chanteuses et musiciennes s'attachèrent à défendre leurs droits dans la sphère publique et dans la sphère privée et à modifier la nature des relations interpersonnelles, ce fut *in fine* une manière de remettre en cause leur statut d'« Autre » absolu beauvoirien.

Le concept de l'« Autre » fut développé par Simone de Beauvoir en 1949 dans son ouvrage *Le Deuxième sexe*. Elle y analyse les sources de cette altérité et les raisons pour lesquelles la femme est devenue cet « Autre » face à l'homme qui est présenté comme à la fois le positif et le neutre dans ce que l'auteure définit comme le rapport entre les deux sexes :

Le rapport des deux sexes n'est pas celui de deux électricités, de deux pôles : l'homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français « les hommes » pour désigner les êtres humains, le sens singulier du mot « vir » s'étant assimilé au sens général du mot « homo ». La femme apparaît comme le négatif si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité.³³⁹

³³⁹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, vol. I : Les faits et les mythes*, Paris : Gallimard, 1949, 14.

D'après de Beauvoir, l'homme constitue donc une sorte de valeur par défaut pour définir les êtres humains, mais alors que les deux termes, masculins et féminins sont nécessaires l'un à l'autre, la femme reste catégorisée comme « l'Autre absolu » :

Dans la mesure où la femme est considérée comme l'Autre absolu, c'est-à-dire [...] comme l'inessentiel, il est précisément impossible de la regarder comme un autre sujet. Les femmes n'ont donc jamais constitué un groupe séparé qui se fût posé *pour soi* en face du groupement mâle ; elles n'ont jamais eu une relation directe et autonome avec les hommes.³⁴⁰

Dans la société patriarcale, la femme n'est ainsi pas un sujet en soi et pour soi, mais constitue un objet aux yeux du sexe masculin. Réifiée, la femme perd alors son humanité. Ainsi, elle n'est plus capable de faire ses propres choix, à l'instar d'enfants pour qui les parents prennent l'ensemble des décisions.

Simone de Beauvoir dit de la fille enfant qu'elle est plus proche de l'âge adulte que le garçon en raison des tâches domestiques qui lui incombent rapidement et desquelles le garçon est souvent dispensé.³⁴¹ Néanmoins, malgré cette forme de maturité, « plus l'enfant mûrit, plus son univers s'élargit, et plus la supériorité masculine s'affirme ».³⁴² L'utilisation au quotidien du terme « fille », et « girl » en anglais, pour désigner une « femme » n'est alors pas surprenante. Il s'agit là d'une forme d'infantilisation de la femme, qui renforce ainsi la supériorité masculine décrite par de Beauvoir. Le nom « girl » est ainsi utilisé dans de nombreuses chansons, autant par les hommes que par les femmes, mais nous verrons que sa définition peut varier selon l'énonciateur. Ce terme peut en effet servir de critique de cette infantilisation, ou au contraire la renforcer.

Le terme « girl » est généralement utilisé pour désigner une « fille », donc une femme n'ayant pas encore atteint l'âge adulte, que ce soit physiquement ou légalement. Néanmoins, « girl » peut être utilisé de manière discriminante, en français comme en anglais, pour désigner des femmes adultes. La femme est alors infantilisée, se voyant retirer toute possibilité de décision et d'action.

³⁴⁰ *Ibid.*, 120.

³⁴¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. II : *L'expérience vécue*, op. cit., 33.

³⁴² *Ibid.*, 34.

Le terme « girl », particulièrement lorsqu'il désigne une femme adulte, en anglais comme son équivalent français « fille », voire « gamine », implique souvent que l'énonciateur retire toute agentivité au co-énonciateur désigné par ce terme. L'énonciateur du terme « girl » devient celui qui décide de l'agentivité d'autrui, conférant ainsi à l'énoncé un caractère performatif. Dans son article « Les stéréotypes de genre de la presse rock : musiciennes et musiciens dans *Les Inrockuptibles* en 2010 », Catherine Rudent analyse le vocabulaire utilisé dans la presse rock pour minorer les musiciennes en les associant à l'enfance, la petitesse ou encore la fragilité.³⁴³ Si l'article de Catherine Rudent porte sur la presse française contemporaine, les chanteuses de ce corpus sont également minorées et infantilisées, que ce soit par elles-mêmes, par la presse de l'époque ou par des chanteurs et musiciens.

Sur l'album de Yoko Ono, *Feeling the Space*, se trouve la chanson « Angry Young Woman », dont les paroles sont en total décalage avec « Yellow Girl (Stand by for Life) », également présente sur cet album. Effectivement, « Angry Young Woman » prône l'émancipation des femmes, et plus précisément celle d'une jeune femme. Il n'est plus question de passivité et de perte d'agentivité, mais au contraire de prise de pouvoir et d'autonomisation :

She left her man, she left her children,
Because she knows that she only has one life to live.³⁴⁴

La présence d'un tel morceau sur le même album que « Yellow Girl (Stand by for Life) »³⁴⁵ renforce encore l'impression de passivité de la « gamine » asiatique.

L'une des notions que Butler analyse particulièrement dans *Gender Trouble*³⁴⁶ est celle de la « performativité » lorsqu'elle considère que le genre (en anglais, « gender ») est une construction performative. Dans son ouvrage, Butler différencie le sexe du genre, le premier étant purement biologique, tandis que le second est une construction sociale :

When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that *man* and *masculine* might just as easily signify a

³⁴³ Catherine Rudent, « Les stéréotypes de genre dans la presse rock : musiciennes et musiciens dans *Les Inrockuptibles* en 2010 », communication. 2013. Document consulté le 6 mai 2018 : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01477115/document>.

³⁴⁴ Yoko Ono, « Angry Young Woman », *Feeling the Space*, *op. cit.*

³⁴⁵ Yoko Ono « Yellow Girl (Stand By for Life) », *Feeling the Space*, *op. cit.*

³⁴⁶ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, *op. cit.*

female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one.³⁴⁷

Si le genre est effectivement une construction sociale indépendante du sexe, Butler ajoute qu'il est alors développé de manière performative, par exemple par la stylisation du corps, dans le but d'obtenir une forme de reconnaissance sociale :

Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.³⁴⁸

Butler explique ainsi qu'en raison de l'existence de ce « cadre régulateur des plus rigides » (« highly rigid regulatory frame »), le sujet n'est pas complètement libre de choisir son identité. Dans le cas de l'usage de « girl », l'énonciateur crée un cadre définissant les attributs du co-énonciateur désigné par le terme « girl », concentrant ainsi l'attention d'autrui sur certaines caractéristiques du co-énonciateur : possible jeunesse, attitude enfantine, physique, vêtements, coupe de cheveux, etc. Le co-énonciateur est donc prédéfini par l'énonciateur et perd son agentivité dans les domaines liés à la description du terme « girl ».

Par ailleurs, selon le contexte, « girl » peut aussi avoir de fortes connotations racistes. Effectivement, ce terme peut rappeler le contexte de l'esclavagisme américain, période à laquelle les esclaves noirs étaient régulièrement appelés « boy » ou « girl ». On peut également penser au compromis des trois cinquièmes mis en place par les États américains du nord et du sud, afin de comptabiliser la population des États pour déterminer le nombre de sièges que chaque État devait avoir à la Chambre des représentants. Ce compromis considéra que chaque esclave équivalait à trois cinquièmes d'homme libre lors du décompte de la population. Mais cela signifie aussi que les esclaves n'étaient pas non plus considérés sur le papier comme des personnes à part entière, les reléguant ainsi à un statut non adulte, donc proche de l'enfant. Les esclaves aux États-Unis étaient donc non seulement réduits à l'état d'enfant verbalement par les esclavagistes, mais aussi directement dans la loi.

³⁴⁷ *Ibid.*, 9.

³⁴⁸ *Ibid.*, 45.

Le vrai nom de Nina Simone est Eunice Kathleen Waymon. Comme l'explique Roger Nupie, ami de la chanteuse, lors d'une interview dans le documentaire *What Happened, Miss Simone?*,³⁴⁹ elle changea de nom au début de sa carrière en 1954. Elle se fit appeler Nina Simone pour que sa famille ne sache pas qu'elle jouait « la musique du Diable » dans des bars, afin de pouvoir payer les frais de son école de musique et rembourser à ses parents les sommes qu'ils avaient investies pour lui permettre de poursuivre ses études :

She named herself "Niña," meaning "little one," and she had a boyfriend who called her "Niña," and "Simone" came from the French actress Simone Signoret.³⁵⁰

Il peut sembler surprenant que Nina Simone ait choisi un tel diminutif, traduction espagnole du terme « girl », pour prénom, étant donné les connotations réductrices que ce mot peut avoir, particulièrement pour les femmes africaines-américaines. Effectivement, choisir un prénom connotant une telle absence d'agentivité et rappelant les surnoms donnés aux esclaves aux États-Unis, bien que dans une autre langue, peut sembler paradoxal, particulièrement connaissant l'engagement politique de la chanteuse dans la défense de la communauté africaine-américaine et ses origines ethniques. Pourquoi choisir un prénom connotant l'infantilisation, rappelant l'esclavagisme, et la ségrégation qui avait encore lieu dans les années cinquante ?

Rappelons tout d'abord que ce type de surnoms descriptifs n'était pas rare dans le milieu du jazz et du blues. Par exemple, deux ans avant le changement de nom d'Eunice Kathleen Waymon en Nina Simone, Willie Mae Thornton connut son premier succès commercial sous le nom de Big Mama Thornton avec sa reprise de la chanson « Hound Dog ». Citons également d'autres chanteurs, chanteuses, musiciens et musiciennes de blues et de jazz, tels que Ma Rainey (de son vrai nom Gertrude Malissa Nix Pridgett, également surnommée « the Mother of the Blues »), Duke Ellington (de son vrai nom Edward Kennedy Ellington), Julian « Cannonball » Adderley, Howlin' Wolf (de son vrai nom Chester Arthur Burnett), Leadbelly (de son vrai nom Huddie William Ledbetter), Sam « Lightnin' » Hopkins, Big Bill Broonzy (de son vrai nom Lee Conley Bradley),

³⁴⁹ Liz Garbus (real.), *What Happened, Miss Simone?*, New York : Moxie Firecracker Films/Netflix, 2015.

³⁵⁰ *Ibid.*

Mississippi John Hurt (de son vrai nom John Smith Hurt), Blind Willie McTell (de son vrai nom Willie Samuel McTier). La plupart de ces artistes reçut ces surnoms en raison de certains attributs : la cécité pour Blind Willie McTell, la manière de chanter de Howlin' Wolf, la carrure de Big Mama Thornton, Lightnin' Hopkins en raison de sa manière de jouer de la guitare, etc. Peut-être Nina Simone décida-t-elle de son nom de scène également en raison de son jeune âge, à peine 20 ans, au début de sa carrière.

Néanmoins, même s'il est possible de considérer ce choix de nom comme une manière de s'auto-infantiliser, la différence entre la prononciation entre « niña » (/ˈni:njə/) et « Nina » (/ˈni:nə/) est suffisante pour que le public ne pense pas nécessairement à la traduction espagnole de « girl » pour désigner Nina Simone. Par ailleurs, l'attitude scénique de la pianiste était en tel décalage avec les connotations du mot « niña » qu'il semble impossible de dresser un parallèle entre les deux, comme l'expliquent Sylvia Hampton et David Nathan sur la manière d'être de Nina Simone sur scène à ses débuts dans leur ouvrage *Nina Simone: Break Down and Let It All Out*:

Here was an opportunity to let loose in a totally different way. She discovered, too, that she had some measure of influence over rowdy audiences. If they misbehaved, she simply refused to play. In later years, she would be called "temperamental" for this behaviour, but to Nina it was a matter of respect. When she was shown none, she would withdraw to preserve her dignity and her self-esteem.³⁵¹

L'utilisation de l'adjectif « temperamental », qui pourrait être traduit en français par « capricieux » ou « capricieuse », est révélatrice dans la mesure où il s'agit d'un adjectif servant justement souvent à désigner non pas des adultes, mais plutôt des enfants, et plus précisément des enfants colériques. Cet adjectif fut d'ailleurs également utilisé pour désigner l'attitude de Yoko Ono :

Yoko Ono is ready to admit that she's not an easy person to get along with. 'Somebody once told me,' she said, 'that I don't make small talk and that's why men hate me.' Others might offer different reasons. She is as arrogant as her art, as ambitious as her husband, and as temperamental as Mount Fuji.³⁵²

³⁵¹ Sylvia Hampton et David Nathan, *Nina Simone: Break Down and Let It All Out*, Londres : Sanctuary Publishing, 2004, 17.

³⁵² Peter McCabe et Robert D. Schonfeld, *Apple to the Core; the Unmaking of the Beatles*, New York: Pocket Books, 1972, 95.

Différentes critiques sont formulées à l'égard de Yoko Ono dans cette citation. Mais avant de nous attarder sur chacune de ces attaques ultérieurement, nous allons maintenant analyser l'adjectif « *temperamental* », indépendamment de sa comparaison au Mont Fuji, sur laquelle nous reviendrons également plus tard.

Tout comme pour la critique faite à Nina Simone, celle à l'égard de Yoko Ono la rabaisse également à l'état d'enfant. Consciente de ces attaques, la chanteuse réutilisa l'image de la petite fille pour en faire une chanson politique dans « *Yellow Girl* ». Mais au lieu de traiter de l'infantilisation et de la perte d'agentivité de manière générale, Yoko Ono s'attacha à l'analyser de manière plus personnelle dans la chanson « *Yellow Girl (Stand by for Life)* », dans laquelle elle chante l'enfance d'une jeune asiatique moyenne.

Précisons que si un adjectif de couleur est accolé au terme « *girl* », les implications de ce terme changeront. Effectivement, « *white girl* », désignant une fille (ou femme) blanche sert souvent à indiquer implicitement que la « *fille* » en question est naïve, ingénue, protégée du monde extérieur, mais aussi qu'elle est favorisée, ou peut-être arrogante. Elle est également parfois attaquée pour ses tendances à l'appropriation culturelle.³⁵³ Néanmoins, « *black girl* » ou « *yellow girl* » auront des connotations différentes, comme nous pouvons l'entendre par exemple dans la chanson « *Some Girls* », des Rolling Stones.

Les paroles des Rolling Stones sont un bon indicateur des connotations portant sur le terme « *black girl* » dans la musique rock et essentialisent les femmes noires. Les « *filles* » sont régulièrement extrêmement sexualisées dans la discographie du groupe, c'est le cas dans « *Brown Sugar* » :

I bet your mama was a tent show queen,
And all her boyfriends were sweet sixteen
I'm no school boy but I know what I like
You should have heard them just around midnight.

³⁵³ L'adjectif « *white* » est notamment utilisé par Lou Reed et le Velvet Underground dans la chanson « *I'm Waiting for the Man* », lorsqu'il chante l'expérience de l'attente de « l'homme » qui fournit les drogues. L'énonciateur, probablement Lou Reed, patiente, Uptown, certainement dans le quartier d'Harlem à New York, et se fait interpeller : « *Hey white boy, what you're doing uptown?/hey white boy, you chase no women around* ». L'énonciateur est ainsi réduit aux clichés du jeune blanc, du blanc-bec, fier dans les quartiers riches de Manhattan, se voyant renoncer à son arrogance et perdant de sa superbe dans le quartier principalement africain-américain d'Harlem, alors qu'il appelle naïvement le co-énonciateur « *sir* », par peur. Bien qu'il décrive un garçon et non pas une fille, les connotations de l'adjectif « *white* » sont assez semblables dans ces deux cas.

Brown Sugar, how come you taste so good
Brown Sugar, just like a black girl should³⁵⁴

Comparées à la « black girl » de « Brown Sugar », les « filles » de différentes origines de la chanson « Some Girls » sont décrites de manière encore plus directe, essentialisée et révélatrice :

Black girls just want to get fucked all night
I just don't have that much jam³⁵⁵

Mick Jagger érotise ici les filles noires à outrance, probablement dans un contexte américain, en leur conférant un appétit sexuel insatiable. Dans son autobiographie *Life*, Keith Richards soutient par ailleurs le contenu des paroles :

And there is the offending line "Black girls just wanna get fucked all night" from "Some Girls". Well, we've been on the road with a lot of black chicks for many years, and there's quite a few that do.³⁵⁶

Richards confirme ici ce fantasme de rockeur blanc à l'égard des femmes africaines-américaines. D'après bell hooks, cette image des femmes noires comme objets sexuels remonte néanmoins bien plus loin et est ancrée au plus profond de la société américaine. Dans son ouvrage *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, elle écrit :

The designation of all black women as sexually depraved, immoral, and loose had its roots in the slave system. White women and men justified the sexual exploitation of enslaved black women by arguing that they were initiators of sexual relationships with men. From such thinking emerged the stereotype of black women as sexual savages, and in sexist terms a sexual savage, a non-human, an animal cannot be raped.³⁵⁷

Le fait que d'après bell hooks les Africaines-Américaines étaient les instigatrices des relations sexuelles est en accord avec la déclaration des Rolling Stones qui montrent leur agentivité par le verbe « want ». hooks ajoute que cette image de la femme noire permissive s'est perpétuée, de la ségrégation jusqu'aux années soixante, où nous trouvons encore trace de ces descriptions. Elle donne l'exemple de la dramaturge noire Lorraine Hansberry :

³⁵⁴ The Rolling Stones, « Brown Sugar », *Sticky Fingers*, Muscle Shoals, Alabama : Rolling Stones Records, 1971. Le terme « Brown Sugar » est une métaphore désignant une jeune femme, voire une petite fille, africaine-américaine.

³⁵⁵ The Rolling Stones, « Some Girls », *Some Girls*, Paris : Rolling Stones Records, 1978.

³⁵⁶ Keith Richards, *Life*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2010, 399.

³⁵⁷ bell hooks, *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, *op. cit.*, 52.

As late as the '60s, black woman playwright Lorraine Hansberry in *To Be Young, Gifted, and Black* included scenes that dramatized the way in which all black women are perceived by whites (and in particular white men), as available sex objects, as prostitutes.³⁵⁸

Cette vision de la femme africaine-américaine permissive fut également reprise par les poètes Beats, puis par les rockeurs. La description des femmes noires faite par les Rolling Stones perpétue donc une image à l'intersection du sexisme et du racisme. Cette intersectionnalité telle qu'elle est décrite par Crenshaw³⁵⁹ est également subie par les « Chinese girls » dans le couplet suivant de « Some Girls », dans lequel Jagger poursuit son essentialisation des femmes.

Les « Chinese girls » sont tout autant essentialisées que les « black girls », et cette présentation pourrait s'appliquer non seulement aux femmes de nationalité chinoise, mais aussi aux femmes asiatiques dans leur ensemble. Effectivement, comme mentionné précédemment, Yoko Ono fut souvent appelée « Chink » par les groupies des Beatles au début de sa relation avec John Lennon. Il s'agit d'une insulte qui, bien que portant en théorie uniquement sur les personnes de nationalité chinoise, est en réalité subie par nombre de ressortissants des autres pays d'Extrême-Orient. Les « Chinese girls » des Rolling Stones, qui pourraient donc venir de nombreux autres pays asiatiques, sont ainsi décrites par Mick Jagger :

Chinese girls are so gentle
They're really such a tease
You never know quite what they're cooking
Inside those silky sleeves³⁶⁰

Jagger déploie ici tous les clichés oxymoriques décrits par Sheng-Mei Ma dans *The Deathly Embrace: Orientalism and Asian American Identity*.³⁶¹ Les filles chinoises (ou asiatiques, de manière générale) sont douces, mais aussi séductrices, avant de conclure qu'elles sont sournoises et fourbes, en invoquant les clichés de la soie et de la nourriture dont il faut se méfier.

Dans « Some Girls », la catégorie des filles à la peau blanche est la seule à être subdivisée en plusieurs pays : « French girls », « Italian girls », « American

³⁵⁸ *Ibid.*, 58.

³⁵⁹ Nous traiterons ultérieurement plus en profondeur du concept d'intersectionnalité développé par Kimberlé Crenshaw.

³⁶⁰ The Rolling Stones, « Some Girls », *op. cit.*

³⁶¹ Sheng-mei Ma, *The Death Embrace: Orientalism and Asian American Identity*, Minnesota : The University of Minnesota Press, 2000, xx.

girls », « English girls ». « Black girls » sert de terme générique pour décrire les filles africaines-américaines, tandis que « Chinese girls » sert de porte-étendard à l'ensemble des filles asiatiques. La peau blanche devient alors, selon les Rolling Stones, comme dans la culture anglo-saxonne, la caractéristique par défaut des filles, auquel il est nécessaire d'ajouter un autre attribut pour les différencier, comme la nationalité.

Près de quinze ans avant l'enregistrement de la chanson « Some Girls » par les Rolling Stones, Yoko Ono avait écrit dans son recueil *Grapefruit* un poème nommé « Yellow Talk », qui mettait justement en question le concept du blanc et de la peau blanche comme couleur par défaut ou comme absence de couleur :

Yellow Talk

A, B, C or D

- a) All colours are imaginary except yellow. Yellow is the colour of sun at its height. Other colours are shades of yellow in varying degrees which have been given different names, as if each of them exist independently, purely for ideological purposes. — Dr. Song.
- b) Yellow is the only imaginary colour. — Dr. Suzuki
- c) All colours have yellow in it. — Dr. Lee.
- d) All colours are imaginary. — Dr. Kato.³⁶²

Bien que « Yellow Talk » soit un poème, l'ajout ironique de faux docteurs comme auteurs des différentes citations ajoute un caractère scientifiquement crédible. Nous pouvons alors percevoir la volonté de Yoko Ono de faire réfléchir le lecteur sur sa propre acculturation et lui faire déplacer son cadre de référence du blanc au jaune. Le fait que la première et la dernière phrase du poème se contredisent (« All colours are imaginary except yellow » et « All colours are imaginary ») démontre alors de manière détournée que tout discours est subjectif, même celui qui se veut scientifiquement objectif. Yoko Ono joue avec les clichés sur lesquels se fonde la notion d'identité et avec les connotations liées aux différentes couleurs de peau. François Laplantine peut nous éclairer sur ce jeu, car il considère que l'identité « pétrifie, elle tient de l' 'en-soi' sartrien qui ne veut rien savoir de l'insuffisance et de l'indéfinition »,³⁶³ et à laquelle il faudrait « opposer le scepticisme de l'humour ». ³⁶⁴ Tout comme l'humour a rendu Frank Zappa

³⁶² Ono, Yoko, *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings by Yoko Ono*, New York, Simon and Schuster, 1970, page non numérotée.

³⁶³ Laplantine, François, *op. cit.*, 28.

³⁶⁴ *Ibid.*, 30.

difficilement perméable à la récupération politique, l'humour permettrait, selon François Laplantine, de venir à bout de la notion d'identité qui enferme les individus dans un carcan. Ainsi, nous pouvons nous poser la question de la relation entre le titre « Doctor » comme sources des citations, et leurs noms, tous d'origine japonaise : s'agit-il d'un moyen pour Yoko Ono de rendre les sources crédibles, grâce à la présence du titre honorifique « doctor » ajouté à la fascination occidentale pour l'orient dans les années soixante, ou bien pense-t-elle à la méfiance éprouvée par les Occidentaux à l'égard de la médecine « orientale », souvent surnommée « orientalisme médical » ?

Bien que Yoko Ono présente la couleur jaune de manière méliorative dans son poème « Yellow Talk » afin de prendre à contrepied la charge émotionnelle que contiennent les couleurs, la « Yellow Girl » de la chanson n'en reste pas moins perçue à travers sa couleur de manière particulièrement traditionnelle : seuls son statut de jeune fille et la couleur de sa peau comptent, et aucune analyse d'autres attributs physiques (comme les traits de son visage) ou psychologiques n'est faite. Il s'agit ici d'une description qui reste en surface, qui ne propose qu'une représentation très générale de cette fille.

Qu'une femme japonaise écrive une chanson avec un tel titre peut être perçu comme ironique ou donner une impression de dissociation de sa part, mais l'utilisation de l'expression « Yellow Girl » par Yoko Ono consiste en une remise en cause de l'apanage des autres communautés à utiliser ce terme. Cela a également pour effet, comme c'est le cas avec de nombreuses œuvres de l'artiste, de choquer et de pousser à la réflexion. En outre, il s'agit pour Ono de s'appropriier l'expression.

Après avoir étudié les termes « yellow » et « girl » comme entités distinctes, il est important de les analyser comme un bloc unique, en utilisant les outils développés par Kimberlé Crenshaw en 1989.³⁶⁵ Dans sa préface à la traduction française de l'ouvrage de bell hooks *Ain't I a Woman*, Amandine Gay explique ce qui a amené Kimberlé Crenshaw à développer le concept d'intersectionnalité et l'impact qu'il a eu sur les sciences humaines :

³⁶⁵ Crenshaw Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, 1989, 139-167. Pdf : <http://philpapers.org/archive/CREDTI.pdf> (consulté le 17 août 2015).

L'intersectionnalité est un concept formulé en 1989 par Kimberlé Crenshaw, dans l'optique de résoudre une limite du droit américain qui reconnaissait soit les discriminations liées au genre, soit les discriminations liées à la race. Crenshaw a développé une théorie qui permet d'illustrer la situation des femmes noires qui se trouvent à l'intersection des discriminations raciales et de genre. Cette idée d'interaction et d'interdépendance des oppressions a très vite été étendue à toutes les formes de domination et de discrimination comme le racisme, le sexisme, les LGBTQIA-phobies, le handicap, etc., afin de montrer comment toutes ces composantes de l'identité des individus peuvent s'articuler et interagir dans un système capitaliste et ceci de façon mouvante au fil des époques.³⁶⁶

Kimberlé Crenshaw et bell hooks sont toutes deux considérées comme faisant partie des féministes de la troisième vague. Cette nouvelle vague féministe se concentre particulièrement sur les différentes minorités, par exemple les minorités ethniques ou encore celles issues de la communauté LGBTQ+, et dénonce les contradictions de la seconde vague du mouvement féministe, en mettant en lumière le racisme qui pouvait y régner. Le mouvement féministe des années 1960 et 1970 était, dans son immense majorité, composé des femmes blanches issues de la classe moyenne. Ces dernières ont souvent présupposé, à tort d'après les féministes de la troisième vague, qu'en se battant au nom des femmes dans leur ensemble, elles incluaient implicitement les femmes noires dans leur combat. Au contraire, les féministes de la troisième vague se concentrent davantage sur la diversité, la multiplicité des expériences par exemple par le biais du « black feminism », et le féminisme d'un point de vue multiculturaliste. Le décalage entre la deuxième et la troisième vague est symbolisé par la lettre qu'écrivit Audre Lorde à Mary Daly en 1979 pour dénoncer l'absence presque totale d'analyse de l'expérience africaine-américaine dans l'ouvrage de cette dernière *Gyn/Ecology* :

Mary, I ask that you be aware of how this serves the destructive forces of racism and separation between women—the assumption that the herstory and myth of white women is the legitimate and sole herstory and myth of all women to call upon for power and background, and that nonwhite women and our herstories are noteworthy only as decorations, or examples of female victimization. I ask that you be aware of the effect that this dismissal has upon the community of Black women and other

³⁶⁶ Amandine Gay dans bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris : Editions Cambourakis, 2015, 22. Traduit de l'anglais par Olga Potot. Ouvrage original : bell hooks, *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*, op. cit.

women of Color, and how it devalues your own words. This dismissal does not essentially differ from the specialized devaluations that make Black women prey, for instance, to the murders even now happening in your own city. When patriarchy dismisses us, it encourages our murderers. When radical lesbian feminist theory dismisses us, it encourages its own demise.³⁶⁷

Lorde met en lumière les conséquences négatives pour les femmes noires du désintérêt des féministes blanches à l'égard de leur condition. Elle considère que leur mépris a également des effets néfastes pour les femmes blanches elles-mêmes, et en l'occurrence pour les féministes lesbiennes, dont Daly fait partie. À l'image des féministes de la troisième vague, Lorde considère qu'il est essentiel de reconnaître et mettre en avant les différences d'expériences des différentes communautés, car ce n'est qu'ainsi que la cause féministe progressera.

Dans sa lettre à Mary Daly, Audre Lorde révèle les idées qui sous-tendent le concept d'intersectionnalité, développé dix ans plus tard par Kimberlé Crenshaw. Cette dernière démontre dans l'article dans lequel elle développe ce concept que bien souvent, le terme « noir » est généralement implicitement attribué aux hommes noirs, tandis que le terme « femme » est utilisé pour décrire les femmes blanches, et que le groupe des femmes noires, bien que lui-même non monolithique, disparaît dans ces classifications. Crenshaw est donc celle qui donna un nom au décalage entre la dénomination « femme » dans la loi américaine, qui désignait implicitement les femmes blanches, et l'expérience vécue des femmes noires. Leur expérience ne correspond ni à celle des femmes blanches, ni à celle des hommes noirs, ni à la somme des expériences de ces deux catégories, mais à une autre catégorie à part entière.³⁶⁸ Concernant la « yellow girl » ou « fille jaune », sa discrimination sera donc différente et même plus forte que celle de la fille blanche ou encore d'un homme asiatique.

Comme les paroles de la chanson l'indiquent, la jeune fille asiatique fait preuve d'une certaine passivité : dépeinte par Yoko Ono comme inactive, elle patiente à vie (« standby for life »), considère chaque jour comme un dimanche (« every day's a Sunday for yellow girl »), journée de repos dans la tradition

³⁶⁷ Audre Lorde, « An Open Letter to Mary Daly », *op. cit.*, n.p.

³⁶⁸ Kimberlé Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », Chicago : The University of Chicago Legal Forum, 1989, 139-167. Article consulté le 24 novembre 2016 sur la page : <http://philpapers.org/archive/CREDTI.pdf>

chrétienne. La perte d'agentivité du co-énonciateur lors de l'utilisation du nom « girl » semble devenir alors plus profonde lorsqu'elle est apposée à l'adjectif « yellow ». Loin d'avoir écrit une chanson traitant de manière déguisée de son enfance, Yoko Ono, dénonce l'infantilisation dont sont victimes les femmes, et particulièrement les femmes de couleur.

En décalage avec la critique formulée par Yoko Ono dans « Yellow Girl » contre l'infantilisation des femmes, la chanteuse Betty Davis s'attache dans sa chanson « Your Mama Wants Ya Back »³⁶⁹ à inverser cette infantilisation en l'appliquant aux hommes. Dans cette chanson, Betty Davis s'adresse à un homme comme s'il s'agissait d'un enfant :

Can you hear your mama calling?
Your mama wants you back.
Can you hear your mama crying?
You're the best thing she ever had.
Well I say, your mama wants you back
Your mama wants you, "Oh I want you baby, I want you!"³⁷⁰

Il s'agit également pour Betty Davis, auteure de l'ensemble des chansons de sa discographie, d'ôter l'agentivité du co-énonciateur. Effectivement, en lui annonçant que sa mère l'appelle, cette chanson consiste en une manière détournée d'ordonner au co-énonciateur de retourner auprès de sa mère. « Your Mama Wants You Back » pourrait néanmoins être interprétée d'une autre manière, et la « mama » en question pourrait être la femme du co-énonciateur, dans la mesure où le terme « baby » pourrait être un terme affectueux pour désigner l'amoureux.

Dans son autobiographie *Manchild in the Promised Land*, Claude Brown s'intéresse au terme « baby ». Selon lui en 1965, ce sont d'abord les hommes africains-américains d'Harlem qui l'utilisèrent le plus dès les années cinquante afin de revendiquer leur masculinité et leur côté à la mode.³⁷¹ Ainsi, en appelant l'homme « baby », Betty Davis inverse les rôles genrés, et infantilise l'homme, clamant par la même occasion son côté branché. De plus, elle ajoute :

Can you hear your mama singing?

³⁶⁹ Betty Davis, « Your Mama Wants Ya Back », *They Say I'm Different*, San Francisco : Just Sunshine Records 1974.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ Claude Brown, *Manchild in the Promised Land*, New York : Macmillan & Co, 1965, 153.

She's just singing about her man.
Can you hear your mama pleading?
I'm trying to do the best I can.

L'utilisation de l'expression «her man» tend à confirmer qu'il ne s'agit probablement pas d'une relation mère/fils, mais plutôt d'une relation amoureuse. De plus, la chanteuse déclare de manière extrêmement sensuelle «I need you papa, I need you», ce qui tendrait à confirmer que la relation entre la «mama» et le co-énonciateur est celle d'amoureux/amoureuse plutôt que mère/enfant. Néanmoins, même si la nature de la relation est différente, l'utilisation du terme «mama» indique que c'est la femme qui prend l'ascendant sur l'homme.

Par ailleurs, cette manière sensuelle de s'adresser au co-énonciateur dans «Your Mama Wants Ya Back» semble insinuer que la nature de la relation entre Betty Davis et le co-énonciateur pourrait être celle d'amante/amant. La façon qu'a la chanteuse de renvoyer le co-énonciateur dans les bras de sa femme/amoureuse légitime qui tend vers le dédain entraîne une forme d'infantilisation et de réification de l'homme. En effet, non seulement Betty Davis ôte tout choix à l'homme de la chanson, mais celui-ci devient également un objet : celui du bon vouloir de Betty Davis. Les liens sociaux disparaissent et cette dernière prend possession du co-énonciateur. Cette réification est particulièrement présente dans la chanson «Your Man My Man»,³⁷² où elle décrit les infidélités d'un homme envers sa femme avec la narratrice :

He's your man, my man
It's all the same 'cause you need him
You please him when he's there
I free him, I release him, when he's here...³⁷³

L'utilisation fréquente des pronoms «he» et «him» crée une distanciation avec l'homme de la chanson et son sort, mais les pronoms possessifs «yours» et «mine» renforcent la réification :

He's yours, all yours
When he's there,
He's mine, I have him,
When he's here³⁷⁴

³⁷² Betty Davis, *Betty Davis*, Los Angeles : Just Sunshine Records, 1973.

³⁷³ *Ibid.*

L'homme devient possédé à la manière d'un objet, mais l'expression « I have him », déclamée à mi-chemin entre le chant et le grognement, peut également être interprétée de manière sexuelle, signifiant que l'énonciateur a des relations sexuelles avec le « him » en question. La mélodie particulièrement rythmée et dansante de la musique funk vient également renforcer cette impression. Davis procède ainsi à une nouvelle inversion des rôles entre l'homme et la femme : tandis que l'expression « to have someone » est plus généralement l'apanage des hommes,³⁷⁵ la chanteuse déclame alors son agentivité, en faisant sien l'homme décrit dans la chanson.

Les féministes culturelles des années quatre-vingt auraient très certainement considéré le caractère ouvertement sexuel des paroles des chansons de Betty Davis comme incontestablement antiféministe. Bien que cette frange du féminisme se décrivait comme radical, l'historienne Alice Echols la considère comme trop différente de ses racines pour que l'adjectif « radical » reste adéquat. Le terme « culturel » fut alors choisi en raison du développement par ces féministes de la théorie d'une culture féminine, en opposition à une culture masculine. Cette théorie est d'ailleurs en contradiction avec l'une des théories principales développées par les féministes radicales américaines de la fin des années 1960 et du début des années 1970, qui considère le féminin et le masculin comme une construction sociale :

Early radical feminists believed that women's oppression derived from the very construction of gender and sought its elimination as a meaningful social category. Today's radical feminists, by contrast, claim that our oppression stems from the repression of female values and treat gender differences as though they reflect deep truths about the intractability of maleness and femaleness.³⁷⁶

L'une des tendances principales des féministes du début de l'ère Reagan était de considérer que les femmes percevaient les relations intimes comme intrinsèquement moins sexuelles que les hommes, moins perverties par la culture patriarcale, et au contraire, plus ouvertes aux émotions, et l'un des combats principaux de ces féministes fut celui contre la pornographie :

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ Voir par exemple Sixto Rodriguez, « I Wonder », *Cold Fact*, Detroit : Sussex, 1970. Les paroles « I wonder / how many times you've been had » indiquent qu'une femme est objet tandis que les sujets sont certainement masculins.

³⁷⁶ Alice Echols, *Shaky Ground*, *op. cit.*, 109-110.

Rather than develop a feminist understanding of sexual liberation, cultural feminists reject it as inherently antifeminist and instead endorse a sexual code which drastically circumscribes the sorts of sexual expressions considered acceptable. And, in demanding “respect,” rather than challenging the terms upon which women are granted “respect,” cultural feminists reinforce the distinction between the virgin and the whore.³⁷⁷

Dans un certain nombre de ses chansons, Betty Davis se présente ainsi comme une femme à la sexualité débridée, libérée du poids du regard de la société patriarcale américaine, attitude qui ne correspond pas du tout à la définition du féminisme culturel qui succéda au féminisme radical existant à l'époque à laquelle Betty Davis enregistra ses albums. Au contraire, la sexualité telle qu'elle est présentée par la chanteuse correspond au point de vue des féministes dites « pro-sexe » (« sex-positive » ou « pro-sex feminism » en anglais), un courant qui apparaît dans un premier temps aux États-Unis dans les années quatre-vingt. Dans son essai « Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex? », ³⁷⁸ Ellen Willis fut la première à s'attaquer au mouvement « anti-pornographie » auquel certaines féministes culturelles souscrivaient. À propos du féminisme pro-sexe, Virginie Despentes considère qu'il est nécessaire de faire « du corps, du plaisir et du travail sexuels des outils politiques dont les femmes doivent s'emparer ». ³⁷⁹ C'est par sa politisation du corps, du plaisir et du sexe que l'œuvre de Betty Davis peut être considérée comme féministe. À lui seul, le titre de la chanson « If I'm In Luck I Might Get Picked Up » affiche la sexualité de la chanteuse, ce que confirment les paroles :

Oh if I'm walking like I should maybe you might pick me up
If I'm looking real good maybe you might pick me up
Or if I know what to say maybe you might pick me up
Ah If I met you tonight babe maybe you might pick me up
Take me home
Take me home
Will you take me home?³⁸⁰

Le désir féminin est ici explicitement affiché, l'énonciatrice demandant d'être « pick[ed] up », signifiant en argot « prise », « choisie », par l'homme pour être

³⁷⁷ Alice Echols, *Shaky Ground*, *op. cit.*, 125.

³⁷⁸ Ellen Willis, « Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex? », *The Village Voice*, New York, juin 1981, n.p. Ellen Willis réédita son article dans *No More Nice Girls: Countercultural Essays*, Hanover : University Press of New England, 1992.

³⁷⁹ Virginie Despentes, *Mutantes (Féminisme Porno Punk)*, Paris : Blaq Out, 2010. Documentaire.

³⁸⁰ Betty Davis, « If I'm In Luck I Might Get Picked Up », *Betty Davis*, *op. cit.*

ensuite emmenée « à la maison ». Elle explique s'assurer de l'issue en « marchant comme elle devrait » pour plaire à l'homme.

Betty Davis va ici à contre-courant des chansons « Your Man My Man » et « Your Mama Wants Ya Back », car elle se place dans une position à la limite de la passivité et de la réification. En déclarant « you might pick me up », l'énonciatrice devient l'objet qui laisse au co-énonciateur sujet la liberté de la choisir ou non. Néanmoins, on observe également une prise de pouvoir lors de l'utilisation de l'expression informelle « I'm wiggling my fanny », qui pourrait être traduite par « Je me remue » ou « je me tortille » les fesses. Davis proclame ainsi le caractère sexuel de sa danse. L'historienne Alice Echols décrit ainsi les réactions des fans de rock à l'égard du disco :

Disco tapped into heterosexual men's anxiety about women's sexuality, and what Walter Hughes calls the "supposedly unmappable progressions, limitless multiplicity, and mysterious triggers" of the female orgasm.³⁸¹

Cette analyse pourrait également s'appliquer à la musique de Betty Davis, bien qu'elle puisse être plutôt catégorisée comme du funk.³⁸² Pour illustrer son propos, Echols utilise la chanson « Lady Marmalade » du groupe Labelle,³⁸³ qui chante « more, more, more » lors de montées en puissance pour passer des couplets aux refrains, démontrant ainsi le désir sexuel que les membres du groupe ont mis en chanson. De manière similaire, les cris et hurlements caractéristiques de Betty Davis qui ponctuent « If I'm In Luck I Might Get Picked Up » ainsi que bon nombre d'autres de ses chansons peuvent s'appliquer à cette

³⁸¹ Alice Echols, « "Shake Ground" : Popular Music in the Disco Years », *Shaky Ground : the Sixties and Its Aftermath*, op. cit., p.185.

³⁸² Dans son ouvrage *Right to Rock*, l'anthropologue musicale Maureen Mahon interrogea Kelvin Bell, guitariste entre autres pour Arthur Blythe et Joseph Bowie, sur sa définition du funk : « It's all based on the power of the electric guitar and the overdrive and the distortion. . . . So black rock to me is funk because funk is an easier way of talking about the whole spectrum of our music. Which is what we mean when we say black rock. It means heavy rhythm, it means heavy volume, heavy physicality to the music. . . . Funk really means an emphasis on the rhythms that are African-based, heavily African-based. And funk is a better term than black rock—personally, I find it. . . . White artists were free to take jazz and blues and whatever and use it in their music and to exploit and make money off of it whereas we were not. But when we do, that music that we come up with is the black rock art form. Like George Clinton. [Or] Earth, Wind & Fire. . . . James Brown [led] the ultimate funk band, a lot of heavy rhythm and it's rock 'n' roll without being diluted by the white standards, so to speak. James Brown is black rock. [He] is the classic example of where rock 'n' roll went when it stayed all black. It turned into funk. » Maureen Mahon, *Right to Rock: The Black Rock Coalition and the Cultural Politics of Race*, Durham : Duke University Press, 2004, 138.

³⁸³ Labelle, « Lady Marmelade », *Nightbirds*, New Orleans : Epic Records, 1974.

analyse. Nous pouvons ainsi affirmer qu'avec sa musique, par l'infantilisation qu'elle y fait des hommes hétérosexuels, Betty Davis exploite la peur qu'avaient ces derniers de la sexualité et du désir féminin.

Néanmoins, la chanteuse fut aussi la cible d'attaques de la part de la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), comme l'explique Brenda Nelson-Strauss dans son analyse de l'album *Betty Davis* pour les AAAMC (Archives of African American Music and Culture) de l'université d'Indiana :

Davis was eventually ostracized by mainstream Black America for pushing the envelope too far—her Afro was too big, her attitude even bigger, her clothes too skimpy, her sexuality too much on display, her music definitely not suitable for prime time.³⁸⁴

Les paroles ouvertement sexuelles et l'attitude outrancière de Betty Davis peuvent être sujettes à controverses sur plusieurs points. Tout d'abord, les paroles et l'attitude de la chanteuse aliénèrent la NAACP et ce que Brenda Nelson-Strauss décrit comme la majorité des Africains-Américains. Ce rapport à la communauté africaine-américaine fut en effet source de tensions, car le NAACP considéra que la musique de Betty Davis jouait contre la cause des Noirs. En effet, les paroles de la chanteuse et leur sexualité ne sont pas sans rappeler l'archétype, d'après les Blancs, de la femme noire ultra sexualisée, que décrit bell hooks :

[B]lack women have always been seen by the white public as sexually permissive, as available and eager for the sexual assaults of any man, black or white. The designation of all black women as sexually depraved, immoral, and loose had its roots in the slave system. White women and men justified the sexual exploitation of enslaved black women by arguing that they were the initiators of sexual relationships with men.³⁸⁵

En effet, si nous acceptons l'affirmation de bell hooks selon laquelle les femmes noires sont perçues comme sexuellement permissives ou libertines, cette description pouvait également correspondre à la manière dont la NAACP percevait Betty Davis.

Il semble qu'un fossé se soit creusé entre différents mouvements africains-américains et l'attitude de certains et certaines artistes de cette

³⁸⁴ Brenda Nelson-Strauss, « Betty Davis/They Say I'm Different », *Blackgrooves.org*, 2007. Page consultée le 26 janvier 2017 : <http://blackgrooves.org/betty-davisthey-say-im-different/>

³⁸⁵ bell hooks, *op. cit.*, 52.

communauté quant à la position à adopter pour faire avancer leur cause. Nous avons observé que la description qu’Alice Echols faisait de la musique disco à propos de la sexualité des femmes pouvait également s’appliquer à celle de Davis. Nina Simone, fervente défenseuse du Black Power, désapprouve également l’attitude hédoniste des artistes disco (et funk) des années 1970 :

The America I’d dreamed of through the sixties seemed a bad joke now, with Nixon in the White House and the black revolution replaced by disco.³⁸⁶

Selon Simone, la musique disco n’a donc rien de révolutionnaire au sens premier du terme. Betty Davis reconnut elle-même dans une interview avec Jesse Thorn en 2009 pour *The Sound of Young America* qu’elle avait une sexualité assez débridée :

— **Jesse Thorn** : “So where do you think that kind of big outrageousness onstage and on record come from?”

— **Betty Davis** : “I guess it was just my personality. [...] I was more outgoing, [I made] lots of movement onstage.”

— **J.T.** : «Did you express that side of yourself anywhere else than onstage or on record?”

— **B.D.** : “I think in bed I was very passionate.”³⁸⁷

Cette sexualité affirmée par Betty Davis est une raison de la désapprobation directe de la NAACP, et de celle, plus indirecte, de Nina Simone. Nous devons alors nous demander si, effectivement, la musique de Davis ne joua pas contre l’image des femmes noires dans la société des années 1970.

Pour reprendre les mots de bell hooks, les femmes noires étaient souvent perçues comme « permissives » et « disponibles »³⁸⁸ par les hommes noirs et blancs, ainsi que par les femmes blanches. Les idées de « permissivité » et de « disponibilité » impliquent que c’est l’homme qui est à l’origine de la démarche de la relation sexuelle, et que la femme accepte et se laisse faire. Or, dans de nombreuses chansons de Betty Davis, la dynamique est inversée. Dans une communication de 1978 intitulée « Uses of the Erotic: The Erotic as Power »,

³⁸⁶ Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 135.

³⁸⁷ Betty Davis dans Jesse Thorne, « *The Sound of Young America* », *maximumfun.org*, juin 2007. Document consulté le 27 janvier 2017 : <http://www.maximumfun.org/blog/2007/06/podcast-tsoya-betty-davis.html>

³⁸⁸ bell hooks, *op. cit.*, 52.

Audre Lorde dévoile l'importance de l'érotisme comme source de pouvoir pour les femmes. D'après elle, ce pouvoir dont les femmes auraient été dépossédées serait craint par les hommes :

In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has meant the suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives.³⁸⁹

Audre Lorde met en avant l'importance de la réappropriation de ce pouvoir par les femmes car il peut constituer une source d'émancipation. C'est également cette démarche que suit Betty Davis. En effet, loin d'être permissive et de laisser le contrôle aux hommes, Davis est celle qui prend ledit contrôle et manifeste toute son agentivité. Il s'agit d'une stratégie d'*empowerment* qui place la chanteuse en accord avec certaines féministes radicales et celles de la troisième et quatrième vague dans sa manière d'assumer et de clamer sa propre sexualité.

Dans le chapitre « 'whose pussy is this': a feminist comment » de son ouvrage *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, bell hooks explique la contradiction qui existe entre la libération sexuelle vue par les féministes et l'image raciste et sexiste qu'avaient les Blancs des femmes noires :

Women dared to assert that female sexuality was not passive, that women were desiring subjects who both longed for and enjoyed sex as much if not more than men. [...] (It is important to remember that from slavery on, black women have been portrayed in white racist thought as sexually assertive although this view contrasts sharply with the emphasis on chastity, monogamy, and male right to initiate sexual contact in black culture, a view held especially among the middle classes.)³⁹⁰

Cette affirmation éclaire sur l'attitude des membres de la NAACP, critiques à l'égard de Betty Davis, parce que la chanteuse ne correspondait pas non plus aux attentes culturelles de la classe moyenne africaine-américaine, qui veut que les hommes soient ceux qui aient le contrôle dans les relations intimes et que les femmes soient chastes et monogames. Mais bell hooks éclaire également sur l'attitude de Betty Davis vis-à-vis du sexe, qui semble alors bien plus en accord avec la libération sexuelle prônée par certaines féministes radicales.

³⁸⁹ Audre Lorde, « Uses of the Erotic: The Erotic as Power », *Sister Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde*, New York : The Crossing Press, 1984, 53.

³⁹⁰ bell hooks, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, *op. cit.*, 136.

La question de la sexualité féminine fut un des sujets les plus problématiques pour les féministes de la seconde vague car considérée, comme l'explique Alice Echols, comme à la fois source de danger et de plaisir.³⁹¹ En effet, certaines organisations comme Cell 16 ou The Feminists appelaient à la fin des relations hétérosexuelles, tandis que selon bell hooks, d'autres défendaient une sexualité féminine active au sein de relations hétérosexuelles comme homosexuelles :

Women Liberationists' insistence that women should be sexually active as a gesture of liberation helped free female sexuality from the restraints imposed upon it by repressive double standards [...].³⁹²

Cette insistance sur la libération sexuelle de la femme est en accord avec l'attitude ouvertement sexuelle de Betty Davis. Ce type d'attitude est souvent une des critiques faites aux féministes dont on dit qu'elles sont castratrices ou androphobes et l'infantilisation des hommes par Davis dans « Your Mama Wants Ya Back » pourrait être confondue avec une forme d'androphobie ou du moins de dédain pour les hommes.

Dans sa critique du film de Spike Lee *She's Gotta Have It* dans le chapitre « 'whose pussy is this': a feminist comment », bell hooks se lamente sur l'absence de personnages de femmes africaines-américaines fortes dans la filmographie américaine :

A new image, the one we have yet to see in film is the desiring black woman who prevails, who triumphs, not desexualized, not alone, who is "together" in every sense of the word.³⁹³

Pour hooks, il s'agirait d'un personnage féministe à part entière. C'est ce que nous laisse entrevoir Betty Davis dans ses chansons et sur scène, un personnage de femme africaine-américaine forte, qui sait non seulement ce qu'elle veut dans ses relations aux hommes, mais aussi le dire et qui, dans ses chansons, finit par réaliser ses désirs sexuels.

Il reste néanmoins à déterminer si des chansons telles que « Your Mama Wants Ya Back » ou « Your Man My Man », analysées précédemment et dans lesquelles la chanteuse se présente comme l'amante d'un homme en couple, ne

³⁹¹ Alice Echols, *Daring to Be Bad*, op. cit., 290.

³⁹² bell hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Boston, MA : South End Press, 1984, 151.

³⁹³ bell hooks, *Talking Back*, op. cit., 140-1.

promouvent pas également une image de la femme qui va à l'encontre du féminisme. Loin de l'idée de « sisterhood », de « sororité », préconisée par Robin Morgan,³⁹⁴ les paroles des morceaux de Betty Davis semblent en effet cristalliser les tensions autour du slogan « the personal is political » : si l'adultère est un problème personnel, s'agit-il également d'un problème politique pour les féministes, une attaque contre ce concept de « sisterhood » ?

Le slogan ci-dessus fut l'un des plus représentatifs de la seconde vague féministe américaine, et réfute l'idée selon laquelle le sexe, l'apparence, l'avortement, l'éducation des enfants ou encore la répartition des tâches ménagères ne seraient que des questions personnelles sans aucune importance politique. En 1969, Carol Hanisch déclara que les femmes devaient au contraire en débattre afin de se rassembler pour affronter le patriarcat.³⁹⁵ Ainsi, à première vue, si l'adultère chanté par Davis semble être une affaire personnelle, dans quelle mesure celle-ci remet-elle en question toute coopération et tout secours entre les femmes ?

Bien qu'il ne s'agisse que de paroles de chansons et que rien ne permette d'affirmer que Betty Davis agissait au quotidien comme dans « Your Mama Wants Ya Back » et « Your Man My Man », ces paroles posent la question du rapport entre les femmes et les hommes, mais aussi entre les femmes elles-mêmes. La question de la morale est ici centrale. L'homme commettant l'adultère assume assurément une part de responsabilité par rapport à la femme trompée, mais qu'en est-il de celle qui participe à l'acte adultère ? S'agit-il d'une attaque contre les féministes qui prônent les valeurs de sororité ? De son propre aveu, Betty Davis ne se sentait pas particulièrement proche du mouvement féministe :

I can't relate to Women's Lib at all. One reason is that although there have only been a few men in my life, they've played important roles. I can understand women wanting equal pay—in fact I'm all for it. However, I think that too many Women's Libbers have joined the Movement because they can't have a relationship with a man. As far as I can see, those chicks aren't coming from any place that's valid.³⁹⁶

³⁹⁴ Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful*, *op. cit.*

³⁹⁵ Carol Hanisch, « The Personal is Political », *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, *op. cit.*. Document consulté le 19 décembre 2017 : <http://carolhanisch.org/CHwritings/PersonalIsPolitical.pdf>

³⁹⁶ Betty Davis dans Dave Frechette, « Bold Soul Sister, » *Black Music Magazine*, novembre 1974, 46.

Betty Davis semble ici faire l'amalgame entre les féministes dites libérales, telles que celle de NOW, qui passaient par le Congrès pour faire adopter des lois en faveur des droits des femmes (comme le Equal Rights Amendement approuvé en 1972), mais aussi le stéréotype de la féministe qui remet en cause les relations entre hommes et femmes et plus généralement la famille. Dans *From Black Power to Hip-Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*, Patricia Hill Collins considère qu'il s'agit d'une opinion largement partagée par les Africaines-Américaines :

Many black women perceive Western feminism as being basically antifamily, and interpretation fueled by the Western media, and this perception constitutes one important reason that they reject it.³⁹⁷

Ainsi, si d'un côté Davis clame en chanson son droit à l'adultère et semble rejeter les relations monogames (comme dans « Anti Love Song »), les raisons pour lesquelles elle se distancie du mouvement féministe sont en contradiction avec ses opinions sur les relations intimes : d'un côté, elle reproche aux féministes leur volonté telle que la chanteuse la perçoit de vouloir saper les institutions familiales, tandis qu'elle clame en parallèle son droit d'en faire tout autant.

Cependant, alors qu'il est évidemment aisé de reprocher à Davis d'offrir une voix aux femmes qui entretiennent l'adultère dans le couple, sa démarche est relativement rare d'un point de vue thématique. En effet, dans la musique populaire, dans le blues comme dans le rock, les voix exprimées dans les situations d'adultère sont soit celle de la personne trompée ou abandonnée (nous pouvons citer par exemple la chanson d'Arthur « Big boy » Crudup, « My Baby Left Me », rendue populaire par Elvis Presley,³⁹⁸ ou « Run For Your Life »³⁹⁹ des Beatles) ou celle de la personne qui commet l'adultère (par exemple Mick Jagger dans le dernier couplet de « Miss You »,⁴⁰⁰ qui annonce qu'il va commettre l'adultère avec des femmes portoricaines).

La situation mise en chanson par Betty Davis dans « Your Man My Man » pourrait être comparée à différents morceaux, comme la description des « black women » faite par Mick Jagger dans « Some Girls » : « Black girls just wanna get

³⁹⁷ Patricia Hill Collins, *From Black Power to Hip-Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*, Philadelphie : Temple University Press, 2006, 139.

³⁹⁸ Elvis Presley, « My Baby Left Me », Nashville : RCA, 1956.

³⁹⁹ The Beatles, « Run For Your Life », *Rubber Soul*, Londres : EMI, 1965.

⁴⁰⁰ The Rolling Stones, « Miss You », *Some Girls*, *op. cit.*

fucked all night».⁴⁰¹ Cet extrait de «Some Girls» tout comme «Your Man My Man» traite de désir sexuel, en l'occurrence celui des femmes noires. Jagger essentialise les femmes noires en les réduisant à leur appétit sexuel et leur refuse toute voix. Cette description rappelle une de celles que bell hooks fit dans son ouvrage *Ain't I A Woman*. En effet, dans «Some Girls», les femmes africaines-américaines font partie des personnages secondaires et Jagger tire ses propres conclusions en ne laissant aucun moyen de s'exprimer à ces «black girls». Betty Davis, au contraire, redonne ici une complexité au personnage de la maîtresse.

La comparaison pourrait également être faite avec la figure du «back door man», mis en chanson par Willie Dixon pour un autre bluesman, Howlin' Wolf.⁴⁰² L'expression «back door man» peut tout d'abord avoir une dimension sexuelle, et connoter les relations sexuelles anales. De plus, dans la culture du Sud des États-Unis, le «back door man», littéralement «l'homme de la porte de derrière»⁴⁰³ représente l'amant qui s'enfuit de la maison de la femme adultère en passant par la porte de derrière, celle qui mène au jardin, plutôt que par la porte de devant et risquer d'être face au mari qui rentre chez lui,⁴⁰⁴ comme l'atteste le *New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*.⁴⁰⁵ La narratrice de «Your Man My Man» est ainsi l'opposé de la couardise de l'énonciateur de «Back Door Man», s'adressant directement au personnage de la femme trompée en clamant haut et fort ses actions.

Du statut «d'Autre» beauvoirien, la maîtresse devient dans «Your Man My Man» celle qui s'exprime et inverse la dynamique par rapport à la plupart des chansons traitant d'adultère. C'est en cela que nous pouvons considérer qu'il s'agit d'une chanson féministe. L'important pour Davis n'est pas de considérer la moralité de l'attitude hypothétique. La question «who's to blame» laissée sans réponse dès le premier couplet confirme cette hypothèse, tout comme le rythme extrêmement dansant du morceau qui écarte l'attention des paroles. Betty Davis

⁴⁰¹ The Rolling Stones, «Some Girls», *Some Girls, Ibid.*

⁴⁰² «Back Door Man», Howlin' Wolf, Chicago : Chess, 1961.

⁴⁰³ Le musicien louisianais D.L. Menard enregistra en dialecte cadien la chanson «La porte dans arrière», qui se vendit à plus de 500 000 exemplaires en 1962. Cette chanson aborde le caractère plus sexuel de l'expression «backdoor» que celui de l'adultère. Page consultée le 6 avril 2017 : <http://louisianamusichalloffame.org/content/view/123/139/>

⁴⁰⁴ James Segrest, Mark Hoffman, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf*, New York : Da Capo, 2005, 171.

⁴⁰⁵ Voir les définitions de «go out the back door» et «back-door; backdoor», *New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English, Second Edition A-I, op. cit.* 73.

expose ici la liberté sexuelle comme signe d'agentivité ; c'est la chanteuse qui contrôle non seulement la dynamique de la relation, mais aussi son image publique. Dans son article « Two Inches or a Yard: Silencing Black Women's Sexual Expression », Tricia Rose explique l'impact de l'agentivité sexuelle des femmes africaines-américaines :

First, it displaces masculine privilege—black, white, and beyond—drawing energy away from a male-empowered sexual space toward a female-empowered one. Second, it de-objectifies black female sexuality without repressing it, which, again, troubles the entrenched notion that explicit female desire is itself vulgar.⁴⁰⁶

Les chansons de Davis visent ainsi à offrir une voix à une catégorie de personnes qui en est privée et à ôter le stigma lié à la sexualité féminine. Cette démarche se retrouve dans un autre morceau de la chanteuse, « Don't Call Her No Tramp ». En effet, elle y défend une sexualité explicite et libérée pour les femmes face aux attaques, ici masculines :

You can call her trendy,
And superficial,
An alligator hustler, but don't you call her no tramp.

[...] You can't make her anyway you want her,
When you find out she's just using you,
Don't you call her no tramp.
When she leaves you 'cause she don't need you no more,
Don't you call her no tramp.⁴⁰⁷

Bien que Betty Davis n'écrivit pas ouvertement ses chansons d'un point de vue africain-américain, les universitaires qui ont étudié sa carrière s'accordent à parler de sa vision du féminisme, non revendiqué, voire peut-être inconscient, comme la défense d'une féminité propre aux Africaines-Américaines :

Betty Davis did not capitulate to the considerable cultural, social, and economic pressures that encourage black women musicians to adhere to a prescribed look and sound. Instead, she was resolute in exploring and expressing a liberated form of black femininity.⁴⁰⁸

Ainsi, contrairement à Yoko Ono ou Nina Simone, Betty Davis ne se contente pas d'exposer et de dénoncer l'infantilisation des femmes formulée dans les discours

⁴⁰⁶ Tricia Rose, « Two Inches or a Yard: Silencing Black Women's Sexual Expression » dans Ella Shohat (dir.), *Talking Vision: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Cambridge : MIT Press, 1998, 320.

⁴⁰⁷ Betty Davis, « Don't Call Her No Tramp », *They Say I'm Different*, op. cit.

⁴⁰⁸ Maureen Mahon, « They Say She's Different: Race, Gender, Genre, and the Liberated Black Femininity of Betty Davis », *Journal of Popular Music Studies*, Volume 23, Issue 2, juin 2011, 161.

patriarcaux. En effet, en infantilisant elle-même les hommes, ses chansons permettent à la femme de retrouver un statut d'adulte à proprement parler, mais également de défendre une sexualité féminine, affirmée et libérée.

Cependant, cette affirmation de la sexualité est formulée dans un cadre africain-américain qui semble ne pouvoir s'appliquer qu'à cette communauté. Tout comme les chansons de Nina Simone, de Buffy Sainte-Marie ou du Chicago Women's Liberation Rock Band, celles de Betty Davis semblent s'adresser non pas à l'ensemble des femmes américaines, mais à une frange particulière de la société.

Peu de chanteuses et musiciennes de la période sont considérées comme chanteuses féministes, soit parce qu'elles sont restées relativement inconnues et n'attirèrent pas l'intérêt des critiques et des universitaires, soit parce qu'elles furent connues pour d'autres raisons, en défendant d'autres causes. Néanmoins, contrairement à certaines déclarations,⁴⁰⁹ le féminisme dans la musique commença avant la musique punk.⁴¹⁰ Comme ce fut le cas au moment du mouvement pour les droits civiques ou contre la guerre au Vietnam, un certain nombre de musiciennes reflétèrent directement les aspirations, les expériences, les échecs et les réussites du mouvement féministe.

Ainsi, nous avons démontré que certaines artistes de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix adoptèrent un discours féministe, parfois sans que cela soit fait consciemment, et l'exprimèrent sous différentes formes, en reprenant les arguments de différentes sensibilités féministes, depuis Simone de Beauvoir jusqu'aux mouvements contemporains. Néanmoins, dans le cadre du discours féministe, il est important de rappeler la question des « identity politics ». Comme nous l'avons analysé dans le premier chapitre, elles décrivent dès les années 1960 cette volonté de former des

⁴⁰⁹ Dans le chapitre portant sur les Riot Grrrls et Carnival de son ouvrage *Popular Music, Gender, and Postmodernism*, Neil Nehring explique que les femmes du mouvement musical punk Riot Grrrls créent une sphère publique féministe. Neil Nehring, *Popular Music, Gender, and Postmodernism*, op. cit., 157.

⁴¹⁰ En août 2016, le magazine *Pitchfork* publia un article intitulé « The Story of Feminist Punk in 33 songs: From Patti Smith to Bikini Kill, the songs that have crushed stereotypes and steered progress », sous-entendant que c'est la musique punk qui permit aux musiciennes et chanteuses de s'émanciper des stéréotypes. Document consulté le 10 février 2017 : <http://pitchfork.com/features/lists-and-guides/9923-the-story-of-feminist-punk-in-33-songs/>.

coalitions centrées sur certains aspects identitaires tels que l'âge, la classe sociale, la culture, l'ethnicité, le dialecte, le genre, l'orientation sexuelle, etc.

Les « identity politics » se sont particulièrement développées dans le monde anglo-saxon et se reflètent jusque dans la musique populaire. Dans le chapitre suivant, il s'agira néanmoins de déterminer si cette forme de multiculturalisme auquel certaines artistes souscrivirent pour faire entendre la voix de leur communauté constitua ou non un obstacle à leur expression féministe. À l'autre extrémité du spectre identitaire, nous nous poserons la question de savoir si le féminisme universaliste prôné par d'autres artistes telles que Yoko Ono, ne provoqua pas à l'époque un déni, voire un effacement des différences, au risque de ne laisser transparaître majoritairement qu'un féminisme radical ou libéral blanc.

Chapitre 3

***Identity Politics* : universalisme, communautarisme et limites du mouvement féministe**

Tandis que certaines chanteuses furent connues pour leur engagement au sein du mouvement féministe, nous avons démontré que d'autres, à l'image de Nina Simone ou Janis Joplin furent associées à d'autres organisations et se manifestèrent même publiquement contre les féministes de la deuxième vague. Cependant, en analysant en détail certaines de leurs chansons, de leurs positions ou de leur expérience en tant que femmes, nous verrons qu'il est possible de déceler que leur carrière est également marquée par une démarche féministe. Nous démontrerons ainsi la variété des approches et des opinions en évitant les généralisations et en traitant de ces chanteuses et musiciennes au cas par cas.

Nous constaterons que d'un côté certaines lient leur expression féministe uniquement à leur engagement auprès de différentes communautés ethniques et culturelles, et mettent en lumière les différences qui existent dans les conditions de vie des femmes d'une communauté à l'autre. Au contraire, d'autres adoptent une démarche universaliste dans le but de fortifier la coopération des femmes et de développer entre elles une « sororité ». Cette ultime démonstration de l'implication de chanteuses et musiciennes dans la réflexion féministe des années soixante et soixante-dix nous servira de fondation dans une deuxième partie pour analyser les dynamiques liées au genre dans les carrières professionnelles de ces artistes.

3.1. Vers un activisme musical à l'intersection du féminisme et des mouvements sociaux

Comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre, les années soixante virent la plupart des mouvements sociaux se fragmenter et se diviser en de nombreuses organisations, en désaccord tant sur les buts que sur les méthodes. Cette fragmentation s'opéra au sein de l'ensemble des mouvements. En avril 2013, Angela Davis définit son engagement politique et social dans un entretien pour le magazine *Trois Couleurs*. Nous avons déjà analysé la première partie de sa citation, mais Davis précisa également sa position en soulignant l'importance d'être consciente des intersections qui existent entre différentes causes :

[U]ne des leçons que j'ai tirée[s] de ces années d'engagement, c'est qu'une personne ne peut pas tout faire. Il faut se concentrer sur une cause. Sinon on se disperse, on gaspille son énergie. Et l'on n'arrive à rien. Par contre, il est tout à fait possible de rester alerte et attentive aux connexions, aux liens qui peuvent se tisser entre des causes militantes différentes.⁴¹¹

La description que Davis fait de son militantisme est particulièrement frappante si nous l'analysons à la lumière de l'évolution des mouvements sociaux des années soixante. En raison de la fragmentation progressive de ces mouvements tout au long de la décennie, de la diversité et de la spécificité des différentes causes, la définition que fait Angela Davis de l'engagement semble en décalage avec celui de nombreux activistes à la même période. En effet, alors que Davis semble plaider en faveur d'une prise de conscience d'une convergence possible des luttes, nombre d'activistes des années soixante se concentrèrent sur une cause unique. Il semble alors nécessaire de se demander si les femmes artistes qui prirent part à la réflexion intellectuelle au sein de ces mouvements se concentrèrent également sur certaines causes ou si, à l'image d'Angela Davis, elles parvinrent à créer des liens et des connexions logiques entre différentes causes, pour y voir éventuellement une convergence des luttes et les mettre en lumière. La question se pose notamment à propos des chanteuses ou musiciennes de la période qui prirent position en faveur de différents

⁴¹¹ Étienne Rouillon, Angela Davis et Shola Lynch, "Angela Davis Honore Ses Engagements", <http://www.troiscouleurs.fr/cinema/interview-angela-davis-honore-ses-engagements/> (accès le 18 novembre 2016).

mouvements ou y participèrent activement. Ainsi, nous déterminerons si Buffy Sainte-Marie, Bev Grant, Barbara Dane, Janis Joplin et Nina Simone développèrent une voix spécifiquement féministe.

Chanteuse et pianiste inclassable, allant du blues, à la musique classique, en passant par le jazz et la soul, Simone eut une carrière dans les années soixante qui fut intimement liée à l'évolution du mouvement noir américain, d'abord celui pour les droits civiques puis celui du Black Power. Comme nous l'avons précédemment expliqué, Nina Simone participa au Harlem Cultural Festival de 1969 qui servit à souder la communauté africaine-américaine du quartier de Harlem, à New York. Ce festival souligna les différentes opinions politiques au sein de la communauté, et tandis que Jesse Jackson préconisa une défense intercommunautaire des Noirs, Nina Simone plaida en faveur du Black Power et du slogan « Black is Beautiful ». Lors du discours à la fin de son concert, en plus d'appeler à des changements politiques et culturels, Nina Simone appela *in fine* à un changement intérieur, changement qui renvoie au précepte féministe « the personal is political » :

Are you ready to listen? Are you ready to hear? Are you ready to feel?
Are ready to do? Black people, are you ready? But, most important are
you ready to change? I said are you ready to change yourself? You know
what I'm talking about. Are you ready to go inside yourself and change
yourself? [...] Are you ready to change into a groovy, groovy black
person? Are you really ready to change yourself, turn yourself inside,
outside through and through and through and through and through a
real black person?⁴¹²

Les questions posées ici par la chanteuse sont rhétoriques, dans la mesure où non seulement elles n'attendent que la réponse « oui » et qu'elles sont suffisamment vagues pour l'obtenir facilement. Elles ont ainsi pour but de rassembler la foule en un moment d'unité. En posant des questions hautement personnelles (« are you ready to feel? », « Are you ready to go inside yourself and change yourself? ») à un public en masse, celles-ci prennent une dimension politique. C'est ce que visait à exprimer le slogan « the personal is political » : mettre en lumière l'aspect politique de la vie personnelle de ceux qui prirent part au mouvement de la Nouvelle gauche et aux mouvements politiques et contre-

⁴¹² Extrait du concert de Nina Simone au Harlemln Cultural Festival. Document consulté le 14 février 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=H26NZ6zCI9Y>.

culturels. C'est ce qu'explique Heather Booth, membre du SDS dans les années 1960, puis fondatrice de l'organisation Chicago Women's Liberation Union :

The big insight of the women's movement was the personal is political. Problems that you felt were happening to you alone probably were your fault. But if it's happening to other people, then it's a social problem and not just a personal problem.⁴¹³

Néanmoins, même si l'appel de Nina Simone à un changement personnel rappelle ce slogan féministe, le festival consista principalement en une promotion du Black Power, de la culture noire, de la musique africaine-américaine et des politiques sociales en faveur de la communauté africaine-américaine. La plupart des morceaux interprétés par Nina Simone traitaient effectivement de ces thématiques. C'est le cas de « Revolution »,⁴¹⁴ qui appelle à une révolution africaine-américaine et fut écrit en réponse à la chanson de John Lennon et ses « it's going to be alright ».⁴¹⁵ Le festival fut destiné de manière indifférenciée à la communauté noire dans son ensemble, hommes et femmes et la chanteuse ne prit à aucun moment la parole pour défendre le droit des femmes africaines-américaines en particulier. Cependant, elle interpréta entre autres « Ain't Got No, I Got Life », qui traite des conditions de vie difficiles pour les Africains-Américains, de leur absence de possessions matérielles et d'éducation, « To Be Young, Gifted and Black », qui reprend la thématique de la pièce de théâtre éponyme de Lorraine Hansberry, ainsi que « Four Women »,⁴¹⁶ qui aborde le sujet de la présentation stéréotypée des femmes noires par les Blancs.

« Four Women » traite des rapports qu'avaient les hommes sexistes avec les femmes noires et de l'expérience spécifique des femmes africaines-américaines, comme l'explique Nina Simone dans son autobiographie, *I Put a Spell On You* :

The women in the song are black, but their skin tones range from light to dark and their ideas of beauty and their own importance are deeply influenced by that. All the song did was to tell what entered the minds of most black women in America when they thought about themselves: their complexions, their hair—straight, kinky, natural, which?—and

⁴¹³ Heather Booth dans Mary Dore (dir.), *She's Beautiful When She's Angry*, New York : International Film Circuit, 2014.

⁴¹⁴ Nina Simone, « Revolution », *To Love Somebody*, op. cit.

⁴¹⁵ The Beatles, « Revolution 1 », *The Beatles*, Londres : Apple Corps., 1968.

⁴¹⁶ Nina Simone, « Four Women », op. cit.

what other women thought of them. Black women didn't know what the hell they wanted because they were defined by things they didn't control, and until they had the confidence to define themselves they'd be struck in the same mess forever—that was the point the song made.⁴¹⁷

La réflexion de Simone montre ici les contradictions qui existaient à soutenir des mouvements tels que le SNCC et le Black Power, tout en voulant rétablir non seulement la hardiesse des hommes noirs, mais aussi celle des femmes noires. Effectivement, le SNCC, le Black Power, les Black Panthers ou les mouvements nationalistes noirs furent régulièrement critiqués pour leur misogynie. Par exemple, lorsqu'on demanda à Stokely Carmichael quelle était la position des femmes au sein du mouvement, il répondit que « la seule position pour les femmes au sein du SNCC est à plat ventre ».⁴¹⁸ Voici l'analyse qu'en fait Peniel Joseph :

While the remark was made in jest during a 1964 conference, Carmichael and black-power activists did embrace an aggressive vision of manhood—one centered on black men's ability to deploy authority, punishment, and power. In that, they generally reflected their wider society's blinders about women and politics.⁴¹⁹

D'autres universitaires, comme bell hooks décrivent l'attitude sexiste des activistes noirs comme une reproduction de celle, institutionnalisée, de la société patriarcale blanche américaine :

The strongest bonding element between militant black men and white men was their shared sexism—they both believed in the inherent inferiority of woman and supported male dominance. Another bonding element was the black male's acknowledgement that he, like the white male, accepted violence as the primary way to assert power.⁴²⁰

« Four Women » témoigne de cette violence subie par les femmes noires, provoquée par les hommes noirs comme blancs. La chanson se veut comme une « analyse instantanément accessible de l'héritage accablant de l'esclavage »,⁴²¹ en dressant le portrait de quatre femmes africaines-américaines prototypiques :

⁴¹⁷ Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 118.

⁴¹⁸ Mary King, *Freedom Song: A Personal Story of the 1960s Civil Rights Movement*, New York : William Morrow & Co, 1987, 452.

⁴¹⁹ Peniel E. Joseph, « Politics Mondays: Black Power's Powerful Legacy », *The Chronicle Review*, July 21, 2006. Article consulté sur http://www.blackelectorate.com/print_article.asp?ID=1975 le 22 novembre 2016.

⁴²⁰ bell hooks, *Ain't I A Woman?*, *op. cit.*, 99.

⁴²¹ Thulani Davis, « Nina Simone, 1933-2003 », *The Village Voice*, 29 avril 2003. Article consulté sur <http://www.villagevoice.com/music/nina-simone-1933-2003-6410700> le 22 novembre 2016. Ma traduction.

- « Aunt Sarah » représente la femme réduite à l'esclavage, celle au dos fort, capable de résister à la douleur, douleur qu'elle subit encore et encore.
- La deuxième femme, « Saffronia », est une femme métisse, tiraillée entre un monde blanc et un monde noir, dont le père blanc et riche, en position de force, a violé sa mère noire, viol dont « Saffronia » est le fruit.
- « Sweet Thing » est décrite comme une prostituée qui trouve grâce aux yeux des Noirs comme des Blancs du fait de ses attributs (« my hair is fine ») et de son attitude (« whose little girl am I?/Anyone who has money to buy »).
- Enfin, « Peaches » est une femme devenue dure, forte et amère, après des générations d'oppression.⁴²²

Quand bien même Nina Simone déclarait ne pas se reconnaître dans les combats des féministes radicales, le portrait de ces quatre femmes contient des ressemblances frappantes avec l'analyse que bell hooks fait des différentes représentations stéréotypées des femmes noires créées par la société patriarcale américaine. Effectivement, les analyses suivantes de bell hooks pourraient particulièrement bien décrire respectivement « Aunt Sarah », « Saffronia », « Sweet Thing » et « Peaches » :

When feminists acknowledge in one breath that black women are victimized and in the same breath emphasize their strength, they imply that though black women are oppressed they manage to circumvent the damaging impact of oppression by being strong—and that is simply not the case. Usually, when people talk about the “strength” of black women they are referring to the way in which they perceive black women coping with oppression. They ignore the reality that to be strong in the face of oppression is not the same as overcoming oppression, that endurance is not to be confused with transformation.⁴²³

In the final analysis, in the case of white male sexual exploitation of black women, it is the sexism motivating these assaults that is important and not just the racial background of the men who initiate them. It was common during the sixties' black power movement for black men to overemphasize white male sexual exploitation of black womanhood as a way to explain their disapproval of inter-racial relationships involving the two groups. Often they were merely interested in controlling black females sexually.⁴²⁴

⁴²² Nina Simone, « Four Women », *Wild Is the Wind*, op. cit.

⁴²³ bell hooks, *Ain't I A Woman?*, op. cit., 6.

⁴²⁴ *Ibid.*, 68.

[B]lack women have always been seen by the white public as sexually permissive, as available and eager for the sexual assaults of any man, black or white. The designation of all black women as sexually depraved, immoral, and loose had its roots in the slave system. White women and men justified the sexual exploitation of enslaved black women by arguing that they were the initiators of sexual relationships with men.⁴²⁵

As Sapphires, black women were depicted as evil, treacherous, bitch, stubborn, and hateful, in short all that the mammy figure was not. The Sapphire image had as its base one of the oldest negative stereotypes of woman—the image of the female as inherently evil.⁴²⁶

Il est particulièrement frappant que l'analyse ouvertement féministe des femmes noires prototypiques aux yeux des Blancs des années 1960 et 1970 mène bell hooks aux mêmes conclusions dans son ouvrage *Ain't I a Woman?, Black Women and Feminism* en 1981 que Nina Simone quinze ans plus tôt dans «Four Women». La chanteuse parvint ainsi à capturer en quelques vers de manière à la fois poétique et politique l'essence de différentes représentations des femmes noires au sein de la société américaine contemporaine.

Si Nina Simone est souvent créditée comme compositrice de l'immense majorité des chansons qu'elle enregistre, elle fit souvent appel à différents paroliers. Elle écrivit cependant elle-même les paroles de «Four Women». Cette chanson témoigne de la lucidité dont elle faisait preuve quant à la place attribuée par les Noirs comme par les Blancs aux femmes noires dans la société. En raison de son analyse de la spécificité des expériences de ces femmes noires stéréotypées, le morceau n'est pas sans rappeler le concept d'intersectionnalité de Kimberlé Crenshaw.

La chanson de Nina Simone peut alors être perçue comme une sorte d'hymne sur l'intersectionnalité avant l'heure, alors même que le terme ne sera créé que près de vingt-cinq ans plus tard. En se concentrant sur une expérience qui ne s'applique ni à l'ensemble des femmes ni à la totalité des Africains-Américains, mais bien aux femmes noires stéréotypées, la chanteuse met en lumière un vécu souvent tu dans le discours féministe des *Sixties*, dans le discours du Black Power, ou même dans les chansons populaires de l'époque.

Il s'agit alors d'une démarche personnelle et solitaire de la part de Nina Simone. Cette dernière ne trouva que peu d'écho à ses préoccupations dans les

⁴²⁵ *Ibid.*, 52.

⁴²⁶ *Ibid.*, 85.

mouvements sociaux de l'époque et alla même à rebours de ces derniers. L'une des rares femmes à développer les mêmes idées que la chanteuse et qui prouve la pertinence du propos de cette dernière est Frances M. Beal, dans son pamphlet « Double Jeopardy: To Be Black and Female », dans lequel elle met en lumière les discriminations faites uniquement aux femmes noires. Nous reviendrons ultérieurement sur ce texte.⁴²⁷ Cependant, dans cette volonté de politiser la vie des femmes noires stéréotypées, nous pouvons à nouveau voir une appropriation du slogan des féministes radicales « the personal is political ».

Par ailleurs, selon Thulani Davis, dramaturge, romancière et journaliste au *Village Voice*, le morceau marqua et inspira un certain nombre de femmes, qui adoptèrent plus tard un discours féministe :

For African American women artists of my generation, "Four Women" became the core of works to come, notably Julie Dash's film of the same name, and it should be regarded a direct ancestor of Ntozake Shange's *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is Enuf*. This Simone song was a call heard by Alice Walker, Toni Cade Bambara, Gayl Jones, and countless artists who come to mind as women who gave us a whole generation of the stories of Aunt Sara, Safronia, Sweet Thing, and Peaches.⁴²⁸

L'étude de la discographie de Nina Simone ainsi que ses prises de position démontrent en effet qu'il est possible d'observer la création de passerelles d'un mouvement à l'autre, malgré le développement des « identity politics » dans la seconde moitié des années soixante. En dépit de la misogynie omniprésente au sein du Black Power et du racisme, bien que parfois inconscient, de certaines féministes, Nina Simone parvint à s'insérer entre les interstices de ces mouvements afin de développer un discours féministe africain-américain et se faire la voix d'un certain nombre de femmes noires, restées en grande partie ignorées à l'époque :

When "Four Women" was released in 1966 some black radio stations banned DJs from playing it because they said it "insulted" black women. It didn't, and banning it was a stupid thing to do, but I wasn't surprised. The song told a truth that many people in the USA—especially black men—simply weren't ready to acknowledge at that time. It wasn't something I sang about a lot because I could compose a love song to take the scab off the terrible sore to do with the relationship between black men and women. Many of the women I knew were thinking the same

⁴²⁷ Frances M. Beal, « Double Jeopardy: To Be Black and Female », dans Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful*, *op. cit.*

⁴²⁸ Thulani Davis, *op. cit.*

way, that along with everything else there had to be changes in the way we saw ourselves and in how men saw us.⁴²⁹

Nina Simone n'était néanmoins pas la seule femme noire à éprouver les sentiments exprimés dans « Four Women ». bell hooks confirme cette volonté d'améliorer la condition des femmes noires au sein de la population féminine de la communauté :

It is often assumed that all black women are simply not interested in women's liberation. [...] Yet a Louis Harris Virginia Slims poll conducted in 1972 revealed that sixty-two percent of black women supported efforts to change woman's status in society as compared to forty-five percent of white women, and that sixty-seven percent of black women were sympathetic to women's liberation groups compared to only thirty-five percent of white women.⁴³⁰

Il exista bel et bien plusieurs organisations féministes noires dans les années soixante et soixante-dix, malgré leur faible médiatisation. La première organisation féministe purement noire américaine est la National Black Feminist Organization, fondée en 1973. Cependant, elle ne connut qu'un faible succès, le nombre de ses membres ne dépassant jamais quatre cents.⁴³¹ Dans l'anthologie de 1970 de Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings From The Women's Liberation Movement*,⁴³² cette dernière donne la parole, le temps d'un chapitre, aux femmes du mouvement noir pour traiter du féminisme noir. Il peut évidemment être reproché à Morgan de n'avoir consacré qu'un chapitre d'une vingtaine de pages aux femmes africaines-américaines sur un ouvrage qui en compte près de six cents. Néanmoins, les trois courts articles soulèvent des questions propres aux féministes de cette communauté, telles que celle de la double oppression d'être noire et femme, et incluent des déclarations sur le contrôle des naissances par des organisations aussi variées que l'antenne de New York du SNCC, le Black Women's Liberation Committee ou encore le Black Women's Liberation Group.

⁴²⁹ Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 117.

⁴³⁰ bell hooks, *Ain't I A Woman?*, *op. cit.*, 148.

⁴³¹ Alice Echols, *Daring to be Bad*, *op. cit.*, 191-2.

⁴³² Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful*, *op. cit.*

À l'image de Nina Simone avec le mouvement Black Power, Buffy Sainte-Marie fut proche du Red Power et de AIM. Néanmoins, contrairement aux Black Panthers ou au mouvement Black Power, ni le mouvement Red Power ni AIM ne développèrent de discours qui prônait un retour à une masculinité forte au détriment des femmes du mouvement. À ce titre, en raison de l'absence d'incompatibilité de cette idéologie avec le féminisme, les féministes radicales ne se placèrent pas en opposition au Red Power. N'ayant pas eu à choisir entre deux mouvements, Buffy Sainte-Marie utilise consciemment son statut de femme pour façonner son engagement, comme elle l'explique dans le documentaire *Buffy Sainte-Marie: A Multimedia Life* :

I sometimes get funny reactions because of being female, because of being aboriginal and certainly because of being original.⁴³³

Alors que d'après Buffy Sainte-Marie son originalité tient sans doute à la défense des droits des Amérindiens à une époque où cette cause était loin d'être au cœur des débats, le choix de mentionner son statut de femme avant son statut d'Amérindienne pour analyser son engagement politique est révélateur. En effet, un certain nombre de ses chansons traitent de son statut de femme, bien que dans les faits elle n'exprima pas son soutien à un mouvement féministe quel qu'il soit. Par exemple, la chanson « Better to Find Out for Yourself » renvoie au terme de « bedroom war », utilisé par la féministe libérale Betty Friedan pour critiquer l'attitude des féministes radicales, et notamment Kate Millett dans son ouvrage de 1970, *Sexual Politics*, qui s'attaqua au patriarcat bien avant de s'attaquer à la société américaine :

The concept of romantic love affords a means of emotional manipulation which the male is free to exploit, since love is the only circumstance in which the female is (ideologically) pardoned for sexual activity.⁴³⁴

La thématique de la manipulation émotionnelle, notamment par le mensonge, se retrouve en effet dans la chanson « Better to Find Out for Yourself », présente sur l'album sorti 1969, *Illuminations* :

Handsome stride and shoulders wide disguise a heart of stone
Lovers' wiles and tender smiles are better left alone
With his head hung low and his shoulders down
And a tear in the bottom of his shoe

⁴³³ Buffy Sainte-Marie, dans Joan Prowse, *op. cit.*

⁴³⁴ Kate Millett, *Sexual Politics*, New York : Doubleday, 1970, 37.

He'll beg and tease and vow on his knees,
And then betray you, true
He'll say I'm tired, I'm broke, I'm sick I love you, while he cries
He'll say I'm sorry through his tears and all the time he lies

Shudder and sulk when he's at his best
Try one if you will
You can have mine and all the rest, you know I've had my fill

So they told me, and they told me little else
But I tell you to better find out for yourself.⁴³⁵

Cette décomposition étape par étape de la manipulation masculine stéréotypée dans les relations intimes renvoie en effet aux propos de Kate Millett. Si un certain nombre des chansons de Buffy Sainte-Marie comporte une thématique féministe, souvent plus proche du discours des féministes radicales que des libérales, aucune ne problématise néanmoins son statut de femme amérindienne. Nina Simone déclara ouvertement son absence de sympathie pour les féministes radicales, enregistra des chansons portant sur les conditions de vie de femmes noires, mais ce n'est pas le cas de Buffy Sainte-Marie, quand bien même son engagement en faveur des peuples amérindiens et sa sensibilité féministe semblent moins contradictoires que les décalages dans les prises de position de Simone. Toujours est-il qu'au-delà des soutiens officiels des artistes à tel ou tel mouvement, l'analyse de leurs discours, d'interviews ou de paroles de chansons laissent entrevoir la sensibilité, voire la préoccupation féministe, qui permettent d'éclairer leur engagement sous un nouvel angle.

Les engagements officiels de Nina Simone et de Buffy Sainte-Marie, bien que chacun en faveur de la communauté ethnique dont elles faisaient partie, prirent donc des formes différentes. Nina Simone soutint idéologiquement le Black Power ainsi que les Black Panthers et la violence qu'ils représentaient, tandis que Buffy Sainte-Marie ne cautionna jamais la violence.

L'absence de soutien officiel de la part de Barbara Dane pour le mouvement féministe est similaire à la position de Buffy Sainte-Marie. Dane aborda toujours son engagement d'un point de vue anticapitaliste, mais ne prit

⁴³⁵ Buffy Sainte-Marie, « Better to Find Out for Yourself », *Illuminations*, New York : Vanguard, 1969.

pas activement part au mouvement des femmes des années soixante et soixante-dix. Néanmoins, cette dernière participa également à la création de l'album de Bev Grant, *Working People Gonna Rise*, en tant que productrice. À l'image de nombreuses activistes féministes, Bev Grant participa au mouvement des femmes après plusieurs années passées comme membre du SDS, et participa à la manifestation qui dénonça le concours de Miss America à Atlantic City en septembre 1968 :

As a result of my early exposure to the women's liberation movement, I wrote my first parody to the tune of "Ain't She Sweet." I performed it on the bus ride down to Atlantic City and again on the boardwalk at the 1968 Miss America Beauty Pageant protest. I soon graduated to original songs, often with feminist themes, such as a love song entitled "Our Love Ain't Right, I Can't Be Yours and Still Be Me," and a song about street harassment entitled "I'm Tired of Bastards Fucking Over Me."⁴³⁶

Bev Grant et son groupe The Human Condition rejoignirent le label de Barbara Dane, qui devint selon les mots de Grant, une sorte de mentor pour elle. L'une des chansons les plus marquantes de l'album s'intitule « Janie's Janie »⁴³⁷ :

Laura Lieben and I wrote a song about Janie, a working-class woman from Ironbound, New Jersey, who left her home to get away from her father's control, married a man named Charlie, and then ultimately left him [...]. People came up to me and told me that I was singing their story. That meant a lot to me, and I began to understand that most of our stories, poor and working people's stories, aren't what we hear on the radio.⁴³⁸

Même si elle ne fut probablement pas directement impliquée dans le mouvement féministe, Barbara Dane enregistra elle-même un certain nombre de chansons qui, bien qu'elles traitent principalement de la classe ouvrière américaine ou du système capitaliste, comportent également une dimension féministe. C'est le cas sur l'album *I Hate the Capitalist System*. La chanson « I Hate the Capitalist System » est une reprise, écrite à l'origine par Sara Organ Gunning dans les années 1930. La chanteuse explique que le système capitaliste a tué son mari, tombé malade après des années à travailler à la mine. Le capitalisme n'est ici pas représenté comme un concept, mais sous la forme d'un homme, « Mr. Capitalist ».

⁴³⁶ Bev Grant, « Bev Grant: My Story », *Smithsonian Folkways Magazine*, Summer/Fall 2014. URL : http://media.smithsonianfolkways.org/docs/folkways/magazine/2014_summer/Bev_Grant_My_Story.pdf. Consulté le 4 décembre 2016.

⁴³⁷ Bev Grant and The Human Condition, « Janie's Janie », *Working People Gonna Rise!*, *op. cit.*

⁴³⁸ Bev Grant, « Bev Grant: My Story », *op. cit.*

La chanson traditionnelle « A Single Girl » fait quant à elle l'apologie des femmes célibataires, comme l'explique Barbara Dane dans les notes accompagnant l'album :

There must be hundreds of verses to this song, because every undoubtedly legitimate complaint must have been sung to it over some dishwater somewhere. But it's hard to note them down when your hands are always busy trying to solve the problems. So the folklore books are a little lean on the real history of women's lives as told in the songs.⁴³⁹

Il s'agit pour Barbara Dane de ramener au premier plan l'histoire de femmes mariées. Mais il ne s'agit pas des mêmes femmes que celles décrites par Betty Friedan dans *The Feminine Mystique*. Dans son ouvrage, Friedan s'adresse principalement aux femmes de la classe moyenne, censées s'épanouir dans une maison ou un appartement qui ne sont en réalité que des tours d'argent qui les isolent. L'aliénation commune de ces femmes provoqua la création de l'organisation féministe NOW. Au contraire de Friedan, Barbara Dane traite des femmes de la classe ouvrière, bien souvent oubliées par les féministes libérales comme radicales, mais dont l'aliénation existe tout autant.

De plus, le choix de Dane d'enregistrer ces chansons dans le genre musical « folk » peut sembler à la fois pertinent, mais également dépassé. « Folk » est un terme tiré de l'allemand « volk », signifiant « peuple », voire « nation », l'expression « musique folk » pourrait être alors traduite par « musique populaire ». Le choix de Dane est ainsi pertinent, car la musique folk est depuis le début du 20^e siècle le genre par excellence qui décrit l'expérience des petites gens, celle des fermiers, des ouvriers touchés par la crise de la fin des années 1920 et 1930, des hommes et femmes dépourvus de biens matériels. Woody Guthrie et Pete Seeger particulièrement participèrent à faire de ce genre musical la musique populaire américaine dans les années quarante, puis à nouveau de la fin des années cinquante jusqu'à la moitié des années soixante. Néanmoins, il est souvent considéré que ce second âge d'or (souvent surnommé « folk revival ») touche à sa fin à partir de 1965, lorsque Bob Dylan commence à enregistrer sa musique avec des instruments électriques. Alors que la musique folk était la voix des classes populaires et de la jeunesse, elle fut

⁴³⁹ Barbara Dane, *I Hate the Capitalist System*, op. cit., livret comportant les notes d'album, 8. URL : http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/paredon/PAR01014.pdf. Livret consulté le 4 décembre 2016.

majoritairement remplacée par la musique rock à ce moment-là. Ainsi, en 1970, la musique de Barbara Dane semble ainsi quasiment appartenir à une époque révolue.

Si la musique rock devint la voix de la jeunesse, elle ne représenta néanmoins pas dans les années soixante cette «immense majorité silencieuse d'Américains». ⁴⁴⁰ Ainsi, tandis que le médium utilisé par Barbara Dane fut probablement moins relayé par les médias que les albums de musique rock, la défense par la chanteuse des femmes mariées des classes populaires, membres d'une catégorie socio-économique essentiellement oubliée par la musique rock, a le mérite d'exister et d'avoir pour but de sensibiliser l'auditeur quel qu'il soit à la condition de ces femmes.

Comme dans «Mr. Capitalist», le système capitaliste américain est dépeint sous les traits d'un homme dans la chanson «I Don't Want Your Millions, Mr.». Il s'agit encore une fois d'une reprise, cette fois-ci d'un chant écrit par Jim Garland, le frère de Sara Organ Gunning, en 1947. Cette chanson est également adaptée et chantée du point de vue d'une femme qui déclare qu'elle refuse les millions de dollars et la bague en diamant que l'homme lui offre. Barbara Dane nuance néanmoins ses propos à la fin de la chanson en déclarant :

Well, that's the way the old song said it, but I got more to say: I say, "I do want your millions, Mr., but I think they should be divided up amongst all of us..."⁴⁴¹

La dernière chanson de l'album, «Working-Class Woman» rassemble à nouveau anticapitalisme et féminisme et fut écrite à six mains par Peter Boyd, Jane Felczer et Barbara Dane. Dane expliqua le processus créatif de cette chanson dans le livret accompagnant l'album :

Felczer had some problems. She told them to Boyd, who wrote a song which he showed to Dane. Dane added some of her own experience and hopes. [...] We all hope it helps to give some courage and will-to-fight to some women who are just beginning to find out how many people understand and care about their struggles to win a full place in our so-called free society. Sara Organ, in the first song of the album, shows us that she knows it's no particular man or men in general who oppress her

⁴⁴⁰ Cf. note 168.

⁴⁴¹ *Ibid.*, 10.

and her family, but a whole system. This song is for her present-day sisters who understand it that way too. Unite and fight!⁴⁴²

L'utilisation du terme « sisters » par Barbara Dane n'est pas sans rappeler l'utilisation qu'en fait Yoko Ono dans sa chanson « Sisters, Oh Sisters ». Bien que cette expression fut fréquemment utilisée dans certains mouvements sociaux et politiques radicaux comme le Black Power, elle fut également particulièrement utilisée par les féministes de la seconde vague.⁴⁴³

À l'image de Nina Simone, Buffy Sainte-Marie, ou Barbara Dane, Janis Joplin ne fut jamais proche des membres de la seconde vague féministe américaine, mais, comme nous l'avons vu, un certain nombre de critiques et universitaires ont fait de cette dernière une icône lesbienne ou *queer*, parfois à tort. Néanmoins, Alice Echols reconnaît que la chanteuse préfigura le mouvement féministe :

[S]he expressed women's anger and disappointment before feminism legitimized their expression. Her refusal to sound or look pretty prefigured feminism's demolition of good-girl femininity and much of her music, most notably "Women Is Losers," protests women's powerlessness in matters of the heart.⁴⁴⁴

La chanson « Women Is Losers » à laquelle Echols fait référence sortit en 1967, sur le premier album de Janis Joplin, *Big Brother & the Holding Company*. Chanson aux résonances autobiographiques, elle montre bien l'état d'esprit dans lequel se trouvait la chanteuse en matière de relations interpersonnelles. Joplin y dévoile son opinion de la gent masculine :

Women is losers
Women is losers, oh
Say honey women is losers.
Well, I know you must try, Lord,
And everywhere
Men almost seem to end up on top.

Oh, if they told you they want you
Say come around by your door.
Whoa I say now, if they don't desert you,

⁴⁴² *Ibid.*, 15.

⁴⁴³ L'un des exemples les plus connus de l'utilisation de l'expression « sisters » pour désigner les femmes dans les années soixante est sans doute celui de Robin Morgan, dans son anthologie *Sisterhood is Powerful*. Voir Robin Morgan, *Sisterhood is Powerful*, *op. cit.*

⁴⁴⁴ Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise*, *op. cit.*, 306.

They'll leave you and never be here for more.
Oh yeah!⁴⁴⁵

Bien que ces paroles n'expriment en rien un soutien officiel au mouvement féministe, elles sont un bon indicateur de la manière dont Joplin percevait les dynamiques déséquilibrées dans les relations entre hommes et femmes. Joplin exprime une douleur personnelle, celle de sa solitude, qui résume son rapport aux hommes. Les féministes radicales considérèrent à la fin de la décennie que cette souffrance personnelle, lorsque partagée par de nombreuses femmes, avait également une dimension politique.

C'est en cela que Joplin peut être perçue comme une figure que certaines féministes s'approprièrent. Elle dépeint les inégalités entre hommes et femmes au sein des relations personnelles, mais aussi une forme de solitude en utilisant de manière récurrente les champs lexicaux de la solitude et de la souffrance dans un certain nombre de chansons. Cette douleur et cette solitude sont exprimées non seulement dans « Women Is Losers » (« losers », « desert you », « they'll leave you »), mais dans d'autres morceaux comme « Ball and Chain »⁴⁴⁶ (« dragging me down », « leave me », « such pain », « it ain't fair »), « It's the Last Time »⁴⁴⁷ (« leave me », « don't hurt me », « you lied », « I'll cry »), « A Woman Left Lonely »⁴⁴⁸ (« lonely », « waiting », « taking her for granted », « victim of her man ») ou « Catch Me Daddy »⁴⁴⁹ (« so alone », « leave », « need you », « lonely »).

Les champs lexicaux de la douleur et de la solitude présents dans les chansons de Janis Joplin se retrouvent dans certains écrits féministes, et ce dès l'ouvrage *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, lorsqu'elle décrit le « problème qui n'a pas de nom » auquel les femmes vivant dans les banlieues américaines sont confrontées :

The problem lay buried, unspoken, for many years in the minds of American women. It was a strange stirring, a sense of dissatisfaction, a

⁴⁴⁵ Big Brother and the Holding Company et Janis Joplin, « Women Is Losers », *Big Brother & the Holding Company*, *op. cit.*

⁴⁴⁶ Big Brother and the Holding Company et Janis Joplin, « Ball and Chain », *Cheap Thrills*, *op. cit.*

⁴⁴⁷ Big Brother and the Holding Company et Janis Joplin, « The Last Time », *Big Brother & the Holding Company*, *op. cit.*

⁴⁴⁸ Janis Joplin, « A Woman Left Lonely », *Pearl*, Los Angeles : Columbia, 1971.

⁴⁴⁹ Big Brother and the Holding Company et Janis Joplin, « Catch Me Daddy », *Cheap Thrills*, *op. cit.*

yearning that women suffered in the middle of the twentieth century in the United States. Each suburban wife struggled with it alone.⁴⁵⁰

Joplin et Friedan relatent deux expériences différentes : la première celle d'une femme hippie du quartier de Haight-Ashbury dont la solitude trouve sa source dans l'absence de relation intime stable et la seconde celle des femmes au foyer peuplant les banlieues américaines qui se rendent compte qu'elles ne trouvent pas l'épanouissement espéré en étant confinées à la sphère privée. Cependant, les champs lexicaux utilisés présentent des similarités frappantes. Ces derniers furent aussi utilisés par les féministes radicales, par exemple par Jo Freeman dans son « BITCH Manifesto », lorsqu'elle dresse le portrait de la « bitch », qu'elle présente comme une figure féministe en raison de l'indépendance, de la force, et de la ténacité qui la caractérisent. En d'autres termes, la « bitch » est *empowered*. Jo Freeman explique néanmoins dans son article qu'en raison de son *empowerment*, la « bitch » souffre aussi de solitude :

[Bitches] have lived on the fringes. And alone or with the support of their sisters they have changed the world we live in.

By definition Bitches are marginal beings in this society. They have no proper place and wouldn't stay in it if they did. They are women but not true women. They are human but they are not male. Some don't even know they are women because they cannot relate to other women.⁴⁵¹

La solitude des « bitches » féministes décrite par Jo Freeman rappelle donc celle décrite par Betty Friedan, ainsi que celle ressentie par Janis Joplin. Il convient également de replacer dans son contexte la vie de Joplin dans le quartier de Haight-Ashbury de San Francisco :

Sexism was pervasive in the Haight, a fact that helped the Angels' image as groovy guys. That period between 1960 and 1970, after the Pill was introduced and before feminism took off, afforded young men a window of opportunity.⁴⁵²

Tandis que la vie à Haight-Ashbury permit à Joplin d'avoir davantage de relations sexuelles, ladite révolution sexuelle hippie lui empêcha également d'entretenir ce qu'elle considérait comme de véritables relations sérieuses. Echols détaille

⁴⁵⁰ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, op. cit., 57

⁴⁵¹ Jo Freeman, « The BITCH Manifesto », 1968. Document consulté le 8 mars 2017 : <http://www.jofreeman.com/joreen/bitch.htm>

⁴⁵² Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise*, op. cit., 158.

davantage le contexte dans lequel Joplin évolua à San Francisco dans *Scars of Sweet Paradise* :

The women of the Haight were having sex with lots of different men and living in alternative families, but they were still expected—and many of them still wanted to be—pregnant and dependent. In this respect, the Haight was no less problematic than the straight world for women like Janis, who wasn't interested in 'the woman's trip' and did not have an old man to call her own.⁴⁵³

La thématique récurrente de la solitude dans la discographie de Joplin renvoie à celle, bien réelle, qu'elle éprouvait au quotidien. Ainsi, si elle ne s'exprima jamais en faveur du mouvement féministe, l'insatisfaction et la solitude éprouvées et manifestées par Joplin au regard des relations intimes sont les mêmes que celles éprouvées par les femmes de banlieues aisées dépeintes par Betty Friedan, ou celles manifestées par Jo Freeman au sujet des « bitches » féministes radicales.

L'expérience de Nina Simone, de Buffy Sainte-Marie, de Barbara Dane et de Janis Joplin continue ainsi de compléter progressivement le tableau des femmes artistes liées directement ou indirectement au mouvement féministe. Bien qu'aucune de ces artistes ne participa activement au mouvement féministe, leur engagement pour d'autres causes, mais aussi leur expression artistique les lièrent au féminisme de la seconde vague. C'est en cela que ces artistes se firent l'écho du mouvement féministe au-delà des contradictions apparentes.

Bien que de nombreuses organisations féministes défendaient le statut de la femme dans la sphère publique et privée, elles avaient non seulement des méthodes différentes, mais voyaient également différentes sources à l'oppression des femmes. C'est également le cas de l'ensemble des artistes étudiées ici. Alors que certaines peuvent au premier abord ne pas s'intéresser à la question féministe, nous avons observé que le simple fait d'être femme imprégnait d'une couleur particulière les morceaux qu'elles chantaient. Pour d'autres chanteuses, comme Nina Simone ou Barbara Dane, leur statut de femme transparut dans leur manière d'aborder les causes qu'elles défendaient. D'autres, enfin, comme Janis Joplin, dans leur manière de chanter leurs relations intimes, se firent le reflet de la solitude personnelle et politique des féministes.

⁴⁵³ *Ibid.*, 159.

Néanmoins, si leur message dépassa les limites de chaque communauté et culture, ces artistes s'adressèrent principalement aux communautés auxquelles elles appartenaient, que ce soit la communauté africaine-américaine pour Nina Simone, les Amérindiens pour Buffy Sainte-Marie, les anticapitalistes et la classe ouvrière pour Barbara Dane ou la contre-culture hippie et dans une certaine mesure les étudiants pour Janis Joplin. Cette concentration sur certaines communautés est le reflet du multiculturalisme qui se développa dans les années 1960 aux États-Unis. Il semble alors nécessaire de se demander s'il y eut des chanteuses et musiciennes qui allèrent à l'encontre de cette tendance multiculturaliste américaine pour défendre une forme d'universalisme. Nous nous poserons également la question de savoir quelles en sont les différences par rapport à un féminisme qui reflète les « identity politics » américaines.

3.2. *L'universalité ou « identity politics » et multiculturalisme*

Si Nina Simone et Buffy Sainte-Marie ont concentré leur engagement social sur la défense de leurs communautés respectives, que ce soit dans leurs chansons ou dans des prises de position publiques, celles-ci ont également pris part à une réflexion sur la place de la femme dans la société américaine des années soixante et soixante-dix. Si cet engagement ne fut pas consciemment féministe pour Nina Simone, il le fut davantage chez Sainte-Marie, rendant ainsi compatible la défense des femmes avec celle des communautés africaines-américaines et amérindiennes. Ainsi, les deux chanteuses défendirent principalement les femmes de leurs communautés respectives. Buffy Sainte-Marie mit ainsi en pratique les préceptes d'Angela Davis, selon lesquels la concentration sur une cause principale ne doit pas empêcher de voir les passerelles qui existent avec d'autres causes. De par ces positions féministes, qu'elles soient amérindiennes ou africaines-américaines, Nina Simone et Buffy Sainte-Marie adoptent ainsi une perspective multiculturaliste du féminisme.

Dans les années soixante-dix, Yoko Ono adopta une position inverse de celle de ces chanteuses. Elle refusa consciemment les préceptes multiculturalistes pour défendre une vision universaliste du féminisme, au-delà

des divisions culturelles et de classes. Ce refus constitua également un rejet de la différenciation et du communautarisme afin de combattre le racisme en même temps que la misogynie. Ce refus du multiculturalisme peut provenir des attaques racistes aliénantes subies par Ono qui, plutôt que de défendre la communauté japonaise à Londres comme aux États-Unis, préférait promouvoir un féminisme au-delà des différences et des divisions culturelles. Ce sentiment d'aliénation fut particulièrement présent au début de sa relation avec John Lennon, en raison de la réaction des fans des Beatles à la médiatisation du couple. Lors d'une interview donnée à CNN en 2010, Ono expliqua les raisons de cette haine du public à son égard :

Yoko Ono : I was used as a scapegoat, a very easy scapegoat. You know, a Japanese woman and whatever.

Anderson Cooper : You think some of it was sexism? Racism?

Y.O. : Sexism, racism. But also just remember that the United States and Britain were fighting with Japan in World War II. It was just after that in a way so I can understand how they felt.⁴⁵⁴

La question de la nationalité et de la culture de Yoko Ono est pertinente dans la mesure où Paul McCartney eut à faire face aux mêmes critiques au début de sa relation avec Linda Eastman, photographe américaine, après sa séparation avec Jane Asher, comme le souligne Martin King dans son ouvrage *Men, Masculinity and the Beatles* :

The Beatles women were often disliked by fans, just for being Beatle wives or girlfriends, or by the press for being interlopers in the Fab Four myth (Stark, 2005). However, it is Linda and Yoko's 'otherness' (Hall, 1997) that attracts most criticism. Their refusal to conform to stereotypical notions of femininity, their non-Britishness, which in Ono's case led to public racism [...], and their independence and seemingly equal status with two of the world's most famous men makes them important players vis-à-vis the Beatles and masculinities.⁴⁵⁵

Dans l'anthologie de 2004 du magazine britannique MOJO sur les Beatles intitulée *The Beatles: Ten Years That Shook the World*, John Harris ajoute quelques détails sur les réactions du public à la relation entre John Lennon et Yoko Ono :

⁴⁵⁴ Interview de Yoko Ono par Anderson Cooper pour CNN. Document consulté le 4 avril 2017 : <http://ac360.blogs.cnn.com/2010/10/19/ono-i-was-used-as-a-scapegoat-in-blame-over-beatles-breakup/>.

⁴⁵⁵ Martin King, *Men, Masculinity and the Beatles*, Surrey: Ashgate, 2013, 67.

To cap it all, Yoko was Japanese. The hardcore disciples who trailed the Beatles around London regaled her with such affectionate words as “Chink” and “yellow”; sections of the press, though their vocabulary was a little more measured, seemed hardly more friendly.⁴⁵⁶

La manière dont le public britannique réagit à la médiatisation de la relation de Yoko Ono peut partiellement expliquer pourquoi les thèmes de l’altérité, de l’aliénation et de la perte de sa culture sont récurrents dans son art et sa discographie. Néanmoins, revenons également sur la réaction des médias japonais à la présentation de *Cut Piece* à Kyoto et Tokyo en 1964.

Dans son article « Performing the Other: Yoko Ono’s *Cut Piece* », Jieun Rhee présente le programme du *Contemporary Avant-Garde Music Concert: Insound and Instructure*, joué à Kyoto en juillet 1964, et dont *Cut Piece* faisait partie. Yoko Ono y fut présentée comme « musicienne d’avant-garde américaine »,⁴⁵⁷ en dépit de sa nationalité japonaise. Le fait qu’elle participe à un concert de l’avant-garde américaine au Japon la catégorisa directement comme américaine. Dans une interview donnée au *Tokyo Yukan*, Yoko Ono réagit aux critiques japonaises à l’égard de la performance de *Cut Piece* :

I go back to New York and I will stay there almost permanently. I have no guarantee to be better off in New York, but I cannot really adjust myself in Tokyo. I almost want to escape from [Tokyo].⁴⁵⁸

Une réaction si radicale de la part de Yoko Ono, âgée de trente-et-un ans, à l’égard de son pays d’origine qu’elle avait quitté à peine onze ans auparavant est révélatrice du chemin intellectuel et culturel parcouru par l’artiste. Effectivement, alors qu’elle avait vécu à l’époque plus longtemps au Japon qu’aux États-Unis, le rejet qu’elle éprouva la fit se sentir plus américaine que japonaise.

Cet exemple confirme donc la relation d’attirance et de répulsion que Yoko Ono éprouva à l’égard des États-Unis et de la Grande-Bretagne d’un côté et du Japon de l’autre, en raison de son altérité aux yeux des différentes cultures. Cette thématique de l’altérité culturelle est d’ailleurs présente dans un certain

⁴⁵⁶ John Harris, « Cruel Britannia », dans P. Trynka (ed.) *The Beatles: Ten Years That Shook the World*, Londres : Dorling Kindersley, 2004, 319.

⁴⁵⁷ Jieun Rhee « Performing the Other: Yoko Ono’s *Cut Piece* », 2005, dans Hilary Robinson (dir.), *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2014*, Second edition. Chichester : West Sussex Wiley Blackwell, 2015, 461.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, 465.

nombre de chansons de Yoko Ono, dont les deux premiers morceaux de son album *Feeling the Space*, « Growing Pain » et « Yellow Girl (Standby for Life) ».

Yoko Ono chante la perte de sa culture (nous éviterons les termes critiqués d'identité ou d'identité culturelle) dans « Growing Pain » et la manière dont elle est essentialisée en raison de la couleur de sa peau ou de son origine nationale dans « Yellow Girl ». Les notions d'identité culturelle, d'appartenance nationale et donc d'État-nation sont effectivement des termes problématiques, et leur utilisation fut récemment particulièrement critiquée par de nombreux universitaires. C'est le cas de Monique Chemillier-Gendreau, qui met en question le concept d'État dans son ouvrage *De la guerre à la communauté universelle* :

Si l'État est une construction abstraite, si la nation est une projection idéologique, le peuple, lui, serait le substrat réel, concret, qui légitimerait l'État. Mais encore fallait-il souscrire au mythe des peuples naturels. Or ce mythe ne résiste à aucune analyse scientifique et le critère du peuple se révèle tout aussi introuvable que celui de l'État. Si au fil de l'histoire les groupes humains se sont différenciés par leurs langues, leurs coutumes, leurs religions, ces différences sont marquées de relativité, en elles-mêmes et dans le temps.⁴⁵⁹

Selon Chemillier-Gendreau, la notion d'État est une construction idéologique, et les différences dites naturelles entre les peuples de différents pays le sont également. Dans son ouvrage, elle ajoute :

Je ne nie pas cependant l'existence de groupes humains différenciés, et nous savons qu'ils se forment à partir d'un phénomène d'identification. Toutefois, je rappelle que cette différenciation ne résulte pas de données « naturelles ». L'humanité est en brassage permanent et la recherche d'individus de « même souche » n'est qu'un projet pervers. On a dévié le mot « commun » de son sens en prétendant que les « communautés » regrouperaient des personnes identiques. Le mot « commun » désigne non pas ceux qui se ressemblent, mais ceux qui diffèrent et s'assemblent. Il s'agit non pas d'identité, mais d'altérité. Ces humains, tous différents, mais partageant par groupes aléatoires certains traits, ont été répartis sur les terres habitables par les hasards de l'histoire, les migrations, les guerres, les épidémies. Cette répartition est essentiellement contingente. L'absolutisation des identités nationales gérées par les États est dangereuse et elle se fait le plus souvent par « identification » autour de la figure d'un chef.⁴⁶⁰

Lorsqu'il fait référence aux différences entre les peuples, le terme « naturel » n'est absolument pas utilisé de manière scientifique et prend alors une dimension hautement politique. Remettre en question le caractère « naturel » de

⁴⁵⁹ Monique Chemillier-Gendreau, *De la guerre à la communauté universelle*, op. cit., 127.

⁴⁶⁰ Monique Chemillier-Gendreau, op. cit., 130-1.

l'identité revient à faire de même pour toute forme de nationalisme. Ainsi, tout en prévenant contre les risques d'absolutisation des identités nationales, l'auteure va à rebours de l'interprétation générale du terme « commun », et considère qu'il fait référence à ceux qui diffèrent, mais qui décident néanmoins de s'assembler.

François Laplantine déconstruit également la notion d'identité dans son ouvrage *Je, nous et les autres*, en la désignant en ces termes :

L'identité, ce n'est pas un concept, mais une notion floue qui s'étale. [...] C'est une manière de désigner plutôt que de comprendre (le plus souvent ce que l'on ne comprend pas).⁴⁶¹

L'identité est donc cantonnée à un carcan qui généralise et essentialise les comportements, et empêche toute analyse en profondeur de la culture. Au sujet de l'identité culturelle, il ajoute :

On appelle identité culturelle ce qui est l'aboutissement de mélanges et de croisements qui sont faits de mémoires, mais surtout d'oublis. Aussi, à la notion de pureté originelle, nous opposerons la notion freudienne de « pervers polymorphe » appliquée à la culture. Ce qui signifie que l'identité culturelle, de la manière dont elle a souvent été appréhendée, n'existe pas.⁴⁶²

L'utilisation de l'expression « identité culturelle » mène donc à une forme d'essentialisme afin de « purifier » l'image d'une culture et d'apaiser les vagues qui la chahotent constamment. Le discours nationaliste se fonde justement sur le choix de garder certaines mémoires plutôt que d'autres. Au contraire, l'acceptation de l'ensemble des mémoires et des récits culturels, aussi divergents soient-ils permet de dépasser la notion d'identité culturelle. Les paroles de Yoko Ono dans « Growing Pain » peuvent alors être comprises comme la prise de conscience de sa culture polymorphe, telle qu'elle est reprise par Laplantine :

I'm a woman without country or state
Opening her head to the universe
Hundred thousand people in me
Every day they're growing, every day they're feeling.⁴⁶³

L'un des termes les plus importants de cet extrait est sans doute « woman », qui explicite immédiatement le genre du locuteur. Celui-ci se décrit ici avant tout

⁴⁶¹ François Laplantine, *Je, nous et les autres : être humain au-delà des appartenances*, op.cit., 20.

⁴⁶² *Ibid.*, 52.

⁴⁶³ Yoko Ono, « Growing Pain », *Feeling the Space*, op. cit.

comme une femme, le clamant haut et fort, plutôt que d'utiliser un terme plus neutre tel que « person » ou même d'éluder complètement son genre en déclarant « I am without country or state ». Cette revendication est à relier à la critique de l'identité par François Laplantine, qui considère que la logique de la différence comme on peut la trouver dans la notion d'identité est « une logique raciste et sexiste ». ⁴⁶⁴ Se revendiquer « femme » peut donc être perçu comme une manière du racisme suggéré si elle avait inclus une nationalité. Néanmoins, la perte d'état et de pays est palliée par l'ouverture à l'univers.

Et si nous considérons cette chanson comme autobiographique, Yoko Ono déclare donc ne se sentir ni japonaise ni américaine. Dix ans après avoir déclaré au *Tokyo Yukan* « I have no guarantee to be better off in New York, but I cannot really adjust myself in Tokyo », ⁴⁶⁵ Yoko Ono ne semblerait donc pas se considérer davantage chez elle à New York, peut-être parce que le gouvernement américain essaya au début des années soixante-dix de déporter son mari et elle. À l'opposé d'une revendication des frontières, le locuteur promet ainsi un état d'esprit universaliste (« opening my head to the universe »). Cette incitation à avoir une vision universaliste de la société peut-être analysée à la lumière des écrits de Monique Chemillier-Gendreau, qui pose la question du dépassement du communautarisme :

Comment garantir à chacun la reconnaissance de son altérité et la sécurité de la communauté politique à laquelle il appartient, garanties indispensables puisque les communautés particulières, bien que contingentes, sont l'expression de la diversité du monde ? Et comment, dans le même mouvement, cristalliser la conscience d'appartenir à une communauté universelle et favoriser ses expressions sans courir le risque de cet universel par la domination d'un groupe particulier ? Exprimer l'universalité des hommes, cette communauté ne peut plus fonder son unité sur un ennemi extérieur. ⁴⁶⁶

L'appel à la « diversité du monde » selon Chemillier-Gendreau, sans risquer la domination d'un groupe particulier, peut éclairer sur le vers « hundred thousand people in me / every day they're growing, every day they're feeling » de Yoko Ono, dans lequel elle reconnaît les influences multiples, diverses et en constante croissance de l'universalité de la centaine de milliers de personnes en elle.

⁴⁶⁴ François Laplantine, *op. cit.*, 48.

⁴⁶⁵ Jieun Rhee, *op. cit.*, 465.

⁴⁶⁶ Monique Chemillier-Gendreau, *op. cit.*, 24.

L'artiste est la personnification consciente d'un mélange de cultures multiples, et son acceptation de ces centaines de milliers d'êtres en elle, de leurs différences, de leurs contradictions, mais aussi de leur capacité à se compléter et de leur expression est ce qui permet à Ono d'adopter un tel message universaliste. Autant l'artiste que Chemillier-Gendreau appellent à un équilibre entre différents groupes.

En raison du passage de « I » dans le premier vers à « her » dans le second, le sentiment de ne pas avoir de nationalité semble mener à une autoaliénation.⁴⁶⁷ Comment alors nouer des relations avec autrui si le soi nous est même inconnu ? Les deux vers suivants peuvent être pris à la fois comme un problème et sa propre solution : « hundred thousand people in me/every day they're growing, every day they're feeling » peut à la fois connoter une guerre intestine ou simplement la coexistence de multiples cultures. Enfant et adolescente japonaise, jeune femme accoutumée à la culture américaine, mais issue d'une communauté minoritaire, artiste d'avant-garde, femme de John Lennon, activiste, etc., se battent et se débattent les unes avec les autres, en raison de « sentiments » qui diffèrent les uns des autres. C'est une culture polymorphe que Yoko Ono décrit ici, n'étant plus celle d'un seul pays ou d'un seul état, mais celle de centaines de milliers de personnes toutes différentes, incarnées par l'énonciatrice.

La démarche d'Ono de remise en cause de l'identification à un pays ou un État en raison d'une culture polymorphe est en effet la même que celle de Monique Chemillier-Gendreau : cette dernière reconnaît les différences entre les individus, tout en remettant en cause l'existence des États souverains, ceux qui ne sèment que la guerre, la compétition entre les individus, et la mort, au profit d'une société mondialisée cosmopolite, « dépouillée de la notion d'ennemi ».⁴⁶⁸ Cette identification à une telle forme de société est par ailleurs dans la continuité de la fondation du pays conceptuel Nutopia par le couple Ono Lennon en 1973. Lors d'une conférence de presse organisée à New York à la date ironique du 1^{er} avril, ils déclarèrent :

We announce the birth of a conceptual country, NUTOPIA. Citizenship of the country can be obtained by declaration of your awareness of

⁴⁶⁷ Traduction du terme « self-estrangement », afin de désigner le fait que le soi devient autre, étranger (« alien », en anglais).

⁴⁶⁸ Monique Chemillier-Gendreau, *op. cit.*, 24.

NUTOPIA. NUTOPIA has no land, no boundaries, no passports, only people. NUTOPIA has no laws other than cosmic. All people of NUTOPIA are ambassadors of the country. As two ambassadors of NUTOPIA, we ask for diplomatic immunity and recognition in the United Nations of our country and its people.⁴⁶⁹

La volonté de John Lennon et Yoko Ono de créer une communauté universelle sans frontières, ni État, ni peuple unique renvoie à la même approche que celle de Monique Chemillier-Gendreau. Eux aussi rejettent les notions d'État (« no land »), et en acceptant quiconque le souhaite comme ambassadeur de NUTOPIA, le couple rejette ainsi la notion d'ennemi.

Le rejet de la notion d'ennemi se retrouve également non seulement dans son drapeau blanc de NUTOPIA, symbole international de paix, mais aussi dans l'hymne officiel de Nutopia intitulé « Nutopian International Anthem », présent sur l'album de John Lennon *Mind Games*. Le titre même de ce morceau prend le concept d'hymne national à contrepied, puisqu'il s'agit d'un hymne *international*. De plus, contrairement à de nombreux hymnes nationaux qui ont des paroles pour le moins guerrières soutenues par de vastes orchestres, « Nutopian International Anthem » consiste seulement en quelques secondes de silence. Le silence s'oppose alors aux thématiques guerrières, le recueillement international aux appels patriotes. Par ailleurs, à la manière de *Cut Piece*, cet hymne pose la question de la performance. Au contraire de nombreux hymnes nationaux qui sont généralement joués par des musiciens classiques ou des fanfares, tout le monde peut interpréter celui de Nutopia. Effectivement, en quatre secondes de silence, le chant muet international devient alors l'hymne le plus interprété à travers le monde, plus encore que ceux, nationaux, repris en chœur dans les stades.

L'absence d'agentivité est un concept fréquent dans la discographie de Yoko Ono à cette période, l'exemple le plus probant étant la chanson « Woman Is the Nigger of the World »,⁴⁷⁰ écrite à quatre mains avec John Lennon, bien qu'il soit difficile de déterminer la part prise par chacun dans l'écriture du morceau. Première chanson sur l'album *Some Time in New York City*, sorti en 1972, elle en

⁴⁶⁹ Voir <http://imaginepeace.com/archives/10573>, document consulté le 21 mars 2016.

⁴⁷⁰ Une traduction possible pourrait être « la femme est le nègre du monde ».

est probablement aussi la plus polémique, en raison de l'utilisation du terme « nigger », non seulement dans les paroles, mais aussi dans le titre.

L'usage du terme « nigger » par des non-Noirs américains est extrêmement rare. Patti Smith est l'une des rares autres artistes non membres de la communauté africaine-américaine à utiliser ce terme, dans la chanson « Rock 'n' Roll Nigger », sur son album *Easter*. Certes, cet album sorti en 1978 se situe hors des bornes chronologiques de la période que nous étudions, mais ce morceau mérite d'être analysé en raison de l'impact de la chanson et des connotations de l'expression « nigger » qui diffèrent de « Woman Is the Nigger of the World ».

La chanson de Patti Smith fut immédiatement polémique et interdite de diffusion à la radio dès sa sortie. Il s'agit d'une période bien différente de celle à laquelle sort « Woman Is the Nigger of the World », exactement entre le mouvement pour les droits civiques et l'émergence du Gangsta Rap, alors que le terme « nigger » est banni du vocabulaire quotidien de la population blanche américaine. Patti Smith l'emploie comme un concept faisant référence à une frange de la société américaine à laquelle elle aspire à appartenir, à l'instar de la fascination essentialisante du mouvement punk américain pour la culture noire et de celle des hipsters blancs Beats avant eux dans les années 1950, comme on peut le voir dans l'essai de Norman Mailer « White Negro ».⁴⁷¹ Selon Smith, le terme « nigger » est un titre honorifique pour quiconque serait « en dehors de la société »,⁴⁷² qu'il s'agisse, toujours selon elle, de Jimi Hendrix, Jackson Pollock, Jésus Christ, ou de sa propre grand-mère. Alors que nous serions en droit de nous demander dans quelle mesure les personnes citées précédemment sont effectivement en dehors de la société ou s'il est même en soi possible d'être en dehors de la société, Stephen Duncombe explique dans son ouvrage *White Riot: Punks and the Politics of Race* que cette exclusion se traduit surtout par une transgression esthétique, qui transcende la culture ou la religion de la personne en question :

For Smith, being a “nigger” was first and foremost about aesthetic transgression and mutation—a position she extends to the conventions

⁴⁷¹ Norman Mailer, « The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster », *Dissent* n°4, New York, été 1957.

⁴⁷² Patti Smith, *Easter*, notes accompagnant l'album vinyle, New York : Arista Records, 1978.

of language itself in the liner notes we present below. Art's (and punk's) transgression sets one apart from society, marks one as "other," and this is a phenomenon that, for Smith, transcends one's given race or religion.⁴⁷³

Pour Patti Smith l'utilisation du terme « nigger » n'est pas qu'un choix politique, mais également une démarche artistique et linguistique. Dans les notes de l'album *Easter*, Smith propose une orthographe oralisée qui rappelle le parler africain-américain pour défendre sa position quant à l'utilisation du terme « nigger ». L'utilisation poétique d'une telle orthographe montre ainsi qu'elle se place du côté des Africains-Américains et de leurs mouvements pour défendre leurs droits car elle a pour but d'ôter le caractère stigmatisant du terme.

Aux yeux de Yoko Ono, puis de John Lennon, la signification et les connotations du terme « nigger » sont tout autre. Aucune connotation positive dans ce terme polémique n'est à trouver dans la chanson « Woman is the Nigger of the World », et il en va de même pour l'expression d'origine, formulée pour la première fois par Yoko Ono en 1969 lors d'une interview dans le magazine féminin britannique *Nova*⁴⁷⁴ pour désigner l'attitude machiste de la scène musicale de Londres, dont celle de son mari, vis-à-vis des femmes. Elle confia néanmoins en 1994 à Robert Enright qu'elle n'avait aucune notion de féminisme au moment de l'interview avec *Nova*.⁴⁷⁵

Ce n'est qu'en 1972, par le biais de la chanson du couple, que l'expression prit une autre dimension, en dénonçant le caractère mondial de l'oppression de la femme par l'homme. Yoko Ono et John Lennon défendirent le morceau en mai de la même année sur le plateau du *Dick Cavett Show*, peu avant la sortie de l'album. Comme l'explique Dick Cavett dans le documentaire *LennoNYC*, la production demanda à l'animateur de présenter ses excuses par avance au public pour le contenu controversé de la chanson.⁴⁷⁶ Le couple Ono Lennon avait d'ailleurs également préparé le discours suivant, rédigé par le Démocrate Ron Dellum, alors président du Congressional Black Caucus⁴⁷⁷ :

⁴⁷³ Stephen Duncombe, *White Riot: Punks and the Politics of Race*, op. cit., 37.

⁴⁷⁴ <http://imaginepeace.com/archives/2666> consulté le 25 avril 2016.

⁴⁷⁵ Robert Enright, « Instructions in the Marital Arts: A Conversation with Yoko Ono », *Border Crossings* Vol. 13, n°1, Janvier 1994, 37.

⁴⁷⁶ Michael Epstein, *LennoNYC*, New York, American Masters/PBS, 2010, 1h55.

⁴⁷⁷ Le « Congressional Black Caucus » est une organisation réservée aux membres africains-américains du Congrès aux Etats-Unis.

If you define “nigger” as someone whose lifestyle is defined by others, whose opportunities are defined by others, whose role in society is defined by others, then “good news”... You don’t have to be black to be a nigger in this society. Most of the people in America are niggers.⁴⁷⁸

À en croire Ron Dillum, peuvent être décrites comme « niggers » les personnes privées de toute agentivité. Selon la rhétorique de John Lennon et Yoko Ono, ce sont avant tout les femmes dans leur ensemble, quelle que soit leur classe sociale ou la couleur de leur peau, qui seraient des « niggers », peut-être même plus que n’importe quel homme blanc issu de n’importe quelle classe sociale. Par ailleurs, la logique de Ron Dillum pour décrire les « niggers », à savoir les personnes dont le mode de vie, les opportunités et le rôle au sein de la société sont définis par autrui, est à rapprocher de la rhétorique de Simone de Beauvoir pour décrire les femmes comme « l’Autre » ultime. En effet, dans son chapitre sur « La femme indépendante » du deuxième tome de *Le Deuxième sexe*, de Beauvoir explique : « À l’heure qu’il est, sans même parler des paysannes, la majorité des femmes qui travaillent ne s’évadent pas du monde féminin traditionnel ; elles ne reçoivent ni de la société ni de leur mari l’aide qui leur serait nécessaire pour devenir concrètement les égales des hommes ». ⁴⁷⁹

Par ailleurs, dans leur interview avec Dick Cavett, même si Yoko Ono est à l’origine de la formule et que Lennon déclare qu’elle fut écrite à quatre mains après que Yoko l’a sensibilisé à la cause féministe, c’est tout de même lui qui décrit et défend leur chanson le plus sur le plateau de l’animateur. Alors que l’égalité et le respect mutuel entre hommes et femmes sont prônés dans la chanson, nous sommes en droit de nous demander dans quelle mesure ces principes sont appliqués par Lennon. Les critiques sont d’ailleurs très divisés à ce sujet. Alors que John Blaney décrit Lennon comme un « typical male [chauvinist] », ⁴⁸⁰ Jon Wiener considère que John était à l’avant-garde des hommes radicaux en ce qui concerne l’importance de la libération des femmes. ⁴⁸¹

Le vers « Woman is the nigger of the world/if you don’t believe me take a look at the one you’re with » est néanmoins à double tranchant : ou bien le

⁴⁷⁸ Ron Dillum dans Judy Englander, (dir.), *The Dick Cavett Show: John and Yoko collection*, Studio 65, 2006.

⁴⁷⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, vol. II : *L’expérience vécue*, op. cit., 476.

⁴⁸⁰ John Blaney, *John Lennon: Listen to this Book*, Guildford : Biddles, 2005, 103.

⁴⁸¹ Jon Wiener, *Come Together: John Lennon in His Time*, Chicago : University of Illinois, 1984, 153.

couple Ono/Lennon sert de porte-parole à la cause des femmes, ou le vers décrit aussi d'une certaine manière leur propre intimité. Et tandis qu'il n'y eut aucune plainte de la part de la communauté africaine-américaine après la diffusion de l'émission, le mouvement féministe fut plus nuancé. D'une part, les féministes libérales de la National Organization of Women décernèrent au couple le prix de la « Positive Image of Women » pour leur *single* « Woman Is the Nigger of the World/Sisters O Sisters » lors de la cérémonie « Keep Her in Her Place », le 25 août 1972.⁴⁸² Cependant, d'autres organisations féministes plus radicales critiquèrent fortement la chanson en raison de l'image condescendante qu'elle donnait de la femme, particulièrement pour son absence totale d'agentivité :

We insult her every day on TV
and wonder why she has no guts or confidence.
When she's young, we kill her will to be free
while telling her not to be so smart we put her down for being so
dumb.⁴⁸³

Dans ce couplet, la femme est essentialisée, aucune mention n'est faite des femmes qui ont une carrière professionnelle prospère, de celles qui se sont battues pour s'émanciper intellectuellement, sexuellement, émotionnellement, ou financièrement. Par ailleurs, elles sont également décrites de manière extériorisée, du fait de l'utilisation du « she » générique. Bien qu'utilisé avec une volonté inclusive, le « we » désigne en réalité uniquement les hommes, ce qui semble confirmé par le fait que seul John Lennon chante cette chanson sur le plateau du Dick Cavett Show et que Yoko Ono est reléguée à l'arrière-plan à jouer du tambourin. Elle ne prend à aucun moment la parole, en dépit du fait que c'est elle qui a inventé cette expression. Notons alors toute l'ironie de cette situation, dans laquelle John Lennon reproche aux hommes la passivité forcée des femmes (« [we] wonder why she has no guts or confidence »), alors qu'il perpétue lui-même cette tradition.

La portée de « Woman is the Nigger of the World » se veut globalisante et universalisante, l'emploi du mot « world » en étant la meilleure preuve. Cependant, dans une certaine mesure la chanson a aussi l'effet inverse : elle

⁴⁸² Laurie Johnston, « Women's Group to Observe Rights Day Here Today », *New York Times*, 25 août 1972, 40.

⁴⁸³ John Lennon et Yoko Ono, « Woman is the Nigger of the World », *Some Time in New York City*, *op. cit.*

perpétue elle-même la division entre hommes et femmes qu'elle vise à saper. La chanson du couple Ono Lennon sensibilise à la cause des femmes tout en perpétuant leur passivité et en leur refusant l'agentivité. Notons à nouveau le caractère problématique et essentialisant de la formule « la cause des femmes ». Effectivement, même si le couple Ono Lennon avait probablement décidé de laisser John, homme blanc, chanter cette chanson, afin de saper et déstabiliser de l'intérieur le patriarcat de l'époque, « Woman is the Nigger of the World », à l'image du mouvement féministe radical américain, ne semble faire que peu de cas du fait que les femmes blanches vivent bien souvent de manière moins opprimée que les femmes noires.

Les féministes de la troisième vague, comme Audre Lorde, Rebecca Walker ou bell hooks ont dénoncé les contradictions de la seconde vague du mouvement féministe, en mettant en lumière le racisme qui pouvait y régner. Effectivement, le mouvement féministe des années 1960 et 1970 était, dans son immense majorité, composé de femmes blanches issues de la classe moyenne, ces dernières présupposant, souvent à tort, qu'en se battant au nom des femmes dans leur ensemble, elles incluait implicitement les femmes noires dans leur combat. À la suite d'Audre Lorde dans sa lettre ouverte à Mary Daly et en allant même plus loin, dans *Ain't I A Woman*, bell hooks attaque les mouvements de féministes libérales et radicales dans les années soixante et soixante-dix pour leur hypocrisie et pour le racisme qui pouvait y régner :

Had feminists chosen to make explicit comparisons between the status of white women and that of black people, or more specifically the status of black women and white women, it would have been more than obvious that the two groups do not share an identical oppression. It would have been obvious that similarities between the status of women under the patriarchy and that of any slave or colonized person do not necessarily exist in a society that is both racially and sexually imperialistic.⁴⁸⁴

Cette identité monolithique attribuée au terme « woman » est donc problématique à plusieurs niveaux. Non seulement parce que c'est une femme de couleur, Yoko Ono, qui a créé l'expression « woman is the nigger of the world », et que nous pourrions supposer qu'elle était consciente du décalage entre l'oppression des femmes blanches et sa propre oppression, mais aussi, comme l'explique bell hooks, parce qu'il est pour le moins délicat de faire une

⁴⁸⁴ Bell hooks, *Ain't I A Woman*, *op. cit.*, 140-141.

comparaison entre une femme blanche victime du patriarcat et celle d'une personne esclave ou colonisée, qui doit faire face à une forme d'impérialisme racial et sexuel institutionnalisé et intériorisé jusque dans la sphère privée. Il semble paradoxal qu'un homme noir, Ron Dellum, défende les paroles de la chanson, et que le couple défende le mouvement féministe américain, mais que les paroles du morceau ne montrent en rien que le couple Ono-Lennon prend fait et cause contre les discriminations faites aux femmes de couleur. À l'époque où Yoko Ono avait déclaré « woman is the nigger of the world » pour la première fois, Irma Kurtz, la journaliste du magazine *Nova* qui interrogeait le couple, avait dans son article posé la question suivante : « and I had to wonder where that sweeping statement placed the Negro women ». ⁴⁸⁵ Outre l'utilisation polémique du terme « negro » par Irma Kurtz, il est pertinent que la journaliste se demande où se situent les femmes noires dans cette description généralisante, particulièrement parce qu'à l'époque, Yoko Ono ne développa pas son raisonnement. Encore une fois, bell hooks définit l'attitude des femmes blanches du mouvement féministe comme étant intrinsèquement raciste :

As if history were repeating itself, they also began to make synonymous their social status and the social status of black people. And it was in the context of endless comparisons of the plight of "women" and "blacks" that they revealed their racism. In most cases, this racism was an unconscious, unacknowledged aspect of their thought, suppressed by their narcissism [...]. ⁴⁸⁶

Le narcissisme décrit par hooks est, selon elle, celui de la femme blanche supposant que la cause féministe reflète la cause des femmes dans leur ensemble, alors que l'auteure considère qu'elles ne représentent en rien les femmes noires. Bien qu'étant elle-même une femme de couleur, en promouvant la cause des femmes de manière universalisante, Yoko Ono semble faire davantage une description des combats des femmes principalement blanches que de ceux des femmes de la communauté afro-américaine dans la chanson « Woman Is the Nigger of the World ». Et bien qu'Ono interprète une chanson sur le même album pour défendre Angela Davis et dénoncer le traitement qui lui fut réservé dans son procès, mais il ne s'agit que d'une prise de position sur un cas

⁴⁸⁵ <http://imaginepeace.com/archives/2666> *op. cit.*

⁴⁸⁶ bell hooks, *Ain't I A Woman?*, *op. cit.*, 136.

particulier et non pas d'une défense généralisée des femmes non blanches aux États-Unis.

Dans leur rapport aux femmes, les paroles de « Woman Is the Nigger of the World » sont bien loin de certaines écrites par Lennon avec les Beatles, comme dans « Run for your Life » : « Well I'd rather see you dead little girl/than to be with another man ».⁴⁸⁷ Elles ont par ailleurs le mérite de traiter de la relation hommes/femmes sous différents angles : dans la sphère privée (« if she won't be a slave, we say that she don't love us »), publique (« we insult her every day on TV »), ou dans le rapport aux enfants (« we make her bear and raise our children/and then leave her flat for being a fat old mother hen »), ou à la féminité (« we make her paint her face and dance »). Ce dernier vers est par ailleurs en phase avec certaines critiques féministes de la seconde vague. En effet, la féministe radicale Dana Densmore, membre de l'organisation Cell 16 qui prônait la séparation physique entre les hommes et les femmes, écrit dans son article « On the Temptation to Be a Beautiful Object » :

And oh! those beauty products. Shimmering, magical, just waiting to turn the plainest girl into a heartbreakingly beautiful, transfixing graven image. Or so they claim and imply, over and over, with extravagant hypnotizing advertising copy and photograph after photograph of dewy-fresh perfect faces. Inevitably it penetrates the subconscious in an insidious and permanent way.⁴⁸⁸

Les constats de Yoko Ono et John Lennon et de Dana Densmore sont les mêmes : ce sont les hommes qui sont à l'origine des standards de beauté (« we » pour Lennon, et « they » pour Densmore). Densmore est cependant plus explicite que le couple lorsqu'elle traite de la manière inconsciente dont le procédé opère.

En outre, la chanson mentionne brièvement les décalages dans les relations hommes/femmes au sein des différentes communautés : bien que le vers « woman is the slave of the slaves » fasse directement référence aux écrits du socialiste irlandais James Connolly, qui décrit ainsi les travailleuses,⁴⁸⁹ dans le contexte américain moderne, il est impossible de ne pas penser à la communauté africaine-américaine lorsque le terme « slave » est mentionné. L'expression ainsi utilisée par Yoko Ono et John Lennon est en effet à nuancer. Le

⁴⁸⁷ The Beatles, *Rubber Soul*, Londres : Parlophone (EMI), Décembre 1965.

⁴⁸⁸ Dana Densmore, « On the Temptation to Be a Beautiful Object », *No More Fun and Games: A Journal of Female Liberation*, New York : n.p., pp.203-8, 1968.

⁴⁸⁹ James Connolly, « Woman », *Selected Writings*, Londres : Pluto Press, 1997, 191.

statut politique et social des femmes noires n'est pas à appréhender seulement au travers du prisme de leur féminité ou de leur affiliation à la communauté afro-américaine, mais de celui de leur statut de *femmes noires*, qui ne consiste pas seulement en la somme des deux catégories *femmes* et *noires*. Ainsi, si les Africains-Américains furent les esclaves des Blancs, et si les femmes sont présentées comme les esclaves des hommes, peu importe leur appartenance à une catégorie sociale ou à une communauté spécifique, alors les *femmes noires* sont les esclaves des esclaves que furent les hommes noirs. C'est également ce qu'écrivit Frances M. Beal dans son article « Double Jeopardy: To be Black and Female » : « Let me state here and now that the black woman in America can justly be described as a 'slave of the slave' ». ⁴⁹⁰

Le parallèle entre l'aliénation des femmes et celle des Africains-Américains fut également développé par Jo Freeman dans son « BITCH Manifesto ». Les deux paragraphes suivants sont toutefois en décalage avec la déclaration que Yoko Ono avait faite au magazine *Nova* :

Like the term "nigger," "bitch" serves the social function of isolating and discrediting a class of people who do not conform to the socially accepted patterns of behavior. ⁴⁹¹

Tandis que Yoko Ono et John Lennon considérèrent l'aliénation des femmes comme plus importante que celle de la communauté afro-américaine (« the slave to the slave »), Freeman effectue un parallèle entre l'utilisation dénigrante du terme « nigger » et celle de « bitch » pour rapprocher les deux groupes. Cette dernière pousse également la comparaison plus loin, en dénonçant « l'esclavage » des femmes :

For this resistance they were roundly condemned. They were put down, snubbed, sneered at, talked about, laughed at and ostracized. Our society made women into slaves and then condemned them for acting like slaves. ⁴⁹²

Le passage ci-dessus rappelle bien sûr plusieurs extraits de la chanson « Woman is the Nigger of the World » :

Woman is the slave of the slave
[...]

⁴⁹⁰ Frances M. Beal, « Double Jeopardy: To be Black and Female », *op. cit.*, 343.

⁴⁹¹ Jo Freeman, « The BITCH Manifesto », *op. cit.*

⁴⁹² *Ibid.*

we tell her home is the only place she should be
then we complain that she's too unworldly to be our friend.⁴⁹³

Cela démontre que les préoccupations du couple Ono Lennon en matière de mouvement féministe correspondaient à celles d'une partie de la seconde vague. Néanmoins, à l'opposé des déclarations faites par John Lennon dans « Woman is the Nigger of the World », il n'y a aucune comparaison dans l'importance de la souffrance et l'aliénation de chaque groupe dans le manifeste de Jo Freeman. En dépit de cette référence à la communauté africaine-américaine, « Woman Is the Nigger of the World » adopte donc principalement le point de vue universaliste mentionné précédemment, ce qui la rapproche de la chanson « Imagine ».

Développé à une période de mouvements sociaux identitaires forts, le propos universaliste de Yoko Ono constitue une exception à l'ensemble des discours communautaires, qu'il s'agisse de ceux d'organisations telles que le Black Panther Party, le SNCC et Cell 16, ou d'artistes comme Nina Simone ou Barbara Dane.

Dans son article « The Feminization of Society », publié en 1972 dans le *New York Times* et *Sundance Magazine*, Yoko Ono dévoile de quelle manière la société américaine se doit d'évoluer en vue d'une libération de la femme. Ono emploie le même vocabulaire et traite des mêmes thématiques que dans ses chansons de l'époque : le choix de l'expression « female slavery »,⁴⁹⁴ utilisée afin de choquer le lecteur, dès le deuxième paragraphe renvoie évidemment à « Woman Is the Nigger of the World » et comme dans la chanson, Ono traite du sentiment d'aliénation ressenti par les femmes dans la société américaine :

Some of us will succeed in moving into elitist jobs, kicking our sisters on the way up. Others will resort to producing babies, or being conned into thinking that joining male perversions and madness is what equality is about: "join the army" "join the sexist trip", etc.⁴⁹⁵

La première phrase s'adresse aux féministes de NOW, qui appelaient à briser le « plafond de verre » qui empêchait les femmes de gravir les échelons dans la sphère publique. Mais au-delà de simplement réutiliser le discours des

⁴⁹³ John Lennon et Yoko Ono, « Woman is the Nigger of the World », *Sometime in New York City*, *op. cit.*

⁴⁹⁴ Yoko Ono, « The Feminization of Society », *Sundance Magazine* n°1, Avril-Mai 1972, n.p. page consultée le 20 mars 2017 : <http://imaginepeace.com/archives/2565>.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

féministes radicales et de se contenter de dénoncer « l’oppression masculine »⁴⁹⁶ et d’appeler à fuir la société patriarcale (« Some sisters have learned to love women more deeply through lesbianism, but others have simply gone after their sisters in the same manner that the male chauvinists have »), dans une volonté universaliste, Yoko Ono propose une coexistence entre hommes et femmes :

The ultimate goal of female liberation is not just to escape from male oppression. How about liberating ourselves from our various mind trips such as ignorance, greed, masochism, fear of God and social conventions? It’s hard to so easily dismiss the importance of paternal influence in this society, at this time. Since we face the reality that, in this global village, there is very little choice but to coexist with men, we might as well find a way to do it and do it well.⁴⁹⁷

Malgré cette volonté de voir les hommes et les femmes coexister, Yoko Ono considère que la société patriarcale doit être refondue dans son ensemble :

In their past two thousand years of effort, men have shown us their failure in their method of running the world. Instead of falling into the same trap that men fell into, women can offer something that the society never had before because of male dominance. That is the feminine direction. What we can do is to take the current society, which contains both masculine and feminine characteristics, and bring out its’ feminine nature rather than its’ masculine force which is now at work.⁴⁹⁸

L’expression « féminine nature » est problématique, dans la mesure où il est généralement considéré par les féministes et les universitaires que les notions de « masculin » et « féminin » sont des constructions sociales, et qu’il n’existe en soi pas de nature masculine ou féminine. Il semble que le choix d’un tel terme ne signifie cependant pas que Yoko Ono croie en des caractéristiques naturellement masculines ou féminines, mais plutôt qu’un ensemble de caractéristiques sont généralement « considérées » comme masculines ou féminines :

We can change ourselves with feminine intelligence and awareness, into a basically organic, noncompetitive society that is based on love, rather than reasoning. The result will be a society of balance, peace and contentment. We can evolve rather than revolt, come together, rather than claim independence, and feel rather than think. These are characteristics that are considered feminine; characteristics that men despise in women. But have men really done so well by avoiding the development of these characteristics within themselves?⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*

À nouveau, l'utilisation d'expressions essentialisantes ou absolutisantes telles que « feminine intelligence and awareness » pose problème, comme l'explique Monique Chemillier-Gendreau :

Et surtout, l'humain dispose d'une liberté qui lui a permis des constructions de lui-même qui peuvent être sociales, culturelles, médicales ou historiques. L'identité de sexe elle-même a conduit aux débats bien connus relatifs au caractère « naturel » des sexes ou à leur caractère construit. Cette identité est relativisée par la transsexualité et par le fait que des interventions médicales peuvent modifier une identité initiale. Au-delà de la pure identité d'humain, contingence et relativité historique dominant donc la question des identités individuelles ou collectives parmi les groupes humains.⁵⁰⁰

Il n'y a en effet pas de fondement scientifique à la différenciation de caractéristiques « naturellement » masculines ou féminines, contrairement à ce que peuvent laisser entendre certaines expressions utilisées par Yoko Ono dans cet article.

Dans la proposition « [we can] come together, rather than claim independence », il s'agit de chercher ce qui rassemble plutôt que ce qui sépare. Yoko Ono corrige également sa pensée en expliquant que les caractéristiques énumérées plus haut sont en réalité « considérées comme féminines » ou associées aux femmes par la société patriarcale, et méprisées et refoulées par les hommes, ce qui signifie qu'elles existent également chez eux. Enfin, Yoko Ono termine son article de la façon suivante :

What we need now is the patience and natural wisdom of a pregnant woman, an awareness and acceptance of our natural resources, or what is left of them. Let's not kid ourselves and think of ourselves as an old and matured civilization. We are by no means mature. But that is alright. That is beautiful. Let's slow down and try to grow as organically, and healthfully as a newborn infant. The aim of the female revolution will have to be a total one, eventually making it a revolution for the whole world. As mothers of the tribe, we share the guilt of the male chauvinists, and our faces are their mirrors as well. It's good to start now, since it's never too late to start from the start.⁵⁰¹

Outre l'aphorisme de la phrase finale, la volonté de Yoko Ono est de provoquer une révolution universelle. Tandis que de nombreux mouvements sociaux américains de la période connurent une influence tiers-mondiste, s'inspirant des révolutions socialistes qui se produisirent dans le sang dans un certain nombre

⁵⁰⁰ Monique Chemillier-Gendreau, *op. cit.*, 130.

⁵⁰¹ Yoko Ono, « The Feminization of Society », *op. cit.*

de pays d'Amérique latine, d'Afrique ou d'Asie, Yoko Ono part à rebours de cette tendance, en inventant une autre forme de société, préfigurant ainsi la démarche de Monique Chemillier-Gendreau :

Exprimant l'universalité des hommes, cette communauté ne peut plus fonder son unité sur un ennemi extérieur. Là est sans doute la plus bouleversante innovation à venir : construire une pensée politique dépouillée de la notion d'ennemi. Il s'agit d'une nouvelle expérience humaine et, probablement, d'une expérience poétique et spirituelle autant que politique et juridique. Elle s'inscrit en rupture avec l'évolution actuelle fondée sur l'entretien de la peur, nouvelle clé du pouvoir, laquelle ouvre un champ infini à la suspicion. Le poète la précède, lui qui partage avec le politique le mot d'ordre « changer la vie », lui qui accoste à des rivages inconnus dans ce vertige qui permet d'aller toujours plus loin.⁵⁰²

Les propositions de Chemillier-Gendreau permettent ici de reconsidérer celles d'Ono. L'appel à la féminisation de la société de Yoko Ono peut ainsi être considéré comme une démarche politique autant que poétique. Il s'agit d'une démarche consciente pour l'artiste, d'une remise en question du multiculturalisme et du communautarisme qui régnait dans la deuxième partie des années soixante et dans les années soixante-dix aux États-Unis. En tant que poétesse, Ono demande à ses lecteurs dans *Grapefruit* comme dans « The Feminization of Society » près de dix ans plus tard, de faire appel à leur imagination, de ne pas se contenter d'une réalité morne, mais d'inventer pas à pas un futur prometteur.

Cette période de multiculturalisme et d'« identity politics » vit également aussi des tentatives d'appropriation de la rébellion propre à ces contre-cultures, comme celles des jeunes ou des Africains-Américains, par la société *mainstream*, maisons de disque, publicitaires, etc. C'est la théorie qu'avance Thomas Frank dans son ouvrage de 1997 *The Conquest of Cool*. En effet, Frank considère que le milieu de la publicité américaine des années soixante et soixante-dix participa à la création des mythes de l'« authenticité », de la « rébellion », du « cool », de la « communauté » et de l'« utopie » :

Apart from certain obvious exceptions at either end of the spectrum of commodification (represented, say, by the MC-5 at one end and the Monkees at the other) it was and remains difficult to distinguish

⁵⁰² Monique Chemillier-Gendreau, *op. cit.*, 24.

precisely between authentic counterculture and fake: by almost every account, the counterculture, as a mass movement distinct from the bohemia that preceded it, was triggered at least as much by developments in mass culture (particularly the arrival of The Beatles in 1964) as changes at the grass roots.⁵⁰³

Le fait que Frank considère la contre-culture comme un mouvement de masse pose effectivement la question de son authenticité. Tandis que la musique folk par exemple était destinée à certaines catégories sociales, le rock fut une musique bien plus massive qui traversa les cultures, comme l'indique le succès des Beatles aux États-Unis et les tensions qui surgirent avec toute une frange religieuse de leurs fans après que Lennon eut déclaré que les Beatles étaient plus populaire que Jésus. La question de la récupération de ces communautés culturelles peut effectivement être posée, et à plus forte raison lorsque certaines tentatives de récupération par le *mainstream* sont aussi évidentes. C'est le cas par exemple de plusieurs campagnes publicitaires de CBS/Capitol Records à la fin des années soixante. La tentative la plus flagrante date de décembre 1968 sur le magazine *Rolling Stone* lorsque CBS publia une publicité qui consiste en une photographie de plusieurs hommes en prison avec pour légende « But the Man can't bust our music », « The Man » représentant l'État ou les forces de l'ordre.

Sur la photographie figurent plusieurs jeunes hommes aux cheveux longs ainsi qu'un représentant symbolique de l'ensemble de la contre-culture africaine-américaine. Ces personnages, probablement supposés avoir été arrêtés lors d'une manifestation étudiante, sont regroupés dans une cellule de prison, des pancartes au sol, sur lesquelles on peut lire des slogans comme « music is love », ou d'autres appels à l'*empowerment* comme « wake up » ou encore « grab hold ». Pour continuer dans la récupération du langage prétendument contre-culturel de l'époque, le texte suivant se trouve accolé aux albums dont CBS fait la publicité :

The Establishment's against adventure. And the arousing experience that comes with listening to today's music.

So what?

⁵⁰³ Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago : The University of Chicago Press, 1997, 8.

Let them slam doors. And keep it out of the concert halls. Nothing can stop great sound makers like Ives, Riley, Stockhausen, Varèse or the Moog Synthesizer.

They're ear stretching. And sometimes transfixing. And The Man can't stop you from listening. Especially if you're armed with these.

Il est difficile de décider si la partie la plus ironique de cette publicité est la volonté si ostensible et grossière de Columbia/CBS de s'approprier la contre-culture contestataire américaine des années soixante ou s'il s'agit du style musical absolument diamétralement opposé au rock 'n' roll de certains artistes mis en avant ici par la compagnie : Jean-Sébastien Bach, Leonard Bernstein, Edgar Varèse ou encore Charles Ives.

**But
The Man can't
bust
our music.**



The Establishment's against adventure. And the arousing experience that comes with listening to today's music.

So what? Let them slam doors. And keep it out of the concert halls. Nothing can stop great sound makers like Ives, Riley, Stockhausen, Varèse or the Moog Synthesizer.

They're ear stretching. And sometimes transfixing. And The Man can't stop you from listening. Especially if you're armed with these.

On Columbia and CBS Records



MS 7178
The only legal trip you can take. A hypnotic sound experience.



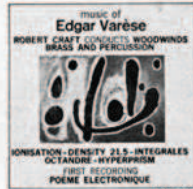
MS 7194*
Bach, stripped to the bone. Then built up with electronic textures. Electrifying!



MS 7147*
The great American holidays come alive through the work of the first composer to compose American.



MS 7192
The first shot fired in the Ives Revolution. Ear-shaking portraits of great dissenters.



MS 6146
Chains, sirens—all but the kitchen sink. Musical anarchy.



32 11 0044
The microphone as an instrument with shrieks and cackling. Is he for real?

*Available in 4-track reel-to-reel stereo tape
†Available in 8-track stereo tape cartridge

Document 2. Publicité Columbia/CBS Records publiée dans l'édition de décembre 1968 du magazine *Rolling Stone* américain.

Dans son ouvrage *There's a Riot Goin' On: Revolutionaries, Rock Stars, and the Rise and Fall of '60s Counter-Culture*, Peter Doggett interrogea Clive Davis, président de Columbia Records entre 1967 et 1973, qui fit la déclaration suivante :

The ad had really missed the mark. Rolling Stone [magazine] had a marvelous time ridiculing the company with it, talking about Columbia's "identity crisis", how we were trying to be hip, etc. They were right. I may have resented them singling us out for ridicule, but they were right.⁵⁰⁴

La tentative de récupération décrite ici vise en particulier la contre-culture jeune, qu'il s'agisse des hippies ou des étudiants politisés. Ce genre de tentatives de récupération par les maisons de disques et les publicitaires à l'égard des contre-cultures américaines se développa de manière généralisée pendant les années soixante et soixante-dix, même si, comme nous l'avons vu précédemment, toutes ces tentatives ne furent pas couronnées de succès.

Néanmoins, cette récupération souhaitée par les compagnies de disques ou les publicitaires se concentra généralement sur certains pans de la contre-culture : hippies, étudiants, jeunes Africains-Américains, etc., et nous pouvons nous demander si le multiculturalisme, le communautarisme et en un sens la compartimentation prônés par certains et certaines des artistes mentionnés précédemment ne rendent pas ces communautés minoritaires plus vulnérables à une récupération par le *mainstream*. En prônant une forme d'universalité reconnaissant les différences de chacun, mais considérant qu'*in fine* le repli culturel n'est pas la solution, Yoko Ono fait figure d'exception en cette période de communautarisme culturel que sont la fin des années soixante et les années soixante-dix aux États-Unis. Il semble alors que cette prise de position universaliste puisse contrecarrer les méthodes de récupération de l'*establishment* qui se fondent sur les sentiments communautaristes et sur les préceptes multiculturels.

En effet, après avoir démontré que les discours de chanteuses et musiciennes telles que Nina Simone, Buffy Sainte-Marie, Barbara Dane, Betty Davis ou Yoko Ono peuvent être considérés comme féministes, même si cela

⁵⁰⁴ Clive Davis dans Peter Doggett, *There's a Riot Goin' On: Revolutionaries, Rock Stars, and the Rise and Fall of '60s Counter-Culture*, Édimbourg : Canongate Books, 2008, 220.

n'est pas toujours fait consciemment, il est nécessaire de se poser la question du rapport de ces artistes féministes à leur place dans la société en tant qu'artistes.

Nous émettrons en effet différentes hypothèses, comme celle de la capacité du décroisement des styles musicaux pour dépasser les divisions entre les différentes communautés. Il s'agira alors de déterminer s'il s'agit d'une démarche féministe ou d'une forme d'appropriation culturelle. Nous considérerons également l'essentialisation des différentes chanteuses et musiciennes par le public, les médias, les maisons de disques et les publicitaires. Nous évaluerons également si cet universalisme et ce décroisement se font en profondeur ou s'il s'agit seulement d'une posture, d'une manipulation de la représentation à autrui. Et enfin, nous poserons la question de l'image afin de déterminer qui en a le contrôle et pour qui, et s'il s'agit pour les artistes d'une démarche féministe afin de s'octroyer le droit de se définir elles-mêmes, ou pas.

Partie II

Pollinisation artistique et mouvements sociaux

Les mouvements sociaux des années soixante furent marqués, selon les mots d'Alice Echols, par une forte « éruption de la différence », non seulement en matière de buts, mais également de méthodes. Nous avons démontré que cette fragmentation se refléta également dans l'engagement politique et social des chanteuses et musiciennes étudiées. Si peu d'artistes s'impliquèrent activement au sein de la seconde vague féministe américaine, les préoccupations des différentes organisations qui la composèrent furent néanmoins davantage retranscrites que ce que l'engagement concret des chanteuses au sein du mouvement de libération de la femme n'aurait pu laisser penser. Malgré ce morcellement des mouvements, certaines artistes de la période s'attachèrent à opérer une forme de décroisement, tant artistique que politique et social.

Ce sont ces tentatives de décroisement que nous allons à présent analyser en nous penchant au préalable sur la manière dont les artistes furent essentialisées voire pour certaines orientalisées en tant qu'artistes, femmes ou issues de telle ou telle culture, que ce soit par les fans, les médias, l'industrie musicale ou par les différentes communautés qui composent la société américaine. En cette période d'« identity politics » elles furent non seulement l'objet d'essentialisation, mais aussi à l'origine d'une forme d'essentialisation vis-à-vis de leur propre culture, art ou encore sexe.

Il s'agira ensuite de déterminer la profondeur ou au contraire la superficialité de cette volonté de décroisement politique, social, intercommunautaire et artistique par les artistes. Cette analyse se fera de manière contextualisée, dans différentes zones géographiques des États-Unis, tout d'abord dans le nord-est du pays, à New York et à Boston, puis en Californie et dans la région de Détroit et Chicago. Ces analyses nous permettront de spécifier les dynamiques de pouvoir qui existent entre les artistes et les fans, les médias, l'industrie du disque et la société américaine, notamment en matière de relations genrées.

Mener à bien ces différentes formes de décroisement implique un contrôle de leur musique et leur carrière par les artistes. Nous analyserons ainsi les différentes manières dont les chanteuses et musiciennes s'octroyèrent le plus de contrôle artistique possible, ainsi que les réactions tout d'abord par la création de maisons de disques et de labels indépendants, parfois uniquement

contrôlés par des femmes, ou bien en prenant part à une bataille au sein de l'industrie musicale pour détenir et garder le plus de contrôle possible sur le processus créatif, sur la musique et sur son image. Nous démontrerons que ces dynamiques de pouvoir furent plus complexes à gérer et négocier parce que les artistes de notre corpus sont des femmes. En cela, la lutte pour le contrôle de l'image et l'autodéfinition constitue un acte féministe.

Chapitre 4

(Dé)cloisonnement, orientalisation ou essentialisation artistique ?

L'« éruption de la différence » au sein des mouvements sociaux des années soixante et soixante-dix telle qu'elle fut caractérisée par Alice Echols se refléta à l'époque dans l'engagement politique des chanteuses et musiciennes. En dehors du Chicago Women's Liberation Rock Band, bras musical de la Chicago Women's Liberation Union et de Yoko Ono, peu d'artistes adoptèrent publiquement les discours des différentes organisations féministes, tandis que les autres chanteuses apportèrent leur soutien à d'autres mouvements. Par exemple, Nina Simone adopta le discours du Black Power, Buffy Sainte-Marie relaya celui du American Indian Movement, tandis que Barbara Dane s'impliqua au sein du mouvement pour les droits civiques et le mouvement étudiant. Cependant, si ces chanteuses et musiciennes ne prirent pas activement part à la seconde vague féministe américaine, nous avons démontré que dans leurs chansons et sur scène, elles s'approprièrent certaines des thématiques du mouvement ou anticipèrent certaines des problématiques auxquelles les féministes eurent à faire face, par exemple le rapport qu'elles entretenaient aux différentes communautés ethniques.

Les thématiques féministes relayées par ces artistes qui ne s'impliquèrent pas au sein du mouvement constituent ainsi une forme de décroisonnement de la seconde vague. De la même manière, parce que les chanteuses et musiciennes étudiées sont des femmes, les formes de décroisonnement artistique qu'elles opèrent entre les genres musicaux et politiques et entre les différentes communautés, ainsi que les réactions qu'elles provoquèrent chez les artistes des paysages musicaux et les différentes communautés peuvent être perçues comme des luttes féministes.

Il s'agira ainsi dans un premier temps d'analyser les dynamiques entre ces affirmations féministes et l'adaptation et la récupération artistique de

musiques typiquement issues de différentes cultures ainsi que leurs effets, avant de déterminer les modalités de l'essentialisation et l'orientalisation des chanteuses par les fans, les médias, l'industrie musicale, les différentes communautés et la société *mainstream* américaine.

4.1. Assertion féministe et récupération artistique

La fin des années soixante est marquée par des mouvements sociaux fondés sur l'identité, tels que le Black Power, les jeunes étudiants ou les hippies, le Red Power, les féministes ou le mouvement LGBTQ+. Ceux-ci cherchèrent à se définir en affirmant leur altérité face à la société américaine *mainstream* et aux autres communautés. En cela, la musique populaire fait figure d'exception. En effet, de nombreux artistes s'inspirent de divers genres musicaux pour développer un style qui leur est propre. Ce décroisement des genres crée néanmoins un dilemme. Cette démarche pourrait consister en une forme d'universalisme musical, comparable à celui prôné par Yoko Ono, qui permet de mettre sur le devant de la scène et de voir se mélanger différentes musiques, avec différents instruments et différentes cultures. Mais cette démarche peut également avoir pour conséquence une forme d'appropriation culturelle, ôtant par la même occasion toute substance aux musiques qui servent d'inspiration. Cette volonté de proposer une voix différente et une voie nouvelle dans la musique populaire pourrait être un souhait d'indépendance artistique de la part de ces femmes, qui s'émanciperaient alors des genres musicaux. Enfin, l'affirmation de cette indépendance et la volonté de ces artistes de tracer leur propre voie pourraient également être considérées comme une démarche féministe.

Nous nous attarderons ici sur deux exemples de ce que nous appellerons le décroisement. Il est musical et vise à dépasser les différences entre cultures et communautés, puis entre des musiques comparables à celles que Theodor Adorno décrit respectivement comme du grand art et « grossière », « pré-digérée »⁵⁰⁵. Certes, la musique qu'analysa Adorno, comme le jazz et le swing, est antérieure à celle des années soixante et soixante-dix et il convient de

⁵⁰⁵ Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, op. cit., 308.

d'éviter tout raccourci critique. Cependant, la musique que nous étudions ici possède certaines des caractéristiques qu'il attribua à cette musique « grossière », particulièrement en ce qui concerne sa consommation de masse.

Particulièrement à partir de son arrivée à San Francisco, la musique de Janis Joplin, chanteuse blanche, est imprégnée de rock, mais aussi de blues, genre à l'origine africain-américain, mais adopté dans les années soixante par la contre-culture hippie. Nous traiterons du rapport qu'entretint la chanteuse avec le blues et l'*establishment* musical africain-américain, ainsi qu'avec le succès qu'elle a rencontré, supérieur à celui des artistes dont elle s'inspira. Nous analyserons ensuite l'art de Nina Simone, mélange de musiques africaines-américaines et de classique, et la manière dont la chanteuse navigua entre un public blanc, généralement libéral et aisé, et un public noir, moins favorisé et moins sensible à la musique classique.

Après avoir passé plusieurs années à interpréter de la musique folk à Austin, au Texas, Janis Joplin connut le succès en interprétant une forme de rock aux sonorités psychédéliques. Il convient néanmoins d'analyser certaines de ces critiques pour comprendre l'importance de la question de l'authenticité en lien avec cette musique.

Le philosophe, sociologue et musicologue Theodor W. Adorno, membre de l'École de Francfort, rédigea de nombreux ouvrages et essais sur les questions de l'authenticité et de la standardisation de la musique. Adorno considère que seules les musiques classique et d'avant-garde peuvent remettre en cause le capitalisme. À l'opposé, il estime que la musique populaire, en tant que manifestation de la culture de masse qu'il renomma ensuite « industrie culturelle », n'est qu'une forme d'uniformisation qui provoque ce qu'il appelle une « liquidation de l'individu »,⁵⁰⁶ transformant l'auditeur en consommateur passif. Nous reviendrons ultérieurement sur l'argument de la consommation passive, mais nombre d'universitaires ont remis en question le caractère uniformisé de la musique populaire telle qu'Adorno la présentait. Alice Echols considère par exemple que la musique folk, genre de prédilection de Joplin au début des années soixante, était hautement anticonformiste et anticapitaliste :

⁵⁰⁶ Theodor W. Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*, Paris : Payot, 1986, 97.

In their commitment to authenticity and egalitarianism, their rejection of the commercial, and their longing for community, the folksingers at UT⁵⁰⁷ and other colleges seem to us today indistinguishable from the student activists of the time. The students who gathered to sing and listen at folksings across the country were also rejecting the culture of apathy and conformity that prevailed on college campuses and throughout America. [...] Folk music's connection to the left dates back to the Great Depression and the Popular Front, when the Communist Party enlisted folk music—"people's music"—to advance a homegrown, homespun kind of communism.⁵⁰⁸

Ainsi, Echols explique que l'attrait de cette génération pour la musique folk trouve sa source dans la recherche d'un genre authentique et anticonformiste qui s'est créé indépendamment d'un quelconque soutien de l'industrie du disque. Elle ajoute que c'est cette recherche d'une authenticité musicale qui caractérise Joplin, et que c'est ce qui participa à empêcher la chanteuse d'accéder à la célébrité dans la première moitié des années soixante :

Another obstacle to mainstream success during those years was Janis' assaultive singing style. Her voice expressed her marginality and authenticity, but the public wasn't ready for her rawness in 1964. [...] [I]n the midsixties, folkies still expected female singers to sound like Joan Baez or Judy Collins. Bay Area folk music mavens may have been impressed by Janis, but hers was not a style that yet had any mass appeal.⁵⁰⁹

Les sonorités rauques de la voix de Joplin sont effectivement aux antipodes de celles de Joan Baez ou Judy Collins. Le fait que sa voix soit l'une des raisons pour lesquelles elle fut dans l'impossibilité d'accéder à la célébrité démontre à quel point les attentes concernant la beauté des voix des chanteuses fonctionnaient tels des cercles vicieux à cette période. D'un côté Dave Van Ronk reprocha aux chanteuses folk de toutes essayer d'avoir une voix de plus en plus cristalline et surtout de ne pas innover vocalement.⁵¹⁰ Mais celles qui au contraire le faisaient et essayaient de rester authentiques sans transformer leur voix, comme Janis Joplin, ne furent pas reconnues par leurs pairs.

La question de l'authenticité de la musique et de la voix est centrale pour les adeptes de la musique folk, et c'est ce que Simon Frith analyse dans son ouvrage *Performing Rites: On the Value of Popular Music* :

⁵⁰⁷ Pour rappel, UT fait référence à l'université du Texas à Austin.

⁵⁰⁸ Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise*, op. cit., 51.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 78-9.

⁵¹⁰ Dave Van Ronk et Elijah Wald, *The Mayor of MacDougal Street: A Memoir*, New York : Da Capo Press, 2005, 167.

First, *authenticity*. This clearly relates to questions of production but not to a thought-through theory; “inauthentic” by definition—fans can distinguish between authentic and inauthentic Eurodisco, and what is being described by implication is not how something was actually produced but a more inchoate feature of the music itself, a perceived quality of sincerity and commitment. [...] How do people hear music in such an ethical way? [...] This is obviously related somehow to the ways in which we judge people’s sincerity generally; it is a human as well as a musical judgment.⁵¹¹

L’authenticité telle qu’elle est analysée ici est personnelle et humaine, et donc subjective, mais également musicale. Dave Van Ronk reconnaît qu’avec le recul il est aisé de remarquer à quel point les musiciennes folk du début des années soixante dans le nord-est des États-Unis tentaient d’avoir des sonorités similaires, mais à aucun moment il ne prend conscience de sa subjectivité quant à la reproduction de ce phénomène. La musique folk américaine est considérée comme authentique parce qu’elle est généralement perçue comme sincère et engagée.⁵¹² Non seulement le folk puise ses origines dans la contestation sociale des années trente, mais il servit aussi d’étendard à la lutte contre le capitalisme de l’époque et appela au développement d’une conscience de classe de la part des couches populaires jusque dans les années cinquante. Frith note néanmoins l’ironie suivante à propos de la musique folk :

Ironically, the only music world whose members shared social class characteristics, the folk world (which was essentially middle class), was also the only music world with a class ideology: it defined itself as working class.⁵¹³

La majorité des amateurs de musique folk à Austin était étudiants à UT Austin, l’université la plus prestigieuse du Texas. Ainsi, de nombreux étudiants de cette université étaient issus de la classe moyenne, voire de la classe moyenne-supérieure ou supérieure. La famille de Janis Joplin était de classe moyenne, bien qu’en raison de l’attitude et de la manière de parler de cette dernière, elle sembla être issue de la classe ouvrière.⁵¹⁴

La question de l’authenticité de Joplin en tant que chanteuse pendant sa période folk ne peut donc dépendre de son genre musical de prédilection.

⁵¹¹ Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge : Harvard University Press, 1996, 71.

⁵¹² Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise*, *op. cit.*, 51.

⁵¹³ *Ibid.*, 88.

⁵¹⁴ Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise*, *op. cit.*, 6.

Cependant, son attitude en concert peut nous fournir des indices pour commencer à répondre à cette question. Des chanteurs tels que Mick Jagger⁵¹⁵ ou Jim Morrison favorisaient une attitude scénique très théâtrale : les deux dansaient régulièrement sur scène, le premier de manière contrôlée et le second d'une façon qui rappelle les danses shamaniques. Morrison fut même arrêté deux fois sur scène, à New Haven en 1967 et à Miami en 1969 en raison de ses provocations. Le chanteur fut poursuivi en Floride pour atteinte à la pudeur et propos obscènes.⁵¹⁶ Les attitudes scéniques de ce dernier comme de Jagger mettent en lumière le caractère performatif des concerts de musique populaire de la fin des années soixante.

Echols soutient judicieusement que l'attitude scénique de Joplin ne relève pas de la performance comme c'est le cas pour Morrison et Jagger, mais que l'expression de ses sentiments en chanson est bien authentique.⁵¹⁷ Cependant, outre cette expression décrite comme « authentique » par Echols, ce sont les sentiments de Joplin eux-mêmes qui peuvent être analysés ainsi. Le genre musical à travers lequel elle s'exprime n'est que le médium qui lui permet de les révéler de la manière la plus engagée, qu'il s'agisse de la musique folk dans la première moitié des années soixante, ou du rock et du blues lors de la seconde. En tant qu'auditrice, comme ce fut le cas pour de nombreux jeunes Américains au tout début des années soixante, Joplin se servit de la musique folk, jazz et blues comme moyen d'expression. Dès son arrivée à UT Austin, elle participa à des soirées de musique folk dans le bâtiment du West Mall puis dans des clubs. D'après les photos d'archives, ses vêtements et ses coupes de cheveux correspondaient davantage au style beatnick, bien loin de la mode rock 'n' roll commerciale de l'époque.⁵¹⁸

Comme nous l'avons brièvement mentionné précédemment, le rock a un rapport ambivalent à la commercialisation. Un autre exemple est celui de la pochette de l'album *The Who Sell Out* des Who, qui consiste en quatre

⁵¹⁵ Voir par exemple la performance de « Sympathy for the Devil » par les Rolling Stones à Hyde Park en 1969. <https://www.youtube.com/watch?v=W37LyeSrFTY>. Document consulté le 30 octobre 2017.

⁵¹⁶ « Acting police chief Paul Denham (MSOF) on controversy over performance of "The Doors" Dinner Key Auditorium », 3 mai 1969, Florida Moving Image Archives, Miami Dade College. Document consulté le 30 octobre 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=4Ap2GNPsXPM>

⁵¹⁷ Alice Echols, *Shaky Ground*, op. cit., 146.

⁵¹⁸ Voir Amy Berg, *Janis: Little Girl Blue*, New York : Jigsaw Productions Inc., 2015.

photographies, où tour à tour, chacun des membres du groupe se met en scène avec différents biens de consommation : le guitariste Pete Townshend utilise du déodorant Odorono, le chanteur Roger Daltrey se prélassait dans une baignoire de haricots Heinz, le batteur Keith Moon soigne son acné avec la crème Medac, et enfin le bassiste John Entwistle pose fièrement pour faire de la publicité pour la méthode de développement musculaire Charles Atlas. Si cette pochette pose en 1967 la question de la récupération autant que celle de la parodie – en raison du ridicule de chacune des situations dans lesquelles les membres des Who se trouvent – à la fin des années cinquante, les chanteurs et musiciens de rock 'n' roll faisaient bel et bien l'apologie du consumérisme, comme le démontre l'analyse de David Buxton dans son article de 1983 « Rock Music, the Star System, and the Rise of Consumerism ».⁵¹⁹

Cette apologie d'un consumérisme débridé se retrouve jusque dans les paroles de la chanson « Sweet Little Sixteen » de Chuck Berry, dans laquelle il narre le quotidien des jeunes filles de seize ans qui s'habillent à la dernière mode pour sortir le soir :

Sweet little sixteen
She's got the grown up blues
Tight dresses and lipstick
She's sportin' high heel shoes
Oh, but tomorrow morning
She'll have to change her trend
And be sweet sixteen
And back in class again.⁵²⁰

« Sweet Little Sixteen » est une illustration parfaite de cette insouciance adolescente mais aussi de la consommation décomplexée prônée par le rock 'n' roll. C'est exactement cette attitude que rejetaient les amateurs de musique folk. Cette comparaison à une consommation débridée n'est pas sans rappeler la critique de la culture de masse formulée dix ans plus tôt par Theodor Adorno. C'est la raison pour laquelle la sortie de l'album de musique rock de Bob Dylan *Highway 61 Revisited*⁵²¹ provoqua l'ire de ses fans les plus fervents. Cette colère se manifesta particulièrement à la suite de son concert au Newport Folk Festival

⁵¹⁹ David Buxton, « Rock Music, the Star System, and the Rise of Consumerism », dans Simon Frith et Andrew Goodwin, *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, op. cit., 366.

⁵²⁰ Chuck Berry, « Sweet Little Sixteen », Chicago : Chess Records, 1958.

⁵²¹ Bob Dylan, *Highway 61 Revisited*, New York : Columbia Records, 1965.

de 1965, où il se produisit accompagné d'un groupe de rock, alors que le public espérait le voir interpréter ses morceaux folk les plus connus seul avec une guitare acoustique. Cette réaction est similaire à celle du chanteur Ewan MacColl qui s'attaque à la performance scénique de Dylan au Newport Folk Festival dans le numéro de septembre 1965 du magazine de musique folk *Sing Out!* :

Our traditional songs and ballads are the creations of extraordinarily talented artists working inside disciplines formulated over time... "But what of Bobby Dylan?" scream the outraged teenagers... Only a completely non-critical audience, nourished on the watery pap of pop music, could have fallen for such tenth-rate drivel.⁵²²

L'analyse faite par Ewan MacColl du concert de Dylan, et plus particulièrement les termes associés à la musique folk et au rock rappellent la manière dont Adorno compare la culture savante et la culture de masse. En effet, McCaoll considère la musique folk comme une forme d'art à part entière, ainsi que le suggèrent les termes « artists » et « disciplines ». Au contraire, à l'image des consommateurs de cultures de masse tels qu'ils sont décrits par Adorno, les amateurs de rock sont perçus comme une foule consommatrice passive (« non-critical »). Outre les auditeurs, c'est surtout la musique rock qui est critiquée par McCaoll, présentée tour à tour comme une bouillie insipide (« watery pap ») puis comme une idiotie (« drivel »). La musique de Dylan est qualifiée de « pop music », terme bien plus englobant que « rock » ou « rock 'n' roll », lui ôtant ainsi toute spécificité musicale.

Cette réaction illustre le fossé qui séparait certains fans de musique folk et de rock 'n' roll ou de pop, et à quel point la question de l'authenticité telle qu'elle était instrumentalisée pouvait compter pour certains auditeurs de l'époque. Néanmoins, celle-ci, ainsi que celle de la sincérité et de l'engagement de la musique rock 'n' roll des années cinquante puis du rock des années soixante doit être analysée à la lumière des racines de ces genres musicaux. En effet, malgré sa supposée artificialité et son ancrage dans la consommation de masse, le rock 'n' roll dérive de la musique country blanche, mais aussi du blues et du rhythm 'n' blues (ou R&B) africains-américains. Comme l'explique Colin Larkin, le terme rock 'n' roll fut popularisé par le présentateur de radio américain Alan

⁵²² Ewan MacColl dans Robert Shelton, *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, Cambridge, Massachusetts : Da Capo Press, 2003, 313.

Freed en 1951, pour éviter l'étiquette péjorative de rhythm 'n' blues et se frayer un chemin dans la communauté blanche.⁵²³ Claude Chastagner ajoute que c'est ce contact avec la culture noire et la culture ouvrière et paysanne blanche qui fait du rock 'n' roll une musique potentiellement rebelle, ce qui inquiète le monde adulte :

Du contact avec la culture noire découle le risque d'une proximité tant redoutée par beaucoup d'adultes blancs entre les deux communautés, proximité qui au passage, en déstabilisant les catégories raciales, remettrait en question les distinctions de genre. De l'emprunt à la country résulte un brassage social qui met côte à côte les enfants de la classe moyenne et les ouvriers, petits employés et jeunes paysans.⁵²⁴

C'est par le biais du rock 'n' roll et de la musique folk que de nombreux jeunes découvrirent le blues, et la musique africaine-américaine dans son ensemble. Pour ces deux genres musicaux, comme pour le folk et le blues, la question de leur authenticité musicale fut donc centrale dans les années soixante.

Dans une interview donnée à Amy Berg, Jae Whitaker, petite amie de Joplin à San Francisco, considère que la recherche d'une authenticité, d'une sincérité et d'un rejet de la culture dominante fut un moteur pour Janis Joplin. Selon Whitaker, c'est la raison pour laquelle la chanteuse fut d'abord attirée par la musique folk, la poussant à déménager dans le quartier de Haigh-Ashbury à San Francisco, où des milliers de jeunes gens blancs se retrouvaient pour fuir la société de consommation américaine. C'est pourquoi elle fut également attirée par le blues, particulièrement lorsqu'elle se produisit avec le groupe Big Brother and the Holding Company, qui jouait une adaptation électrique psychédélique de cette musique.

She definitely felt the blues. Bessie Smith and all the blues singers, she loved those people. And I think she imitated them in the sense of wanting to be like them, to have the pain. This is why she drank like she did and took drugs because that's part of the whole picture.⁵²⁵

L'image qu'avait Joplin du blues telle qu'elle est décrite par Whitaker est particulièrement stéréotypée et romancée, que ce soit dans le rapport de la chanteuse à l'alcool et aux drogues, mais aussi dans son besoin de ressentir une

⁵²³ Colin Larkin, « Freed, Alan » *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, Londres : Guinness World Publishing, 1992 (ed. 2006, *The Encyclopedia of Popular Music*).

⁵²⁴ Claude Chastagner, *De la culture rock*, op. cit., 51.

⁵²⁵ Jae Whitaker dans Amy Berg, *Janis: Little Girl Blue*, op. cit.

douleur qu'elle suppose être celle des classes inférieures de la communauté africaine-américaine. L'attrait qu'avaient de jeunes Blancs membres de la contre-culture des années soixante pour le blues est évident. D'après William Van Deburg, il s'agit d'une musique authentique en marge de la culture américaine dominante.⁵²⁶ Ce rapport des jeunes Blancs au blues n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'amour qu'éprouvaient les poètes *beats* pour le jazz dix ou quinze ans auparavant. C'est cela que décrit Norman Mailer dans son essai « White Negro: Superficial Reflections on the Hipster ». Il y explique la profonde influence qu'a la culture africaine-américaine sur les jeunes Blancs de la contre-culture *beat* des années cinquante :

[I]t is no accident that the source of Hip is the Negro for he has been living on the margin between totalitarianism and democracy for two centuries. But the presence of Hip as a working philosophy in the sub-worlds of American life is probably due to jazz, and its knifelike entrance into culture, its subtle but so penetrating influence on an avant-garde generation [...].⁵²⁷

C'est d'abord la marginalité des Africains-Américains qui fascine les *hipsters*, ainsi que leur authenticité culturelle, considérée comme contaminée par la culture dominante blanche, mais aussi une forme de sagesse idéalisée par Mailer :

So there was a new breed of adventurers, urban adventurers who drifted out at night looking for action with a black man's code to fit their facts. The hipster has absorbed the existentialist synapses of the Negro, and for practical purposes could be considered a white Negro.⁵²⁸

Ainsi, d'après Mailer, le *hipster* prend ses distances avec la culture blanche dominante des États-Unis en reproduisant ce qu'il perçoit être le style vestimentaire, le langage vernaculaire et surtout la musique des Africains-Américains. D'après Simon Frith, cette fascination pour la culture africaine-américaine est une des raisons pour lesquelles la musique blues devint si populaire auprès de la contre-culture hippie⁵²⁹ de San Francisco :

⁵²⁶ William Van Deburg, *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture 1965-1975*, Chicago : University of Chicago Press, 1993, 205.

⁵²⁷ Norman Mailer, « The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster », *Advertisements for Myself*, Cambridge : Harvard University Press, 1959 (ed. 1992), 340.

⁵²⁸ *Ibid.*, 341.

⁵²⁹ À l'origine, l'expression « hippie » fut utilisée comme une insulte réductrice à l'encontre des jeunes du quartier de North Beach à San Francisco ou de Greenwich Village à New York après

In the 1960s young white musicians found in the blues a more honest account of the world than in teenage pop, and it was, in particular, as a means of expressing *collective* experience, collective desire, that black music became a part of rock culture.⁵³⁰

En Californie, de nombreux musiciens passèrent de la musique folk à la musique rock psychédélique, fortement inspirée du blues. C'est le cas par exemple de Paul Kantner, guitariste du groupe Jefferson Airplane, qui écumait auparavant les cafés de San Francisco en y jouant du folk. Mais cette forme d'appropriation culturelle de la musique blues et cette récupération par des blancs soulève la question de leur impact sur les tensions entre les différentes communautés.

À l'origine, cette récupération du blues par de jeunes Blancs relève de l'appréciation et de l'adoration de cette partie de la culture noire américaine, et consiste en une forme d'hommage. Néanmoins, selon Alice Echols lorsqu'elle décrit le passage de Janis Joplin et de Big Brother and the Holding Company à Chicago, haut lieu de la musique blues aux États-Unis, certains musiciens noirs ne perçurent pas ainsi cette appropriation :

Janis had been excited about playing in the world's blues capital, but she clearly hadn't realized how strange Big Brother's blues would sound to those accustomed to hearing the genuine article. Chicago's own Butterfield Band, which at first played a very straight-ahead electric blues, had also encountered resistance from blues purists like the musicologist Alan Lomax, whose idea of a bluesman was a "poor black farmhand," not some smart-ass white kids with amps. A few younger blues players stopped in to hear Big Brother. "Most of the hard-core blues people who came by would look and just shake their heads," recalls Dave. "To them it was like we were murdering the form." Even the Butterfield Band, which over time became more experimental, had little use for the San Francisco sound. Butterfield's Michael Bloomfield hated Big Brother, recalls Peter. "He always had a grudge that these white kids from San Francisco couldn't play their instruments yet were making more money than him."⁵³¹

Ce passage est révélateur à plusieurs égards. Tout d'abord, il illustre bien les réactions des puristes du blues face à l'appropriation de cette musique par de jeunes Blancs : Alan Lomax, figure respectée dans le milieu de la musique populaire à l'époque pour avoir notamment compilé de nombreuses chansons folkloriques américaines dans ses *American Folk Music Series*, montre bien le

1960 et qui ne s'intéressaient ni au jazz ni à la poésie, mais seulement aux drogues et ne pensaient qu'à s'amuser.

⁵³⁰ Simon Frith, *Sound Effects*, New York : Random House, 1981, 20.

⁵³¹ Alice Achols, *Sweet Scars of Paradise*, *op. cit.*, 151.

décalage entre la vision qu'a l'*establishment* du blues, du type de personnes qui peut jouer cette musique, en l'occurrence un pauvre ouvrier agricole noir, face à de jeunes hippies blancs arrivés tout droit de San Francisco. Un autre problème soulevé dans cet extrait est la question du style de blues joué par Big Brother.

Loin d'un blues acoustique, voire même du rhythm 'n' blues de Chicago qui utilisait régulièrement des cuivres, le blues de Big Brother and the Holding Company fait partie de ce qui fut communément appelé le « San Francisco sound », le son de San Francisco. Ce style laissait une place importante aux improvisations soniques et aux soli, ainsi qu'à la basse électrique, dont les lignes étaient plus mélodiques que celles généralement trouvées dans le rhythm 'n' blues traditionnel. Mais d'après Dave Getz, batteur de Big Brother, c'est aussi l'absence de qualité technique des musiciens du groupe qui était source de désapprobation pour les puristes du blues bercés au son de Chicago. D'un point de vue technique, Big Brother and the Holding Company avait mauvaise réputation à l'époque, comme l'atteste Fred Catero, ingénieur en charge de l'enregistrement du groupe lors des sessions pour *Cheap Thrills*, sorti en 1968 :

[It was] like pulling teeth. Janis always sounded good, take after take, but it was hard to get the band to play in tune and in time; they just weren't very good musicians.⁵³²

Bien que *Cheap Thrills* atteignit la première place du *Billboard 200*, certains journalistes critiquèrent l'absence de virtuosité du groupe, comme John Hardin, pour le magazine *Rolling Stone* :

Well, it's a real disappointment. [...] The title, *Cheap Thrills*, (shortened from *Dope, Sex and Cheap Thrills*) is an appropriate one, for that is to a great extent what this record has to offer. What this record is *not* is 1) a well-produced, good rock and roll recording; 2) Janis Joplin at her highest and most intense moments; and 3) better than the Mainstream record issued last year.⁵³³

⁵³² Fredo Catero dans Blair Jackson, « Classic Tracks: Big Brother & The Holding Company's 'Piece of My Heart' », *mixonline.com*, page consultée le 9 mai 2017 : <http://www.mixonline.com/news/profiles/classic-tracks-big-brother-holding-companys-piece-my-heart/366109>.

⁵³³ John Hardin, « Big Brother and the Holding Company: Cheap Thrills », *Rolling Stone*, septembre 1968, 21. page consultée le 9 mai 2017 : <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/cheap-thrills-19720915>.

De manière générale, Alice Echols considère que la réputation des groupes de San Francisco vient de leur absence de virtuosité technique, cette dernière étant particulièrement critiquée par les bluesmen de Chicago, noirs comme blancs :

Similarly, white Chicago blues player Steve Miller griped that the [Grateful] Dead “could barely play ‘In the Midnight Hour’, and they’d play it for forty-five minutes”.⁵³⁴

Cette forme d’appropriation culturelle d’une musique issue des classes inférieures africaines-américaines par de jeunes blancs des classes moyennes et supérieures fut d’autant plus difficile à accepter par ceux qui avaient ouvert la voie que les groupes de San Francisco étaient financièrement plus aisés que leurs modèles. En effet, même si les groupes californiens furent jugés incompetents par *l’establishment* du blues, ils signèrent néanmoins des contrats avec les principales maisons de disques. C’est le cas de Janis Joplin et Big Brother and the Holding Company, qui rejoignirent Columbia Records.

À l’origine, le blues avait attiré des auditeurs à la recherche d’une musique authentique. Néanmoins, certains considérèrent que cette appropriation sous une forme psychédélique par les groupes blancs de San Francisco est un exemple de ce qui est aujourd’hui régulièrement appelé en anglais « white-washing »,⁵³⁵ et ôte toute authenticité à cette musique. C’est l’opinion que formule Amiri Baraka en 1967 dans son ouvrage *Black Music* :

Actually, the more intelligent the white, the more the realization he has to steal from niggers. They take from us all the way up the line. Finally, what is the difference between Beatles, Stones, etc., and the Minstrelsey. Minstrels never convinced anybody they were black either.⁵³⁶

La critique de Baraka fait écho à celle faite par les membres du Butterfield Blues Band, mais va plus loin, car l’auteur ajoute qu’au-delà de s’approprier ce qu’il appelle la musique noire, les musiciens blancs essayent implicitement de se faire passer pour noirs. Si la citation de Jae Whitaker sur le besoin de Joplin de ressentir la douleur à l’origine du blues peut effectivement aller dans cette

⁵³⁴ Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise*, *op. cit.*, 151.

⁵³⁵ Terme traduisible en français par « blanchissage », le « white-washing » fait référence au cinéma aux nombreux exemples d’acteurs blancs utilisés pour jouer le rôle d’une personne noir. En musique, il s’agit de la récupération d’une musique appartenant à l’histoire d’une culture, récupérée, adaptée et vidée de sa dimension politique, sociale et culturelle par des artistes blancs, puis présentée comme nouvelle ou novatrice par la communauté blanche.

⁵³⁶ LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Black Music*, New York : William Morrow and Company, 1967, 235.

direction, l'image de la chanteuse démontre le contraire. L'apparence même de Janis Joplin était en total décalage avec ce à quoi les musiciens de Chicago étaient habitués à voir parmi les artistes blues, comme le dit Nick Gravenites, guitariste qui rejoint Big Brother and the Holding Company après le départ de Joplin :

This chick had this hair hanging down and she was dressed in this *bedspread!* And the jewelry! Chicken bones! Voodoo shit! And this patchouli perfume, *reeking!* Her complexion was a wipe-out. She had this sore throat and was screeching like a wounded owl! I really didn't like the sound, but I was impressed. They were aliens and they were sticking it out!"⁵³⁷

La question de la fidélité à un canon est centrale dans cette citation de Gravenites, et il déclare que l'image de Big Brother et surtout Janis Joplin ne correspondait pas au canon du blues. Cependant, il reconnaît qu'en s'en démarquant et en clamant sa différence, le groupe ajoutait une originalité assumée à sa musique.

Le respect d'un canon particulier est régulièrement sujet à débats. C'est particulièrement vrai concernant la fidélité des musiciens au genre d'origine et la place qui existe pour l'innovation, sans laquelle il existe un risque de créer une musique sans personnalité ni originalité. Ce sujet est traité par Franco Fabbri dans son article « A Theory of Musical Genres: Two Applications »,⁵³⁸ dans lequel il analyse cinq règles qui permettent de définir un genre musical : les règles formelles et techniques (le talent des musiciens, les instruments utilisés, la structure des morceaux, etc.), les règles sémiotiques (la communication à travers le morceau, les codes narratifs, les paroles ou la gestuelle scénique des artistes), les règles de comportements (lors des concerts par exemple, la sincérité ou au contraire la théâtralité de la performance, etc.), les règles sociales et idéologiques (classes et convictions politiques de l'auditeur type comme des artistes), et enfin les règles économiques et juridiques (la manière dont les droits d'auteurs sont gérés, la manière dont les musiciens sont payés, etc.). En s'appuyant sur l'énoncé de ces règles, il est alors possible de définir le genre musical du groupe Big Brother and the Holding Company.

⁵³⁷ Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise*, op. cit., 151.

⁵³⁸ Franco Fabbri, « A Theory of Musical Genres: Two Applications », *Popular Music Perspectives: Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981* (ed. David Horn et Philip Tagg), Gothenburg : International Association for the study of Popular Music, 1981, 52-81. Document consulté le 9 mai 2017 : <http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>.

Si nous considérons les chansons reprises par Joplin avec ses groupes (Big Brother and the Holding Company, puis le Kozmic Blues Band), il est possible de décrire une partie de leur musique comme du blues. Nous analyserons « Ball and Chain », chanson écrite à l'origine par Big Mama Thornton, car la reprise de Big Brother présente sur *Cheap Thrills* est une version enregistrée en concert qui illustre particulièrement bien le traitement des reprises par le groupe lorsqu'ils improvisent longuement. Tout d'abord, la version d'origine dure quatre minutes et trente secondes tandis que la version de Big Brother and the Holding Company est extrêmement ralentie et dure deux fois plus longtemps, laissant la part belle aux soli de guitare. La reprise ne se veut pas une copie conforme de la chanson originale, mais la durée de la chanson interprétée par Big Mama Thornton pouvait également varier en concert. Cette différence ne peut donc pas constituer un détachement du canon.

Par ailleurs, l'orchestration de la version de Thornton comporte une guitare, une basse, un piano et des cuivres tandis que la reprise comprend deux guitares, une basse et une batterie. Néanmoins, le type de distorsion des guitares sur les deux versions est très similaire, et les guitaristes de Big Brother interprètent le morceau de manière fidèle à l'original, remplissant l'espace sonore de riffs de blues joués de manière improvisée comme c'est le cas dans la version d'origine. Malgré les différences entre les deux versions de cette chanson, certaines instrumentalisations en concert de Big Mama Thornton, ne comportent pas de cuivres. L'interprétation du 14 avril 1984 à Los Angeles,⁵³⁹ rend la chanson beaucoup plus proche de la manière dont elle fut interprétée par Janis Joplin et Big Brother and the Holding Company. Comparons également la construction de chacun des deux morceaux en détail :

Big Mama Thornton ⁵⁴⁰ (durée : 4'30)	Janis Joplin ⁵⁴¹ (durée : 9'30)
Introduction : 0'00 -> 0'20	Introduction : 0'00 -> 1'04
1 ^{er} couplet : 0'20 -> 1'15	1 ^{er} couplet : 1'04 -> 1'50
1 ^{er} refrain : 1'15 -> 2'10	1 ^{er} refrain : 1'50 -> 2'50

⁵³⁹ Document consulté le 5 décembre 2017 : <https://youtu.be/vbdUjHmCHA4>.

⁵⁴⁰ Big Mama Thornton, « Ball and Chain », *op. cit.*

⁵⁴¹ Big Brother and the Holding Company et Janis Joplin, « Ball and Chain », *op. cit.*

Big Mama Thornton ⁵⁴⁰ (durée : 4'30)	Janis Joplin ⁵⁴¹ (durée : 9'30)
solo : 2'10 -> 2'31	2 ^e couplet : 2'50 -> 3'40
2 ^e couplet : 2'31 -> 3'26	2 ^e refrain : 3'40 -> 4'33
2 ^e refrain : 3'26 -> 4'30	solo : 4'33 -> 5'25
	3 ^e refrain : 5'25 -> 6'22
	3 ^e couplet : 6'22 -> 7'12
	4 ^e refrain : 7'12 -> 8'46
	solo final : 8'46 -> 9'00
	réactions du public : 9'00 -> 9'30

La version de Joplin comporte un couplet et un refrain de plus que la version d'origine, et contient une introduction bien plus longue et un solo final inexistant dans le morceau de Thornton. Tandis que l'ajout du solo n'est pas exceptionnel dans le cadre d'un morceau de blues, les couplets et refrains supplémentaires rappellent autant la tradition et le passé folk de Joplin que des caractéristiques du blues. En effet, les deux styles font la part belle à l'improvisation, tant au niveau de la musique par le biais de soli, que des paroles.⁵⁴² Malgré l'interprétation de Big Brother dans un ton mineur, l'atmosphère des deux morceaux, à savoir la plainte entêtante, est assez similaire. Ce changement de ton est également une caractéristique de la musique blues, et Big Brother respecte donc le canon du genre musical.

Les règles sémiotiques du morceau d'origine ainsi que les codes narratifs sont respectés par Joplin et son groupe, bien que Big Brother ajouta un couplet. La plainte et les cris de Joplin⁵⁴³ sont semblables à ceux de Thornton,⁵⁴⁴ et la performance scénique des deux chanteuses est similaire.

Les critiques faites à Joplin en raison de sa manière d'interpréter le blues viennent du fait qu'à la suite de son départ de Big Brother and the Holding Company, la chanteuse s'éloigna du rock psychédélique. En effet, elle fut attaquée pour son adoption d'un style aux sonorités plus proche du rhythm 'n' blues,

⁵⁴² Voir Edward M. Komara, *Encyclopedia of the Blues*,

⁵⁴³ Voir enregistrement du concert de Janis Joplin et de Big Brother and the Holding Company à Monterey en juin 1967. Document consulté le 10 mai 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=r5If816MhoU>

⁵⁴⁴ Voir enregistrement vidéo du concert de Big Mama Thornton de novembre 1971. Page consultée le 10 mai 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=hNAIUhgcz1s>

comme le démontre l'ajout d'une section de cuivres à son nouveau groupe. Dans son *Consumer Guide Review*, Robert Christgau décrivit le premier album solo de Joplin, *I Got Dem Ol' Kozmic Blues Again Mama!*, et refusa par exemple de définir Joplin comme une chanteuse de blues :

Everyone who calls Janis Joplin a great blues singer was wrong. She was, and is, a great rock singer. She needed Big Brother more than any of us knew, not just for image, but musically, and not as a complement but as a parallel—their crudeness defined her own.⁵⁴⁵

L'illustration sur la pochette de *Cheap Thrills* représente Joplin traversant le désert sous un soleil de plomb, trainant un boulet dont s'échappe une bulle où il est marqué « Big Mama Thornton », et pourrait servir de métaphore à son rapport à la musique africaine-américaine. D'un côté, Joplin fut particulièrement critiquée de son vivant par les membres de la communauté africaine-américaine et les adeptes de rhythm 'n' blues traditionnel lorsqu'elle faisait partie de Big Brother and the Holding Company, car ils considéraient que les changements apportés par le style psychédélique relevaient du sacrilège. De l'autre, une fois qu'elle se rapprocha du son du rhythm 'n' blues traditionnel en incluant une section de cuivres, ses albums furent raillés par la presse spécialisée blanche pour leurs sonorités trop « noires » non maîtrisées.⁵⁴⁶

Selon Simon Frith, un certain nombre de jeunes Blancs au milieu des années soixante se posèrent la question de savoir s'ils pouvaient jouer ou non du blues, à la fois en termes de capacités techniques mais aussi d'un point de vue moral :

In the mid-sixties heyday of white use of R&B, Motown, and soul, rock fans agonized over a difficult question: [c]an white men sing the blues? Much of the discussion of the quality of, say, Eric Clapton's "suffering" missed the point. White blues, like rock 'n' roll before it, was not being used to express individual angst but to articulate youth's collective feelings of frustration and aggression and rebellion and lust.⁵⁴⁷

C'est de ce point de vue que Joplin se démarque de la plupart de ses contemporains, car d'après Jae Whitaker, Joplin s'intéressa au blues non pour

⁵⁴⁵ Robert Christgau, *Robert Christgau: Dean of American Rock Critics*. Page consultée le 10 mai 2017 : https://www.robertchristgau.com/get_artist.php?name=Janis+Joplin

⁵⁴⁶ Voir John Burks, « Janis Joplin: I Got Dem Ol' Kozmic Blues Again Mama! », *Rolling Stone*, op. cit., numéro 45, 1^{er} novembre 1969. Document consulté le 5 décembre 2017 : <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/i-got-dem-ol-kozmik-blues-again-mama-19691101>

⁵⁴⁷ Simon Frith, *Sound Effects*, op. cit., 20.

retranscrire la frustration, l'agression, la rébellion et le désir collectif de la jeunesse, mais pour exprimer ses propres émotions et sentiments de la manière la plus authentique et honnête possible. David Getz, batteur de Big Brother and the Holding Company, interrogé dans le documentaire *Janis: Little Girl Blue*, considère que les chansons de Joplin avaient toutes un caractère autobiographique.⁵⁴⁸ C'est particulièrement vrai de la chanson « Ego Rock », interprétée en concert avec Johnny Winter à Boston le 11 décembre 1969, et sortie seulement en bootleg. Dans cette chanson, Joplin répète le vers « I had to get out of Texas, babe », et critique son État natal du Texas mais surtout sa ville d'origine Port Arthur.⁵⁴⁹

L'une des raisons pour lesquelles Joplin fut critiquée pour sa manière de chanter « noire » vient, à en croire Simon Frith, du fait que la jeunesse blanche se détacha progressivement de la musique noire à partir de la fin des années soixante :

This became obvious in the late 1960s when rock fans, in claiming their music as art, began to *differentiate* white musicians' practices from those of black musicians. What had previously been considered the "liberating" possibilities of black music—its rhythmic emphasis, its physical expressiveness, its spontaneous account of emotion—were considered to put limits on what could be said.

The assumption was that while black music was important as an expression of vitality and excitement—was, in other words, "good to dance to"—it lacked the reflexive needed for genuine *artistic* expression.⁵⁵⁰

Ainsi, ce qu'Echols appelle « une éruption de la différence » pour désigner la fragmentation des mouvements sociaux peut s'appliquer également à la musique populaire à la même période. Les différences entre la musique noire et blanche s'accrochèrent, tout comme les démarcations entre les différents genres musicaux. Il s'agit d'un avis partagé par George Lipsitz dans son article « Who'll Stop the Rain? », auquel nous nous rangerons également :

[W]hite youths could not or would not embrace black culture and politics directly; for the most part they preferred to fashion alternative cultures and communities that spoke more to the alienations of middle-class life than they did to the racial and class inequities of American

⁵⁴⁸ David Getz dans Amy Berg, *Janis: Little Girl Blue*, op. cit.

⁵⁴⁹ Janis Joplin, « Ego Rock », *Blow All My Blues Away*, bootleg non-officiel, 2012. Document consulté le 3 décembre 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=x87EHwN3d3g>.

⁵⁵⁰ Simon Frith, *Sound Effects*, op. cit., 20-21.

society. The music of the counterculture employed traditional blues techniques and devices, but its emphasis on electronic distortion (through feedback, reverb, and wa-wa pedals on electric guitars), the focus of its lyrics on alienation and drug use, and the extended length of individual songs and concerts all reflected the concerns and interests of an emerging (mostly) white subculture.⁵⁵¹

Un certain nombre d'universitaires mirent donc en lumière cette différenciation grandissante entre les musiques considérées comme noires d'une part, et blanches d'autre part. La relation intime de Janis Joplin avec Jae Whitaker, Africaine-Américaine, est un reflet de cette description. Tandis que Whitaker reconnaît l'amour que Joplin portait aux musiciens et chanteurs blues, elle déclare cependant que l'amour libre tel qu'il était pratiqué par les jeunes hippies blancs du quartier de Haight-Ashbury et par Joplin, ainsi que les drogues associées à ce style de vie alternatif ne lui convenaient pas.

Jimi Hendrix, autre artiste dont le style réunit ces deux musiques, était également conscient du fossé qui se creusait entre les deux communautés, et à quel point, selon lui, les maisons de disques, les radios et les promoteurs de concerts n'avaient aucun intérêt à mettre un terme à ces divisions raciales⁵⁵² :

The background for our music is a spiritual-blues thing. Blues is part of America. [...] Rock is technically blues-based. Rock is like a young dragon until the establishment gets hold of it and turns it into a cabaret act with the big voice and the patent-leather shoes and the patent-leather hair. [...] Almost anyone who has the power to keep their minds open listens to our music. Black kids think the music is white now, which it isn't. The argument is not between black and white now. That's just another game the establishment set up to turn us against one another. But the black kids don't have a chance too much to listen—they're too busy trying to get their own selves together.⁵⁵³

Ainsi, ce sont à la fois la contre-culture hippie, les maisons de disques, les radios, les promoteurs de concerts, mais aussi la presse spécialisée qui seraient responsables de cette démarcation entre musiques dites « blanches » et « noires ». Joplin poursuivit dans la musique blues, mais incorpora également de

⁵⁵¹ George Lipsitz, « Who'll Stop the rain? », dans David Farber (ed.), *The Sixties: From Memory to History*, Chapel Hill : University of North Carolina, 1994, 218.

⁵⁵² Lauren Onkey, « Voodoo Child: Jimi Hendrix and the Politics of Race in the Sixties », dans Peter Braunstein et Michael William Doyle, *Imagine Nation: the American Counterculture of the 1960s and 70s*, op. cit., 205.

⁵⁵³ Jimi Hendrix dans Paul Zimmerman, « Rebirth of the Blues », *Newsweek*, 26 mai 1969, n.p.

la musique country typiquement texane avec « Me and Bobby McGee »⁵⁵⁴ dans *Pearl*. Cette décision peut être perçue comme la volonté de rechercher l'influence de tout genre musical permettant à la chanteuse de s'exprimer de la manière la plus authentique. Il est même possible d'interpréter cette démarche comme le signe d'une résistance de la part de Janis Joplin pour ne pas laisser autrui lui dicter le type de musique qu'elle pouvait ou ne pouvait pas chanter. L'exemple de Janis Joplin illustre bien les rapports de force qui pouvaient exister entre les artistes et leurs fans issus des différentes communautés, mais aussi face à la presse et la critique en général. Nina Simone constitue un exemple qui va néanmoins à rebours de celui de Joplin dans la mesure où elle fut particulièrement appréciée par le public blanc libéral du nord-est des États-Unis. La décision de Simone de s'orienter vers une musique créée pour la communauté africaine-américaine, tout en persistant à ne pas se plier aux attentes de la critique et des maisons de disques quant à ce que doit être ou ne pas être la musique africaine-américaine, confirme aussi l'analyse faite par Echols concernant cette « éruption de la différence ».

Dans une interview accordée au magazine *Ebony* en juillet 1969, Nina Simone exprima son opinion concernant l'appropriation de ce qu'elle considère la musique noire par de jeunes Blancs :

Oh, I resent *that!* I *deeply* resent that. It makes me very bitter and very mad and it has for *years*, but I like to think that our music is leading the parade now, all over the *world*, so it doesn't really mean too much, as far as I'm concerned. I mean, I still *resent* it, but I think it's just a matter of time before we take over television too, I mean just take it *all* over, I really do.⁵⁵⁵

Cette citation révèle l'ambivalence de Nina Simone vis-à-vis de l'Amérique blanche. Tandis qu'elle s'en prend aux chanteurs et musiciens rock qui s'approprient ce qu'elle décrit comme des chansons « noires », il s'agit selon elle d'une forme d'inspiration, et ce sont les artistes noirs qui seront bientôt médiatisés. Si Simone fut populaire auprès du public blanc du Nord-Est, cette confiance en la capacité des Africains-Américains d'atteindre le devant de la

⁵⁵⁴ Janis Joplin, « Me and Bobby McGee », *Pearl*, *op. cit.* Paroles et musique de Kris Kristofferson et Fred Foster.

⁵⁵⁵ Nina Simone dans Phyl Garland, « Nina Simone, High Priestess of Soul », *Ebony*, Chicago : Johnson Publishing Company, août 1969, 159. Les italiques sont de l'auteur.

scène a à voir avec son soutien au mouvement Black Power, et non à l'ouverture d'esprit du public blanc. Cependant, Ruth Feldstein explique que c'est son contrat avec la maison de disques Philips dès 1964 qui lui permit d'atteindre ce public blanc :

Simone was then recording with the Philips label, one associated with sophisticated, elite, and educated consumers of jazz across lines of race.⁵⁵⁶

Par ailleurs, dans son autobiographie, *I Put a Spell On You*, Nina Simone explique son rapport au public et aux musiciens folk de la première partie des années soixante :

The folk kids were discovering blues players that the jazz people knew so well they regarded them as history, nothing to do with what was happening; but to the white kids it was somebody else's history they were hearing, so it was new and exciting.⁵⁵⁷

Néanmoins, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, en même temps qu'elle se rapprocha du Black Power et de Stokely Carmichael, Nina Simone se détourna de son public blanc libéral pour se concentrer sur la communauté africaine-américaine. Son discours avant d'interpréter « To Be Young, Gifted and Black » au Philharmonic Hall à New York, enregistré sur l'album *Black Gold*, sorti en 1970, l'atteste :

It is not primarily addressed to white people. Though it doesn't put you down in any way...it simply ignores you. For my people need all the inspiration and love that they can get.⁵⁵⁸

En plus de cette remarque, la participation de Nina Simone au Harlem Cultural Festival de 1969 confirme l'importance croissante que prit la communauté africaine-américaine à ses yeux. Cette éruption de la différence se retranscrit également dans les tenues que Simone porta en concert à partir de la moitié des années soixante. Effectivement, alors qu'en concert la chanteuse revêtait des robes de soirée, elle opta par la suite pour des tenues colorées aux motifs africains, comme ce fut le cas lors de son concert au Harlem Cultural Festival, et arbora des coiffures rappelant également les coiffures africaines traditionnelles.

⁵⁵⁶ Ruth Feldstein, « I Don't Trust You Anymore: Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s », *The Journal of American History*, Vol. 91, No. 4 (Mar., 2005), Oxford : Oxford University Press, 2005, 1361. Page consultée le 18 mai 2017 : <http://www.jstor.org/stable/3660176>.

⁵⁵⁷ Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 68.

⁵⁵⁸ Nina Simone, « To Be Young, Gifted and Black », *Black Gold*, *op. cit.*

Ce changement de style est également visible sur les pochettes d'albums de la chanteuse. L'évolution entre l'album *Pastel Blues*,⁵⁵⁹ sorti en 1965, et *Silk and Soul*,⁵⁶⁰ paru en 1967 est frappante :



Document 3. À gauche, pochette de l'album *Pastel Blues*, sorti chez Philips en 1965.

Document 4. À droite, pochette de l'album *Silk and Soul*, sorti chez RCA Victor en 1967.

Les deux années qui séparent ces pochettes représentent la période où Simone commença à être particulièrement influencée par le précepte « Black is Beautiful » de Stokely Carmichael. Alors que sur la pochette de *Pastel Blues*, la chanteuse porte une perruque, avec des cheveux lissés, coiffée d'un carré et d'une frange pour se conformer aux attentes du public blanc,⁵⁶¹ sur celle de *Silk and Soul*, Nina Simone est coiffée à la mode africaine-américaine de la fin des années soixante. Ses cheveux naturellement crépus sont ornés de bijoux africains. Nina Simone déclare lors d'une interview qu'il s'agissait d'une démarche consciente de sa part :

The first time I wore my hair African was after *Pastel Blues*. It reflected black pride, and that's when I changed it. I identified a lot with Africa, and learned what they did, and started wearing my hair in an Afro.⁵⁶²

⁵⁵⁹ Nina Simone, *Pastel Blues*, op. cit.

⁵⁶⁰ Nina Simone, *Silk and Soul*, New York : RCA Victor, 1967.

⁵⁶¹ Alan Light, *What Happened Miss Simone? A Biography*, Danvers : Crown Archetype, 2016, 127.

⁵⁶² Nina Simone dans Alan Light, *ibid.*

Il en va en effet de même avec la parure de bijoux qu'elle porte sur chacune des deux pochettes. Alors que le collier sur *Pastel Blues* est fait pour une soirée mondaine, les boucles d'oreilles de *Silk and Soul* sont en accord avec les bijoux africains de sa coiffure.

Ainsi, l'évolution de l'image de Nina Simone sur les deux pochettes est le reflet de sa décision de s'adresser à différents publics : un public blanc et libéral pour *Pastel Blues* auprès duquel la chanteuse a l'impression de se vendre, puis la communauté africaine-américaine pour *Silk and Soul* auprès de laquelle elle souhaite affirmer sa fierté d'être noire. L'album *The High Priestess of Soul*, sorti en 1967 entre *Pastel Blues* et *Silk and Soul* fait office d'album charnière pour Simone, et sa pochette en est un exemple frappant. Elle est l'illustration de l'évolution du public visé par la chanteuse.



Document 5. Pochette de l'album *High Priestess of Soul*, sorti chez Philips en 1967.

À l'opposé des photographies de Nina Simone sur ses albums précédents, la chanteuse est ici dépeinte dans un style qui rappelle les gravures égyptiennes en raison de sa position de profil, des couleurs utilisées ainsi que de la présence d'une colonne décorée. De plus, elle porte ici une coiffe évoquant une forme de royauté tribale, en accord avec l'expression « high priestess ».

La police incurvée et en italiques du titre *High Priestess of Soul* est similaire à celle utilisée sur de nombreuses autres pochettes d'album de musique soul, rock psychédélique et de funk de l'époque, comme celles de *Rubber Soul* des Beatles ou de *Superfly* de Curtis Mayfield. Cela témoigne du changement de public auquel s'adressait l'album. Dans son ouvrage *Princess Noire: the Tumultuous Reign of Nina Simone*, Nadine Cohodas analyse l'importance de l'évolution de l'image de la chanteuse à cette période :

But the music was less important than the image presented on the album jacket. "High Priestess of Soul" reflected how Nina saw herself now in performance, and the "priestess" part did capture the otherworldly way she sometimes behaved in private. The moniker also evoked the mysticism and dash of the exotic Nina sought to impart from the stage, helped by the turbans and flamboyant earrings routinely a part of her dress.⁵⁶³

Néanmoins, cette classification de « grande prêtresse de la soul » est problématique car il ne s'agit pas d'un titre que Nina Simone s'attribua elle-même, mais plutôt du choix de la maison de disque Philips, à un moment où la chanteuse avait déjà rejoint RCA Victor. Cette décision d'adopter un tel titre peut être perçue comme un moyen d'élargir le public de Nina Simone, de s'adresser également à un public africain-américain, et *in fine* de vendre davantage d'albums. Le caractère problématique de ce surnom pour Nina Simone vient de sa catégorisation. En effet, alors que la chanteuse a suivi un apprentissage classique et qu'elle interprète des morceaux de styles variés tels que du gospel, du blues, du jazz, du folk, du spiritual, etc., la démarche de sa maison de disques force la chanteuse à être rangée dans une catégorie. Il s'agit d'une assignation que Nina Simone dénonçait régulièrement, qu'elle provienne de sa maison de disques ou des journalistes. Dans sa biographie de 2016 sur la chanteuse, *What*

⁵⁶³ Nadine Cohodas, *Princess Noire: the Tumultuous Reign of Nina Simone*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2010, 197.

Happened Miss Simone? A Biography, Alan Light explique le rapport qu'entretint Simone avec sa catégorisation et le surnom de « grande prêtresse de la soul » :

Trained as a classical pianist, she was often called a jazz singer, but it was a label she deeply resented, seeing in it only a racial classification. She grudgingly accepted the popular nickname "the High Priestess of Soul" but gave it little significance.⁵⁶⁴

Malgré la réticence de Nina Simone à accepter le titre de « grande prêtresse de la soul », elle se tourna résolument vers le public africain-américain. C'est ce qu'indiquent sa participation au Harlem Cultural Festival, l'évolution de sa garde-robe vers un style aux motifs africains et des coiffures allant de l'afro à des tresses africaines, ou le fait qu'elle dédie régulièrement en concert certaines de ses chansons à son public noir.⁵⁶⁵ Il s'agit ainsi d'une démarche opposée à celle de Janis Joplin, qui persista à interpréter des chansons de blues et jouer une musique dite noire, ce qui lui fut reproché à la fois par l'*establishment* musical noir, ainsi que par les critiques blancs. Cependant, à la sortie de son album *Pearl*, la présence du morceau country « Me and Bobby McGee » suggère son désir de renouer avec une musique blanche.

Ainsi, cette intense concentration de Nina Simone sur son public africain-américain, quitte à délaisser partiellement son public blanc n'est pas sans rappeler les paroles de « Mississippi Goddam » :

Yes you lied to me all these years
You told me to wash and clean my ears
And talk real fine just like a lady
And you'd stop calling me Sister Sadie⁵⁶⁶

Comme certains universitaires, Nina Simone démontra un manque de considération à l'égard de la musique noire à la fin des années soixante. Différentes communautés blanches, fussent-elles hippies ou libérales, envisagèrent la musique blanche comme seule capable de proposer ce que Simon Frith appelle une réelle expression artistique.⁵⁶⁷ La chanteuse fit également directement l'expérience du dénigrement de sa musique à la toute fin des années soixante :

⁵⁶⁴ Alan Light, *What Happened Miss Simone? A Biography*, op. cit., 6.

⁵⁶⁵ Nina Simone dans Liz Garbus (réal.), *What Happened, Miss Simone?*, op. cit.

⁵⁶⁶ Nina Simone, « Mississippi Goddam », op. cit.

⁵⁶⁷ Simon Frith, *Sound Effects*, op. cit., 20-21.

For black musicians the result of the sixties was exile to dance music and the old black ghettos of jazz and blues. The only black artists that records companies liked were those who crossed over by playing music for the white mass market, music which ran scared of its own colour. What had happened to great black record labels like Motown, Stax and Atlantic? Where was James Brown in the mass market? Where was Aretha Franklin? Where was Nina Simone? Nina Simone was walking away from an industry with no place for her, an industry which had been happy to sell millions of her records through the sixties and then turned around and said they didn't think people wanted to listen to those kind of records any more.⁵⁶⁸

Alors qu'elle avait participé à la sensibilisation d'un public blanc aux thèmes des droits civiques avant de se rapprocher du Black Power, à la fin des années soixante, Nina Simone intéressa bien moins le public libéral. En effet, le dernier *single* à se classer dans le *Billboard* américain, que ce soit dans la catégorie pop ou R&B, fut « To Be Young, Gifted and Black » en 1969, qui arriva en 76^e position du classement pop, et se hissa à la 8^e place du classement R&B. De même, aucun de ses albums ne fut classé dans le *Billboard* en 1969, et parmi les rares albums qu'elle sortit dans les années soixante-dix, seuls *Black Gold* et *Here Comes the Sun* parvinrent à apparaître dans le *Billboard*, respectivement à la 29^e position du classement R&B et à la 190^e position du classement pop.

À cette période, Nina Simone arrêta d'écrire des chansons engagées politiquement, mis à part « Revolution » en 1969.⁵⁶⁹ Il est alors possible d'interpréter la fin de l'implication de Nina Simone dans le Black Power comme une réaction à l'évolution de la manière dont fut considérée la musique noire. Alors qu'au fur et à mesure des années soixante elle s'adressait de plus en plus à la communauté africaine-américaine afin d'énoncer une fierté noire grandissante, à la fin de la décennie, la musique de Nina Simone ne correspondait plus aux attentes ni du public ni des maisons de disques. D'après elle, ces derniers souhaitaient que la musique noire ne soit plus politisée, mais devienne avant tout une musique pour danser.

Janis Joplin et de Nina Simone sont deux d'artistes luttant pour faire la musique qu'elles désirent, malgré la volonté des maisons de disques, des médias et de public de cloisonner les styles musicaux qui se renforce à la fin des années

⁵⁶⁸ Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 136.

⁵⁶⁹ Nina Simone, « Revolution », *To Love Somebody*, *op. cit.*

soixante. Pour Janis Joplin, chanteuse blanche, il s'agit de pouvoir jouer de la musique considérée comme noire, qui lui permet de s'exprimer de la manière la plus honnête et authentique possible.⁵⁷⁰ Nous avons néanmoins expliqué que cette forme d'appropriation culturelle d'une musique noire par une personne blanche peut être problématique à plusieurs niveaux, politique comme financier. On observe que pour Nina Simone, il s'agit d'échapper à toute catégorisation et de produire une musique africaine-américaine qui appelle à libérer les corps, mais aussi les esprits. D'autres musiciennes prirent part à ce combat contre le cloisonnement musical, comme Yoko Ono et Buffy Sainte-Marie. Néanmoins elles prirent également part à la lutte contre une forme d'essentialisation voire d'orientalisation de leur musique et de leur image que les maisons de disque, les médias, le public, et même les différents mouvements sociaux de l'époque perpétuaient à l'égard de tels artistes.

4.2. Artistes essentialisé(e)s et essentialisant(e)s, orientalisé(e)s et orientalisant(e)s ?

Tout comme ce fut le cas pour Janis Joplin et Nina Simone, Yoko Ono et Buffy Sainte-Marie eurent à faire face à des maisons de disque, des radios, une presse spécialisée et un public qui systématisèrent le cloisonnement musical à partir de la fin des années soixante. Celui-ci s'effectua non seulement entre les genres musicaux censés s'adresser aux différentes communautés, mais également à l'encontre de ces artistes précisément parce qu'elles étaient des femmes.

Artiste issue du mouvement d'avant-garde américain Fluxus – dans lequel elle s'inscrit dès le début des années soixante – Yoko Ono utilisa l'art de ce mouvement pour développer une voix à la frontière entre la musique populaire et l'art contemporain. Particulièrement, l'utilisation récurrente de slogans dans ses chansons – qui pose la question du rapport à la publicité – ainsi que d'outils propres au capitalisme pour lutter contre ce dernier, permirent à Ono de briser les barrières entre différentes formes d'art. Néanmoins, nous commencerons en

⁵⁷⁰ Janis Joplin dans Howard Alk, *Janis*, Canada : Universal Pictures, 1974. Document consulté le 3 décembre 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=3Zqjio10jc0>.

analysant comment, en tant que femme japonaise, elle fit constamment face à une forme d'essentialisation et d'orientalisation.

Nous nous attarderons ensuite sur la chanteuse amérindienne Buffy Sainte-Marie, dont la discographie se range dans la catégorie folk, musique pourtant blanche d'origine anglo-saxonne. Sainte-Marie ajouta néanmoins des sonorités amérindiennes dans certaines de ses chansons en utilisant des instruments traditionnels. Nous déterminerons la manière dont elle utilisa la scène folk américaine comme plate-forme pour faire entendre son message alors qu'elle était en même temps essentialisée par la société américaine *mainstream*. Mais nous analyserons en parallèle la manière dont les modes amérindiennes furent reprises par les hippies. Nous déterminerons d'abord s'il s'agit d'une forme de sensibilisation, d'une récupération ou d'un hommage, avant d'établir quand l'hommage se transforme justement en récupération.

Dès que ses œuvres d'avant-garde au sein du mouvement Fluxus connurent un certain succès dans le monde de l'art contemporain, Yoko Ono fut très vite catégorisée comme « l'Autre », orientalisée non-seulement par les médias mais également par certains acteurs du monde de l'art. Avant d'analyser la manière dont elle fut orientalisée, expliquons plus en profondeur le concept d'orientalisme.

L'orientalisme fut analysé par Edward Said dans son ouvrage *Orientalism*,⁵⁷¹ publié en 1978. Même si Said n'a jamais clairement défini ce concept, il l'a lié à une tradition littéraire et particulièrement au courant romantique, ainsi qu'à une activité universitaire. Said s'attaque dans son ouvrage à la manière dont est généralement étudié ce qui est nommé comme « oriental », et dénonce une épistémologie binaire divisant le monde en deux blocs inégaux : l'Ouest et l'Est, l'Occident et l'Orient, la Chrétienté et l'Islam, le rationalisme et son absence, le progrès et la stagnation. Selon Said, cet Orient est défini de manière mythifiée et donc erronée, ce qui mène d'après lui inéluctablement à une attitude raciste. Il ajoute que ce qui est oriental est généralement représenté en Europe et aux États-Unis dans ce qu'il a de différent de la culture européenne, ou occidentale de manière générale. Ainsi, l'auteur estime que l'orientalisme en révèle moins sur l'Orient que sur l'Occident :

⁵⁷¹ Edward Said, *Orientalism*, New York : Pantheon Books, 1979.

Indeed, my real argument is that Orientalism is—and does not simply represent—a considerable dimension of modern political-intellectual culture, and as such has less to do with the Orient than it does with “our” world.⁵⁷²

L’Orient tel qu’il est décrit par l’Occident ne relève pas d’une histoire humaine concrète mais d’une fiction créée par ce dernier qui projette de manière généralisée ses propres images, ses idéologies, mais aussi ses peurs sur une région du monde.⁵⁷³ Néanmoins, bien que l’orientalisme décrit par Said porte sur l’Afrique du Nord et le Moyen-Orient, certains universitaires ont transposé cette analyse à d’autres parties du monde. C’est la manière dont Sheng-Mei Ma analyse la perception des Asiatiques-Américains dans *The Deathly Embrace: Orientalism and Asian American Identity*.⁵⁷⁴ Elle remarque que les Asiatiques installés aux États-Unis étaient vus sous des traits similaires aux habitants d’un Moyen-Orient tout aussi essentialisé. Ainsi, Yoko Ono fut orientalisée aux États-Unis et en Grande-Bretagne et ce, particulièrement pendant les années soixante et soixante-dix.

Dans son article de 2005 « Performing the Other: Yoko Ono’s *Cut Piece* », Jieun Rhee décrypte la manière dont Yoko Ono fut perçue lors de sa performance de *Cut Piece* à Tokyo en 1964, à New York en 1965 et à Londres en 1966. Au cours de cette performance, Yoko Ono reste assise sur scène alors que les membres du public viennent un par un découper ses vêtements avec des ciseaux. L’artiste fut présentée dans le programme de l’exposition tokyoïte comme « artiste américaine »,⁵⁷⁵ mais lors des représentations à Londres en 1966 elle fut décrite de manière complètement différente. Effectivement, lorsque l’œuvre *Cut Piece* fut exécutée dans la capitale anglaise à l’Africa Centre, son administrateur, Alastair Niven, présenta Yoko Ono comme étant une « young Oriental lady ».⁵⁷⁶ Il est révélateur de noter que dans les années 1960, peu importe où Yoko Ono se produisit, elle fut perçue et représentée comme « l’Autre » : « Américaine » dans son pays natal, le Japon, et « orientale » en Grande-Bretagne. Certes, son œuvre

⁵⁷² Edward Said, *op. cit.*, 12.

⁵⁷³ Edward Said, *Orientalism: 25th Anniversary Edition*, New York : Vintage Books, 1979 (ed. 2004), xxiii.

⁵⁷⁴ Sheng-Mei Ma, *The Deathly Embrace: Orientalism and Asian American Identity*, Minneapolis : University of Minnesota, 2000.

⁵⁷⁵ Jieun Rhee, *op. cit.*.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

Cut Piece choqua les mœurs japonaises, américaines et britanniques – c’était d’ailleurs un des objectifs de l’artiste – mais il en résulte néanmoins que lors de chaque représentation artistique de son œuvre, Yoko Ono fut affublée d’une identité qui ne correspondait pas à sa nationalité japonaise ni à son éducation américaine. Ces représentations inadéquates peuvent expliquer le combat ultérieur de l’artiste contre les catégorisations identitaires.

C’est néanmoins durant sa relation avec John Lennon que les attaques racistes devinrent de plus en plus fréquentes. Ces attaques furent principalement formulées par les fans des Beatles, mais elles sont également présentes de manière dissimulée dans différents articles de la presse spécialisée, comme dans la critique de son album *Yoko Ono/Plastic Ono Band* par le magazine *Rolling Stone*,⁵⁷⁷ mais aussi de manière plus franche dans l’ouvrage de Peter McCabe et Robert D. Schonfeld, lorsque ces derniers déclarent qu’elle est « capricieuse comme le Mont Fuji ».⁵⁷⁸

Le choix de la comparer au Mont Fuji n’est pas anodin. Site emblématique au Japon, c’est également le point culminant de l’archipel nippon. Le Mont Fuji se trouve aussi être un volcan toujours considéré comme actif, bien que sa dernière éruption date de 1707. Cela peut expliquer pourquoi McCabe et Schonfeld décrivent à la fois l’artiste et le Mont Fuji comme capricieux. Néanmoins, en comparant Yoko Ono à ce volcan, ils mettent en avant la culture japonaise, et donc l’altérité de l’artiste. La différence de nationalité équivaut pour McCabe et Schonfeld à une altérité irréductible fantasmée. Ono est ainsi l’Orientale, essentiellement différente et inadaptée à une hypothétique « culture Occidentale » également essentialisée. L’artiste est étrangère et n’est donc pas consciente de la bienséance, des coutumes et des mœurs européennes et américaines, comme le sous-entendent McCabe et Schonfeld dans leur comparaison. Notons néanmoins le décalage entre de telles réactions à la

⁵⁷⁷ Lester Bangs, « Yoko Ono: Yoko Ono and Plastic Ono Band », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 4 mars 1971, n.p. Document consulté le 13 septembre 2017 :

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/yoko-ono-and-plastic-ono-band-19710304>. Dans cet article, Bangs déclare : « Not only do most people have no taste for the kind of far-out warbling Yoko specializes in; they probably wouldn't give her the time of day if she looked like Paula Prentiss and sang like Aretha. » La comparaison avec Paula Prentiss, actrice américaine blanche dont le physique correspond à l’ensemble des critères de beauté de l’époque (grande, brune, mince), sous-entend qu’en raison de ses différences physiques avec Paula Prentiss, et parce qu’elle n’est pas blanche, elle serait laide.

⁵⁷⁸ Peter McCabe et Robert D. Schonfeld, *op. cit.*, 95.

nationalité japonaise de Yoko Ono, et la fascination des Occidentaux, particulièrement parmi les élites intellectuelles ou artistiques, à l'égard des différentes cultures orientales à cette période. Une première vague d'orientalisme se développe à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle en Europe, entre autres dans les peintures de Dominique Ingres ou d'Eugène Delacroix, et dans la littérature, tels que *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier, ou le recueil de poèmes *Les Orientales* de Victor Hugo. Les années soixante virent le retour de cette tendance, notamment en Grande-Bretagne. Effectivement, dans cette décennie se manifeste une curiosité renouvelée, voire un réel intérêt pour les philosophies du sous-continent asiatique, la musique indienne et ses instruments de musique ou les vêtements du même pays.⁵⁷⁹ L'image de l'Orient était donc particulièrement présente en Grande-Bretagne et aux États-Unis dans les années soixante. Il est néanmoins important de noter que malgré cette réelle fascination de la part des Britanniques, la fin des années soixante marqua un renforcement des idées racistes dans ce pays, notamment portées par Enoch Powell, politicien célèbre pour son discours anti-immigration du 20 avril 1968, souvent surnommé le discours « Rivers of Blood ».⁵⁸⁰

Pour comprendre les raisons de l'essentialisme et de l'orientalisme affichés, il est utile d'en retrouver les origines modernes. Nous devons

⁵⁷⁹ Citons par exemple l'ouvrage du psychologue et défenseur du LSD Timothy Leary, *The Psychedelic Experience*, basé sur le *Livre tibétain des morts*, qui inspira de nombreux hippies américains comme britanniques à s'intéresser aux philosophies indiennes. Nous pouvons également penser à l'intérêt de nombreux musiciens pour le sitar, le plus connu étant George Harrison, qui entendit pour la première fois cet instrument sur le tournage du film *Help!*. Il apprit par la suite à en jouer sous la direction du musicien indien Ravi Shankar. Probablement le plus célèbre joueur de sitar, ce dernier se produisit par exemple au Monterey Pop Festival en 1967, ainsi qu'à Woodstock en 1969, devant cinq cent mille personnes. Cette fascination pour la musique indienne s'étendit même au jazz. John Coltrane également s'intéressa à la musique de Ravi Shankar. À un niveau plus terre à terre, la mode hippie emprunte, dans une certaine mesure, le style des vêtements traditionnels indiens. Comme nous le verrons par la suite, les hippies s'approprièrent également la mode amérindienne.

⁵⁸⁰ Sortie sur l'album *Let It Be* en mai 1970, « Get Back » fut écrite à l'origine par Paul McCartney comme une satire de ce discours d'Enoch Powell. Ce morceau, qui connut de nombreuses évolutions lors des interminables sessions d'enregistrement, comporta certaines versions dans lesquelles McCartney chanta notamment « Don't dig no Pakistani taking all the people's jobs », ou encore hurla « Geh Raus » dans une version en allemand approximatif, comme pour se moquer des discours d'Hitler dans l'Allemagne nazie. Même si la chanson se voulait être une satire, seul le refrain « Get back/to where you once belonged » est resté des version préliminaires, et il est ironique de noter que John Lennon le prit très personnellement, dans la mesure où il confia en 1980 lors de son interview avec Playboy Magazine « I think there is some underlying thing about Yoko in there. [...] You know, 'get back to where you once belonged.' Everytime he sang the line in the studio, he'd look at Yoko ». Sheff, David, *All We Are Saying: The Last Major Interview with John Lennon and Yoko Ono*, New York : St Martin's Press, 2000, 202.

également déterminer les sources du racisme qui en découle. Rappelons qu'en matière de culture, l'essentialisme tout comme l'orientalisme occultent les variations au sein du groupe étudié et attribuent les mêmes caractéristiques à l'ensemble des membres de ce groupe. L'essentialisme fut particulièrement critiqué par les universitaires poststructuralistes et postmodernistes, dont les théories attaquent la subjectivité et le caractère généralisant de ce discours.

Le pays de naissance de Yoko Ono resta pendant plusieurs décennies, aux yeux des Occidentaux, Américains surtout et Britanniques dans une moindre mesure, un pays de l'Axe, ennemi des Alliés pendant la Seconde Guerre mondiale. Outre les camps de concentration pour les Juifs en Europe, cette guerre vit la création de camps d'internement aux États-Unis, non seulement pour les soldats japonais à partir de l'attaque de Pearl Harbor en décembre 1941, mais aussi pour les citoyens nippo-américains à partir de 1942. L'internement des Nippo-Américains qui n'étaient donc pas membres de l'armée japonaise eut lieu car le gouvernement américain assimila l'ensemble des Américains originaires du Japon à l'armée ennemie. Wendy Ng explique qu'en 1942, les Nippo-Américains furent déportés loin des États du Pacifique car considérés comme ennemis des États-Unis :

From the very beginning, the evacuation and relocation program was orchestrated by the military to justify their need for national security. Although all enemy aliens were said to be suspect, it was the Japanese, both alien and citizen, who were singled out for removal.⁵⁸¹

Cette forme d'essentialisation qui consiste en l'assimilation des Nippo-Américains à l'armée japonaise fut à la source d'un racisme qui perdura même après la capitulation japonaise en 1945. Tetsuden Kashima confirme cette tendance en citant un ancien soldat américain né de parents japonais qui raconte son retour aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale :

The Japanese Americans tried to forget the past and attempted to work, raise families and attain some modicum of personal security that had been lost during the previous years. It was not easy. Racial animosity continued to torment this group. One Nisei [adjectif donné aux Nippo-Américains nés de parents japonais], for example, stated: "When I came back from the service in 1945, people would spit at me and push me off

⁵⁸¹ Wendy Ng, *Japanese American Internment During World War II: A History and Reference Guide*, Westport : Greenwood Publishing Group, 2001, 22.

the road. We don't tend to tell our kids that, we try to forget and look at how good things are now."⁵⁸²

Ce racismisme américain comme britannique continua de manière diffuse à la suite de la guerre non seulement à l'encontre des Japonais, mais aussi des populations d'origine japonaise nées à l'Ouest et qui avaient pourtant la nationalité britannique ou américaine. Concernant Yoko Ono, ce racismisme se manifesta particulièrement en Grande-Bretagne, au début de sa relation avec John Lennon. Dès le déménagement de John Lennon et Yoko Ono aux États-Unis en août 1971, le couple se plaignit de l'attitude des fans, mais aussi de celle de la presse britannique. Yoko Ono fut par exemple méprisée par la presse anglaise ou américaine⁵⁸³ ou à la télévision, comme par le dessinateur Al Capp qui la surnomma « Dragon Lady », « Madame Nhu » ou « oriental »,⁵⁸⁴ pendant son entretien avec le couple Ono Lennon à Montréal lorsqu'ils organisaient leur Bed-In en juin 1969.

Le dragon est un des symboles du Japon : animal mystique et mythique, il provoque l'effroi mêlé de respect. Les sentiments éprouvés à son égard sont principalement ressentis en raison de sa puissance. Alors que le terme « dragon » pourrait être perçu de manière positive, son évocation fait principalement ressortir la crainte.

Associé à la nationalité japonaise de Yoko Ono, ce symbole est également à relier à la notion d'orientalisme, ce qui semble donc en accord avec la désignation de l'artiste comme « young oriental lady » à Londres en 1965. Bien que l'ouvrage *Orientalism* d'Edward Said porte principalement sur le Moyen-

⁵⁸² Tetsuden Kashima, « Japanese American Internees Return, 1945 to 1955: Readjustment and Social Amnesia », *Phylon*, Vol. 41, N° 2, Atlanta : Clark Atlanta University, 1980, 114. Document consulté le 6 juin 2017 : <http://www.jstor.org/stable/274964>

⁵⁸³ En décembre 1970, le magazine américaine *Esquire* publia un article de Charles McCarry intitulé « John Rennon's Excursive Gloupie » – dès le titre, l'auteur se moque de l'accent de Yoko Ono – dans lequel il surnomme Ono « Dragon Lady ». Charles McCarry, « John Rennon's Excursive Gloupie », *Esquire*, New York : Hearst Magazines, décembre 1970, 205. Document consulté le 5 décembre : archive.esquire.com/issue/19701201.

⁵⁸⁴ Al Capp dans un entretien avec John Lennon et Yoko Ono lors de le Bed-In du couple à Amsterdam le 1^{er} juin 1969, *CBC*, 1^{er} juin 1969. Document consulté le 5 décembre 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=iYxFO8o-t2E&t=238s>. Tran Lê Xuân, communément appelée « Madame Nhu », tint de facto le rôle de Première dame du la République du Viêt Nam lorsque Ngô Đình Diêm, président célibataire dont elle était la belle-sœur était au pouvoir entre 1955 et 1963. Tran Lê Xuân fut régulièrement surnommée « the Dragon Lady of South Vietnam » en raison de ses prises de position colériques en public. En plus d'avoir fait une généralisation sur Ono en l'appelant « oriental », Al Capp répéta plusieurs fois la comparaison raciste de Yoko Ono à une femme vietnamienne.

Orient, il eut un tel impact sur les spécialistes des sciences humaines que le concept d'orientalisme fut aussi appliqué à l'attitude américaine vis-à-vis de ses citoyens d'origine asiatique et sur les Asiatiques dans leur ensemble. Dans son ouvrage *The Death Embrace: Orientalism and Asian American Identity*, publié en 2000, Sheng-mei Ma fait une analyse révélatrice de la figure de la « Dragon Lady ». L'auteure explique que la figure de la « Dragon Lady » fut en réalité créée de toutes pièces dans les années 1930 aux États-Unis, dans la bande-dessinée *Terry and the Pirates*, bande dessinée d'aventure qui ne se passe pas au Japon mais en Chine et dans laquelle les personnages principaux rencontrent à plusieurs reprises cette fameuse « Dragon Lady ». L'expression a une connotation négative car dans *Terry and the Pirates* la « Dragon Lady » est présentée comme malveillante, séductrice et machiavellique, donc perfide et sans morale.



Document 6. À gauche, le personnage de la « Dragon Lady », dessiné par Milton Caniff pour la bande dessinée *Terry and the Pirates*.

Document 7. À droite, photographie de Yoko Ono et John Lennon prise par John McKenzie, datant de 1971.

D'après l'illustration ci-dessus, la « Dragon Lady » est une femme asiatique démoniaque ultra-sexualisée, particulièrement pour les standards de l'époque. Elle apparaît peu vêtue, et régulièrement habillée de rouge ou de noir. La mode féminine de la seconde moitié des années soixante fut celle de la mini-jupe et donc d'une sexualisation de la femme. Néanmoins, il est possible que Yoko Ono, s'étant affichée nue aux côtés de John Lennon pour la pochette de leur album de 1968 *Two Virgins*, fut perçue par la presse occidentale et par les fans comme une femme extrêmement sexuelle. De plus, sur les deux images ci-dessus, le style de Yoko Ono et celui de la « Dragon Lady » de Milton Caniff sont similaires. Que ce soit les longs cheveux noirs, vêtements également noirs, le décolleté plongeant, les gants ou le porte-cigarette de Yoko Ono, le style de l'artiste est semblable à celui du personnage de *Terry and the Pirates*. Il est d'ailleurs possible qu'Ono ait même joué de cette comparaison pour transformer la « Dragon Lady » en une figure d'*empowerment* pour les femmes.

Sheng-mei Ma décrit le personnage en ces termes :

[The Dragon Lady] bespeak[s] the schizophrenia within the West which projects its dualistic impulses of fear and romance, of repulsion and attraction onto the 'Yellow Peril'.⁵⁸⁵

La « dualité » mentionnée dans *The Deathly Embrace* se manifesta à l'égard de Yoko Ono, et ce, dès qu'elle commença à être connue dans le monde de l'avant-garde new-yorkaise. Effectivement, sa performance *Cut Piece* eut lieu pour la première fois à Kyoto en juillet 1964, puis à Tokyo le mois suivant, à New York en 1965, et à Londres en 1966. Alors que Yoko Ono fut présentée comme une artiste américaine dans son pays natal, Jieun Rhee, dans son article de 2005 intitulé « Performing the Other : Yoko Ono's *Cut Piece* », décrit la performance de *Cut Piece* à New York en 1965, capturée dans un documentaire des frères Maysles, comme un « striptease exotique ». ⁵⁸⁶ L'attirance occidentale pour le « Péril Jaune » décrite par Sheng-mei Ma se manifesta également lors de la performance de *Cut Piece* à Londres.

Le décalage dans l'attitude britannique vis-à-vis de Yoko Ono est par ailleurs considérable entre 1966 quand l'artiste présenta *Cut Piece* à Londres, et en 1968 après que sa relation avec John Lennon fut révélée au grand public.

⁵⁸⁵ Ma, Sheng-mei, *The Deathly Embrace: Orientalism and Asian American Identity*, op. cit., 2000, 5.

⁵⁸⁶ Jieun Rhee, op. cit., 465.

Effectivement, alors qu'on peut observer une certaine fascination du public envers cette « exotic lady », les qualificatifs dédaigneux tels que « Dragon Lady » représentent l'autre extrémité du spectre orientaliste et sont à relier à la dualité décrite par Sheng-mei Ma : l'amour et la peur, l'attirance et la répulsion. L'attirance et l'amour éprouvés pour la « Dragon Lady » ont lieu en raison de l'apparence sexy et de l'attitude du personnage, tandis que la peur et la répulsion se produisent à cause de son caractère malveillant et perfide. De plus, le terme « Dragon Lady » lui-même est oxymorique, dans la mesure où le dragon provoque la peur, tandis que le terme « lady » a une connotation méliorative qui implique le respect, la déférence et donc le désir.

Malgré ces attaques racistes et essentialistes répétées à l'encontre de Yoko Ono, cette dernière parvint progressivement à s'approprier la description de « Dragon Lady » utilisée par les médias depuis le début de sa relation avec John Lennon, comme elle l'explique dans un entretien en 2000 :

I'm kind of honored to be a dragon lady [...]. The dragon is a very powerful, mythical animal – well, probably they think I'm powerful, thank you very much.⁵⁸⁷

Ono met alors en lumière le décalage entre les connotations liées au terme « Dragon Lady » et la manière dont elle décide de l'interpréter. Il est possible qu'elle n'eût pas la même opinion du terme péjoratif « Dragon Lady » à la fin des années soixante et début soixante-dix qu'en 2000, mais le raisonnement exprimé trente ans après les faits est crédible. En effet, de nombreux fans des Beatles lui attribuaient suffisamment de pouvoir et d'influence pour la tenir responsable de la séparation du groupe et considéraient qu'elle fascinait John Lennon. Cette différence d'interprétation entre Ono et les fans des Beatles correspond au décalage entre la désignation de « young oriental lady » en 1965 et l'appellation de « Dragon Lady » à partir de la fin de la décennie. Edward Said retrace les origines des connotations qui portent sur la femme orientale depuis la représentation qu'en fait Flaubert dans *Salammbô*. D'après Said, la femme orientale de *Salammbô* ne s'exprime jamais, la parole lui est refusée et elle n'est donc décrite que d'après la perspective de l'Occident :

⁵⁸⁷ Yoko Ono citée dans « The Art of the Dragon Lady », *The Buffalo News*, 16 octobre 2000, n.p. Article consulté le 6 juin 2017 : <http://buffalonews.com/2000/10/16/the-art-of-the-dragon-lady/>

There is very little consent to be found, for example, in the fact that Flaubert's encounter with an Egyptian courtesan produced a widely influential model of the Oriental woman; she never spoke for herself, she never represented her emotions, presence, or history. *He* spoke for and represented her.⁵⁸⁸

Il s'agit là du premier décalage entre la figure de la femme orientale passive et celle de la puissante « Dragon Lady ». Said s'attarde également sur le portrait fait par Flaubert de l'attitude sexuelle de la femme orientale :

Woven through all of Flaubert's Oriental experiences, exciting or disappointing, is an almost uniform association between the Orient and sex. In making this association Flaubert was neither the first nor the most exaggerated instance of a remarkably persistent motif in Western attitudes to the Orient... Why the Orient seems still to suggest not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies, is something on which one could speculate...⁵⁸⁹

D'après Said, la femme orientale du discours de Flaubert est essentialisée, limitée à sa sexualité débordante, à un désir sans fin qui consiste à la fois en une promesse et en une menace. Tandis que la « Dragon Lady » est également présentée comme extrêmement sexuelle, la peur instiguée par cette dernière suggère un contrôle sur soi et sur autrui que nous ne trouvons pas chez la femme orientale. C'est précisément ce contrôle qui fait de la « Dragon Lady » une figure d'*empowerment*, qui permet, tout comme la « bitch » de Jo Freeman, d'être appropriée pour devenir un symbole féministe. Yoko Ono accepte ainsi l'orientalisation dont elle est l'objet, se l'approprie et la clame – comme l'atteste la pochette de l'album *Feeling the Space*, sur laquelle elle est représentée sous forme de Sphinx – pour la retourner contre ses détracteurs et leur inspirer un sentiment de crainte mêlé de respect.

Le rapport de Buffy Sainte-Marie et celui de la société américaine *mainstream* à la culture amérindienne affiche certains parallèles avec l'orientalisation de Yoko Ono. En effet, le public progressiste blanc du Nord-Est des États-Unis éprouva une certaine fascination pour la chanteuse et la musique qu'elle jouait. Cependant, la culture de la jeune Amérindienne telle qu'elle fut récupérée de manière généralisée par la contre-culture hippie à partir de la

⁵⁸⁸ Edward Said, *Orientalism*, *op. cit.*, 6.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, 188.

seconde moitié des années soixante, n'est qu'un exemple de plus d'appropriation de la culture indienne en pleine vague psychédélique.

À quelques exceptions près, dans leur article de 1978 « Rock and Sexuality », les universitaires Simon Frith et Angela McRobbie ne traitent des femmes que pour leur passivité, qu'il s'agisse des auditrices ou des artistes :

The rise of rock did not extend the opportunities for women; notions of a woman's musical place have hardly changed. The one new success route opened to music was to become the singer/songwriter/folkie lady – long-haired, pure voiced, self-accompanied on acoustic guitar. But whatever the ability, integrity and toughness of Joan Baez, Judy Collins, Sandy Denny and the others, their musical appeal, the way they were sold, reinforced in rock the qualities traditionally linked with female singers – sensitivity, passivity and sweetness.⁵⁹⁰

Dans cette analyse de la chanteuse folk prototypique, certains traits pourraient être attribués aux chanteuses mentionnées ci-dessus. Celle de la chanteuse de folk prototypique des années soixante persista néanmoins bien après 1978. La description faite par Dave Van Ronk en 2005 dans ses mémoires *The Mayor of MacDougal Street: A Memoir* lorsqu'il mentionne Joan Baez et les autres chanteuses de l'époque en est particulièrement proche, notamment dans l'analyse qu'il fait des voix des chanteuses et de l'impression de passivité qui y est associée :

The thing about Baez, though, was that like all the women on that scene, she was still singing in the style of the generation before us. It was a cultural lag: the boys had discovered Dock Boggs and Mississippi John Hurt, and the girls were still listening to Cynthia and Susan Reed. It was not just Joan. There was Carolyn Hester, Judy Collins, and people like Molly Scott and Ellen Adler, who for a while were also contenders. All of them were essentially singing bel canto. So whereas the boys were intentionally roughing up their voices, the girls were trying to sound prettier and more and more virginal.⁵⁹¹

Lorsqu'il mentionne le bel canto, Van Ronk fait référence au chant lyrique en musique classique qui consiste à la recherche d'un timbre de voix capable d'ornements et de vocalises sur une très large tessiture. Cette citation du chanteur de folk montre bien à quel point les descriptions des chanteuses de folk des années soixante ont peu évolué. De plus, elle démontre que les clichés qui y

⁵⁹⁰ Simon Frith et Angela McRobbie, « Rock and Sexuality », 1978, dans Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, op. cit., 47.

⁵⁹¹ Dave Van Ronk et Elijah Wald, *The Mayor of MacDougal Street: A Memoir*, New York : Da Capo Press, 2005, 167.

sont associés, tels que l'angélisme, la passivité et la sensibilité, font partie de ceux contre lesquels les féministes radicales se battaient. Bien loin de la douceur angélique de la voix de Joan Baez, Judy Collins ou encore Joni Mitchell, il y a une dureté et une gravité dans la voix de Buffy Sainte-Marie. De plus, à la différence des vibratos aigus des chanteuses susmentionnées, celui de Sainte-Marie est bien plus grave et rauque, comme dans la chanson « Universal Soldier », lorsque qu'elle énonce des mots tels « USA », « wall », « alone » ou encore « war », rappelant ainsi la rudesse du vibrato de John Lennon dans la chanson « Cold Turkey », lui-même inspiré par les vibratos de sa femme Yoko Ono.⁵⁹² Néanmoins, en 1964, le style vocal de Buffy Sainte-Marie et ses compositions étaient des plus originaux dans le paysage folk new-yorkais, faisant d'elle un personnage à part, loin de la description essentialisante des chanteuses folk faite par Simon Frith. Dans une interview avec le *Guardian*, elle confirme cette originalité :

I kind of didn't fit in, in a way, but that was a time when misfits could have a career. I didn't really sing folk songs like Joan Baez and Pete Seeger, and I didn't come from a business family like Bob Dylan, or a music family like Judy Collins.

[...] I was writing about everything. I was writing pop songs such as Until It's Time for You to Go, which was later recorded by Elvis, Barbra Streisand, Neil Diamond and everybody. I was writing about Native American things and I had written Universal Soldier. I think it was just very surprising and that's why I got away with it. Even in this new album—similar to all of my other albums—it's much more diverse than almost any singer you can think of.⁵⁹³

Buffy Sainte-Marie prend ici à rebours les descriptions que Simon Frith et Dave Van Ronk font des chanteuses des années 1960, autant dans les chansons qu'elle écrivait que dans sa manière de chanter. Elle se présente comme une figure à part au sein du paysage musical américain. L'unicité qu'elle clame peut expliquer pourquoi elle fut présentée comme « l'Autre » à la télévision. Nous verrons cependant que cette présentation fut acceptée bien volontiers par la chanteuse,

⁵⁹² John Blaney, *John Lennon : Listen to This Book*, Londres : Paper Jukebox, 2005, 303.

⁵⁹³ Buffy Sainte-Marie dans Tim Lewis, « Buffy Sainte-Marie: 'My music is much more diverse than almost any singer you can think of' », *guardian.co.uk*, *op. cit.*, 2 août 2015. Document consulté le 10 septembre 2017 :

<https://www.theguardian.com/music/2015/aug/02/buffy-sainte-marie-tour-sesame-street-morrissey-interview>.

mais que son attitude vis-à-vis de l'essentialisation de sa culture évolua avec le temps.

Buffy Sainte-Marie participa à quelques émissions de télévision, principalement en 1966, avant la période où elle déclare avoir été ajoutée à la liste noire par l'administration du président Johnson. Parmi les émissions auxquelles elle participa figurent *To Tell the Truth*, une émission de divertissement dans laquelle des candidats doivent associer un nom à un visage en posant des questions à trois invités mystères. Également en 1966, la chanteuse fut invitée sur le plateau de *Rainbow Quest*, programme consacré à la musique folk présentée par le musicien Pete Seeger. Elle fut enfin invitée en juillet 1969 au *Johnny Cash Show*, émission musicale présentée par le chanteur country Johnny Cash, au milieu de la période où Sainte-Marie déclare avoir été mise sur liste noire.

Ces trois programmes s'adressent à des publics différents. *To Tell the Truth* était un jeu télévisé familial diffusé sur CBS en première partie de soirée de 1956 à 1968, et s'adressait à un public *mainstream*. Au contraire, *Rainbow Quest* était une émission à petit budget diffusée sur une chaîne locale de la région de New York entre 1965 et 1966 et présentée par Pete Seeger, figure contre-culturelle centrale de la scène folk américaine des années cinquante et du début des années soixante. Émission dédiée uniquement à la musique folk, son public visé est donc plus restreint que celui de *To Tell the Truth*, non seulement parce que *Rainbow Quest* était un programme régional, mais aussi parce que les publics susceptibles d'être intéressés par l'une ou l'autre de ces émissions étaient probablement différents.

Enfin, diffusé sur ABC entre 1969 et 1971, le *Johnny Cash Show* était également un programme musical d'une grande popularité. Le présentateur, Johnny Cash, artiste renommé de country et de folk, y recevait principalement des chanteurs et musiciens qui s'illustraient dans ces genres ou parfois dans le jazz ou le blues. Dans son article « Woody Guthrie; aka "The guy who wrote "This Land Is Your Land" », Frank Erik Pointner analyse la popularité de cette émission et explique que Johnny Cash y interprétait régulièrement des chansons sur la grandeur des États-Unis et dans une moindre mesure celle de ses citoyens, et que

l'annulation de cette émission en 1971 est révélatrice de la volonté d'ABC de s'adresser davantage à un public urbain :

The fact that the Johnny Cash Show fell victim to ABC's "rural purge" in 1971 is certainly telling. "The "rural purge" of American television networks was a series of cancellations in 1971, of still popular rural-themed shows and shows with demographically-skewed audiences. It is commonly referred to as "the year CBS killed everything with a tree in it" [though] ABC followed a similar pattern"^{594,595}

Le public auquel s'adressait le *Johnny Cash Show* était donc rural, comme tendent à le confirmer la part belle faite à la musique country et la thématique des chansons interprétées par Cash, mais aussi relativement contre-culturel, en raison de la présence d'invités tels que Bob Dylan, Buffy Sainte-Marie, la chanteuse de blues africaine-américaine Odetta ou encore le chanteur de folk Arlo Guthrie, très apprécié des hippies.

Concernant Buffy Sainte-Marie, il est frappant de constater que lors de chacune de ces émissions aux publics très différents, la chanteuse folk fut amenée par les présentateurs à jouer de l'instrument appelé « mouth bow », un instrument traditionnel utilisé dans différentes régions du monde et entre autres par les Amérindiens. De plus, à deux reprises, lors de sa participation à *To Tell the Truth* et *Rainbow Quest*, on lui demande de décrire au préalable l'instrument. Elle décrivit ainsi l'instrument à Pete Seeger :

This is a mouth bow, mouth bows are found all over the world in different primitive countries. I think in any situation where you have hunters, sooner or later, the musician in the tribe is going to figure out that you can make music with these bows. [...] I don't know if the light will catch this, this is a string, right up here, and this is just like a child's bow. I have lots of these, and some are big and some are small. [...] When you play it, you hold it up to your mouth like this, and you move your mouth like you would with a Jew's harp, and change the cavity of your mouth and you pick on it with a stick or a guitar pick here, and then if you want to get fancy, you bend it, you bend the bow.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ 'Rural purge', *Absolute Astronomy*, http://absolute-astronomy.com/topics/Rural_purge. Document consulté le 7 février 2010.

⁵⁹⁵ Frank Erik Pointner, « Woody Guthrie; aka The guy who wrote "This Land Is Your Land" », dans John S. Partington (ed.), *The Life, Music and Thought of Woody Guthrie: A Critical Appraisal*, New York : Routledge, 2016, n.p.

⁵⁹⁶ Buffy Sainte-Marie dans *Rainbow Quest*, episode 38, 1966. Document consulté le 5 décembre 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=WuviRPq6a5s>.

En plus de montrer le fonctionnement de cet instrument dans chacune des émissions, Buffy Sainte-Marie semble exercer une fascination sur les hôtes du *Johnny Cash Show* et de *Rainbow Quest* lorsqu'elle utilise le « mouth bow ».

L'émission avec Seeger est la plus constructive des trois car le musicien commence par une discussion avec la chanteuse sur le besoin de faire entendre la voix des Amérindiens sur l'histoire américaine et sur les difficultés auxquelles les réserves sont confrontées. Il demande ensuite à Sainte-Marie de raconter son rapport à la composition de chansons. Néanmoins, lorsqu'elle traite de son processus d'apprentissage musical, le chanteur qualifia l'instrument « d'étrange », terme aux connotations souvent négatives. Il demanda ensuite à Sainte-Marie d'en montrer l'utilisation, affirmant qu'il était curieux et avait hâte d'entendre le son de l'instrument.⁵⁹⁷ Seeger est celui des trois hôtes qui accorda le plus de liberté à Sainte-Marie pour traiter de différents sujets. Cependant, la concentration des autres présentateurs sur le « mouth bow » donne l'impression réductrice que la principale voire l'unique originalité de la chanteuse réside dans l'utilisation de cet instrument et ce qu'elle représente, à savoir la relique d'une culture en danger, attaquée depuis des siècles par les colons, mais également symbole d'une vie plus simple.

L'attitude de Johnny Cash avant la présentation du « mouth bow » est cependant plus contestable, dans la mesure où il déclare sans preuve avoir des origines Cherokee, revendication qu'il répéta plusieurs fois à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix⁵⁹⁸ avant de reconnaître que ce n'était pas le cas,⁵⁹⁹ afin de s'assurer la sympathie de la chanteuse. Il est surprenant que le chanteur ose faire une telle déclaration car, dès 1964, Sainte-Marie attaquait celles et ceux qui prétendaient avoir des origines amérindiennes dans « Now That the Buffalo's Gone » :

Can you remember the times
That you have held your head high
And told all your friends of your Indian claim
Proud good lady and proud good man

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ Voir Johnny Yesno, « Johnny Cash: Cherokee? », *Our Native Land*, Ottawa : CBC, 11 septembre 1971. Document consulté le 5 décembre 2017 : <http://www.cbc.ca/player/play/1851619194>.

⁵⁹⁹ Johnny Cash dans Christopher S. Wren, *Winners Got Scars Too: The Life of Johnny Cash*, New York : Ballantine, 1971, 14.

Your great-great grandfather from Indian blood sprang
And you feel in your heart for these ones⁶⁰⁰

Cet extrait est une attaque contre l'appropriation des souffrances amérindiennes pour en tirer un profit personnel ou pour créer une connivence avec la communauté en question. Néanmoins, parce qu'elle ignorait le caractère mensonger des déclarations de Cash sur le plateau du *Johnny Cash Show*, elle remercia simplement le chanteur pour son soutien.

L'attitude de la part des présentateurs peut être perçue comme une forme d'essentialisation de la culture Cree de la chanteuse en la réduisant à des symboles et artefacts comme le « mouth bow ». Ainsi, Buffy Sainte-Marie se transforme en une personnification de l'ensemble des cultures amérindiennes. Cette essentialisation vient donc non seulement des médias *mainstream*, personnifiés par le présentateur et les concurrents de *Tell the Truth*, mais aussi peut-être malgré eux, d'autres artistes tels que Peter Seeger et Johnny Cash. Notons néanmoins que c'est probablement la chanteuse qui apporta d'elle-même l'instrument et qu'elle accepta volontiers de s'exécuter lorsqu'il lui fut demandé de jouer du « mouth bow » à la télévision.

Le choix de Buffy Sainte-Marie d'ajouter le « mouth bow » à sa musique participe à la rendre unique dans un genre, le folk,⁶⁰¹ où il est pourtant difficile de faire ressortir son originalité dans la mesure où beaucoup d'artistes utilisent le même instrument, la guitare. À une époque où l'immense majorité des musiciens du revival folk joue de la guitare, ou parfois du banjo ou de l'harmonica,⁶⁰² Buffy Sainte-Marie fascine et ensorçèle en raison de sa culture amérindienne. Celle-ci se manifeste d'abord par l'incorporation du « mouth bow » dans le folk, dont les origines remontent au Royaume-Uni et à l'Europe. Elle passe aussi par le sujet de ses chansons, qui traitent de manière politique et sociale des peuples amérindiens ou par sa garde-robe typiquement amérindienne. Le vocabulaire utilisé dans les articles de presse fait ressortir cette fascination.

⁶⁰⁰ Buffy Sainte-Marie, « Now That the Buffalo's Gone », *It's My Way!*, *op. cit.*

⁶⁰¹ L'album *Illuminations*, sorti en 1969 et sur lequel nous reviendrons ultérieurement, fait néanmoins figure d'exception quant au genre musical de Buffy Sainte-Marie. En effet, cet album marque une période d'expérimentations, tant sur le plan de la musique que des paroles, dans la carrière de la chanteuse.

⁶⁰² Norm Cohen, *Folk Music: A Regional Exploration*, Westport : Greenwood Publishing Group, 2005, 64. Voir la classification des instruments de musique folk, leurs origines et les périodes auxquelles ils devinrent populaires.

Dès 1966, le journaliste Robert Shelton du *New York Times*, présente la musique de Sainte-Marie comme un « mystère ésotérique »,⁶⁰³ évoquant ainsi une forme d'ensorcellement chamanique. Deux ans plus tard, dans « Buffy Sainte-Marie Sings at Carnegie » publié le 30 novembre 1968, également par le *New York Times*, Shelton écrit « Buffy Sainte-Marie attracted 2,400 people to Carnegie Hall last night with a maddening mix of magic and musical mayhem ». ⁶⁰⁴ L'utilisation du terme « magic » évoque aussi ce chamanisme amérindien. Ces manifestations de la culture de Buffy Sainte-Marie dans ce vocabulaire mystique renforcent ainsi l'altérité de la chanteuse et font d'elle une figure de la contre-culture. De plus, lorsqu'elle présenta le « mouth bow » à Pete Seeger, Sainte-Marie le décrit non comme un objet « traditionnel » mais « primitif ». Si les deux termes sont proches car indiquant que l'objet est utilisé depuis longtemps, qualifier le « mouth bow » de primitif ajoute une connotation différente, impliquant qu'il est simple, vulgaire, voire non civilisé. Ces connotations sont absentes du terme « traditionnel ». Le choix d'un tel vocabulaire soulève la question de l'orientalisation inconsciente des cultures amérindiennes par Buffy Sainte-Marie elle-même aux yeux des Américains blancs.

Les présentateurs des différentes émissions essentialisent activement Buffy Sainte-Marie et la culture amérindienne, mais la chanteuse semble inconsciemment encourager cette démarche. Ainsi, nous pouvons nous poser la question de savoir si les téléspectateurs sont simplement susceptibles d'accepter passivement cette présentation de la culture de la chanteuse. Theodor Adorno et l'École de Francfort dont il faisait partie considéraient justement le public comme des consommateurs passifs en matière de culture populaire, incapables d'avoir un regard critique. Cette conception fut néanmoins remise en cause par les spécialistes en études culturelles de l'École de Birmingham, et notamment par Stuart Hall, qui dans son article « Notes on Deconstructing 'the Popular' », remet en question la manière de considérer le public amateur de culture populaire comme des « cultural dopes », des consommateurs passifs en matière de culture :

⁶⁰³ Robert Shelton, « An Esoteric Mystery », *New York Times*, *op. cit.*, 24 juillet 1966, 84.

⁶⁰⁴ Robert Shelton, « Buffy Sainte-Marie Sings at Carnegie », *New York Times*, *op. cit.*, 30 novembre 1968, 51.

Now if the forms and relationships on which participation in this sort of commercially provided 'culture' depend are purely manipulative and debased, then the people who consume and enjoy them must either be debased by these activities or else living in a permanent state of 'false consciousness'. They must be 'cultural dopes' who can't tell that what they are being fed is an updated form of the opium of the people. That judgement may make us feel right, decent and self-satisfied about our denunciations of the agents of mass manipulation and deception – the capitalist industries: but I don't know that it is a view which can survive for long as an adequate account of cultural relationships; and even less as a socialist perspective on the culture and nature of the working class.⁶⁰⁵

L'analyse de Stuart Hall apporte un éclairage sur la démarche d'essentialisation de la culture de Buffy Sainte-Marie par les hôtes des émissions analysées, et indique que la présentation du « mouth bow » n'est pas nécessairement acceptée passivement et partagée par le public consommateur de culture populaire. En se tournant vers la musique de Sainte-Marie et en analysant dans quelle mesure ses albums furent des succès commerciaux ou critiques, nous pourrions déterminer si les attentes du public et leur appréciation de la musique de la chanteuse perpétuent son essentialisation par les médias.

Année	Album	Meilleure position au <i>Billboard</i>⁶⁰⁶
1964	<i>It's My Way</i>	—
1965	<i>Many a Mile</i>	—
1966	<i>Little Wheel Spin and Spin</i>	97
1967	<i>Fire & Fleet & Candlelight</i>	126
1968	<i>I'm Gonna Be a Country Girl Again</i>	171
1969	<i>Illuminations</i>	—
1971	<i>She Used to Wanna Be a Ballerina</i>	182
1972	<i>Moonshot</i>	134
1973	<i>Quiet Places</i>	—
1974	<i>Buffy</i>	—

⁶⁰⁵ Stuart Hall, « Notes on Deconstructing 'the Popular' », dans Raphael Samuel, *People's History and Socialist Theory*, Londres : Routledge, 1981, 231.

⁶⁰⁶ Martin Strong, *The Great Rock Discography*, 5^e édition, Edimbourg : Mojo Books, 2000, 840-841.

Ce tableau du classement des albums de Buffy Sainte-Marie indique que plus elle s'éloigna de la musique folk qui la fit connaître – pour s'aventurer vers de la musique plus rock avec de la guitare électrique, de la basse et de la batterie dans *Fire & Fleet & Candlelight* en 1967,⁶⁰⁷ et vers des musiques plus expérimentales dans *Illuminations* en 1969⁶⁰⁸ – moins ses albums connurent un succès critique et populaire. Loin des orchestrations simples du folk de ses albums précédents, *Illuminations* contient des chansons où des effets tels que l'écho, le phaser ainsi que la réverbération sont ajoutés à la voix de Sainte-Marie. En plus de sa guitare acoustique habituelle, l'artiste utilise des guitares électriques, des banjos, synthétiseurs électroniques, des orgues électriques et une basse sur laquelle est appliquée une distorsion. Ainsi, les sonorités d'*Illuminations* sont aux antipodes de la musique folk à laquelle le public de Buffy Sainte-Marie s'attendait. Le grand écart en matière de style musical que la chanteuse effectua en 1969 entre sa performance au *Johnny Cash Show* et la musique enregistrée sur *Illuminations* est particulièrement frappant. Émission extrêmement populaire, le *Johnny Cash Show* permit à la chanteuse de toucher un large public qu'elle n'aurait pu atteindre autrement à une époque où elle était, selon elle, mise sur liste noire et bannie des ondes. En raison du caractère expérimental d'*Illuminations*, il n'est pas surprenant qu'un public espérant écouter de la musique folk resta absolument insensible à cet album et qu'il se vendit peu.

Ainsi dans les années soixante et soixante-dix, le public attendait de la chanteuse qu'elle joue de la musique folk, pourtant originaire d'Europe, mais dont le caractère acoustique et populaire peut être davantage associé à l'image « primitive » du « mouth bow ». Ce faisant, Buffy Sainte-Marie se conforma à l'imaginaire du public américain blanc quant à la culture amérindienne, et renforça l'image contre-culturelle de cette communauté face à la société de consommation contemporaine.

C'est justement parce que la culture amérindienne est considérée comme une contre-culture qu'elle est l'objet d'une tentative de récupération par les hippies à partir de la seconde moitié des années soixante. Dans son article

⁶⁰⁷ Buffy Sainte-Marie, *Fire & Fleet & Candlelight*, New York City : Vanguard, 1967.

⁶⁰⁸ Buffy Sainte-Marie, *Illuminations*, New York : Vanguard, 1969.

« Counterculture Indians and the New Age », Philip Deloria analyse la récupération de cette culture, particulièrement par certains hippies fascinés par le concept des *communes* comme méthode contre-culturelle pour échapper à la société de consommation :

Heirs to the white middle class of the 1950s, the communalists worked hard to counteract their parents' America, perceived in terms of consumptive excess, alienated individualism, immoral authority, and capitalism red in tooth and claw. As an antidote, they promoted community, and at least some of them thought it might be found in an Indianness imagined around notions of social harmony.⁶⁰⁹

La culture amérindienne est ainsi imaginée et essentialisée par certains membres de la contre-culture hippie. Marianna Torgovnick formule une analyse similaire et considère que la fascination pour le primitif qu'a l'Occident renvoie à ses propres crises identitaires.⁶¹⁰ En associant les termes « occident » et « primitif » pour révéler une attitude occidentale plutôt qu'une soi-disant identité primitive à laquelle l'orient fantasmé est souvent associé, Torgovnick relie la pensée de Deloria à l'orientalisme, fondé sur de telles considérations. En raison de cette essentialisation et de cette orientalisation de Buffy Sainte-Marie et de sa culture, la chanteuse eut d'autant plus de difficulté à exprimer librement son art car elle fut enfermée dans un carcan.

Il exista donc des similarités dans la manière dont la culture de la chanteuse fut perçue par différentes composantes de la société américaine. Buffy Sainte-Marie, qui se fit régulièrement porte-parole des différentes tribus amérindiennes, fut ainsi essentialisée de la même manière à la fois par les médias, différents publics – ruraux, *mainstream* et progressistes du Nord-Est des États-Unis – mais aussi par la contre-culture hippie. La culture amérindienne de la chanteuse exerça une fascination superficielle sur ces différentes franges de la société américaine qui ne se concentrèrent que sur des artefacts et symboles superficiels. C'est pour cette raison qu'elle inspira un certain nombre de hippies qui essayèrent de reproduire ce qu'ils percevaient être des formes de communes

⁶⁰⁹ Philip Deloria, « Counterculture Indians and the New Age » dans Peter Braunstein et Michael William Doyle (eds.), *Imagine Nation: the American Counterculture in 1960s and 70s*, op. cit., 160.

⁶¹⁰ Marianna Torgovnick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago : University of Chicago Press, 1990, 157.

typiquement amérindiennes,⁶¹¹ comme l'analyse Philip Deloria, dans la suite de son article « Counterculture Indians and the New Age ». Cette essentialisation est en accord avec « l'éruption de la différence » telle qu'elle est considérée par Alice Echols, car les différentes communautés américaines se concentrèrent davantage sur leurs différences que sur leurs similarités.

Cette époque d'éruption de la différence marque selon Philip Deloria une crise identitaire pour les États-Unis :

Whenever white Americans have confronted crises of identity, some of them have inevitably turned to Indians. What might it mean to be not-British? The revolutionaries found a compelling array of ideas in Indianness. What did it mean to be American? What did it mean to be modern? To be authentic? Using furs and feathers, headbands and hair, generations of white Americans have, at many levels and with varying degrees of intent, made meanings, and with them, identities.⁶¹²

Ainsi, la culture Amérindienne fut, bien qu'idéalisée, surtout essentialisée par les médias américains et leurs différents publics, mais aussi par le monde de la musique, surtout les artistes, et par la contre-culture hippie. Cette essentialisation est le signe d'une recherche d'authenticité musicale et le besoin profond de se positionner en opposition au capitalisme états-unien, alors même que de nombreux artistes de la contre-culture étaient issus de la société américaine *mainstream*. Cette crise identitaire est le résultat de la réflexion de nombreux membres de la contre-culture hippie quant à leur capacité à incarner le changement social en tant qu'Américains blancs issus principalement de la classe moyenne pour la plupart d'entre eux, et de leur recherche d'un mode de vie authentique qui s'éloignerait du mode de vie de leur parents et ne serait pas récupéré tôt ou tard par le capitalisme américain. Néanmoins, en tentant cette récupération superficielle, les hippies essentialisèrent également les Amérindiens.

En 1970, Buffy Sainte-Marie prit part au débat sur la récupération des symboles de sa culture dans un article du *New York Times* et exprima son rejet de

⁶¹¹ Voir Timothy Miller, *The 60s Communes: Hippies and Beyond*, Syracuse : Syracuse University Press, 1999, 153. Timothy Miller analyse le fonctionnement de communes qu'il appelle « back-to-the-land », fondées par des hippies qui s'éloignèrent des villes pour renouer avec la nature. Ces communes sont d'après lui celles qui furent le plus influencées par les Amérindiens. Sun Bear, Amérindien du Minnesota, fonda même une tribu avec des non-Amérindiens.

⁶¹² *Ibid.*, 161.

l'appropriation de la mode amérindienne par la haute société new-yorkaise ou par les hippies :

They are probably well meaning [...]. But they cannot salve their consciences by wearing Indian dresses. Why don't they stretch their interests to include our problems? Why don't they see to it that the people in the fashion industry who are making money off our thing share it with the poor people of our reservations?⁶¹³

Cette déclaration de Buffy Sainte-Marie met en lumière le caractère superficiel de la curiosité des Américains pour la culture amérindienne dans les années soixante et soixante-dix. Elle montre à quel point cet intérêt vain identifie sa culture à ses symboles extérieurs. Surtout, en plus de dénoncer l'appropriation de la mode amérindienne, elle appelle à ce que la société mainstream s'intéresse davantage aux problèmes auxquels font face les réserves. Il s'agit là d'un des combats que la chanteuse poursuit sur l'ensemble de sa carrière. Dans la même interview, elle exprima son opinion sur les célébrités comme Jane Fonda qui essayent de sensibiliser la population états-unienne à ces problèmes :

Jane's greatest help to us is telling other people what is going on [...]. But she has unintentionally blown a couple of our most important issues by not understanding the problems and by diverting the press away from our issues. The press is naturally going to talk to her, and not to the Indian people themselves.

Buffy Sainte-Marie met en avant la responsabilité des célébrités qui s'engagent pour des causes qu'elles ne maîtrisent pas complètement, mais aussi des médias qui préfèrent s'assurer des ventes ou de l'audimat en préférant mettre en avant des personnalités comme Jane Fonda plutôt que les premiers concernés. Certes, les intentions de Fonda qui consistaient à rendre la population américaine consciente de la crise à laquelle les tribus amérindiennes font face étaient louables. Cependant, son incompréhension des problématiques propres à ces cultures fut contre-productive, car refuser d'accorder la parole aux populations amérindiennes revient également à réduire leur culture à ce qu'une personne extérieure en dit.

Cette problématique de l'essentialisation et de l'orientalisation d'une culture par une autre pose la question du cloisonnement entre les cultures et

⁶¹³ Buffy Sainte Marie dans Judy Klemesrud, « Fighting a War in Behalf of Indians », *The New York Times*, *op. cit.*, 24 octobre 1970, 39. Document consulté le 10 décembre 2017 : <http://www.nytimes.com/1970/10/24/archives/fighting-a-war-in-behalf-of-indians.html>.

leurs manifestations, mais aussi de l'utilisation d'autres cultures pour échapper à l'hégémonie capitaliste. Nous nous demanderons également à quel moment l'inspiration et l'hommage se transforment en récupération et si les manifestations propres à une culture particulière doivent uniquement appartenir à cette dernière. La recherche de manifestations authentiques de certaines cultures, notamment par le biais de leur musique, et leur récupération par autrui peuvent être problématiques. La question de l'appropriation culturelle est aujourd'hui régulièrement soulevée, et doit être posée dans le cas de la récupération du blues ou d'éléments de la culture amérindienne par la contre-culture hippie. Nous serons ainsi amenés à déterminer s'il faut simplement parler d'appropriation culturelle ou si nous pouvons y voir une volonté politique et artistique de décroiser les différentes (contre-)cultures pour proposer une alternative à la société de consommation américaine.

Nous avons analysé plusieurs démarches de décroissement des cultures, comme ce fut le cas pour Janis Joplin avec le blues, Yoko Ono entre l'avant-garde et l'art populaire ou Buffy Sainte-Marie entre le folk et l'instrumentalisation amérindienne traditionnelle. En mélangeant les genres musicaux, ces approches appellent à poursuivre l'analyse de la réaction du public, des médias, de l'industrie de la musique et des autres artistes. Nous devons également chercher s'il existe une forme de racisme ou de misogynie dans ces réactions, qui agiraient comme une barrière à la démarche féministe de ces artistes. Elles ont en effet pour particularité de se trouver à l'intersection des catégories de femmes issues des différentes cultures, d'être féministes, artistes, et de chercher, chacune à leur manière, à décroiser les différentes cultures américaines, que ce soit politiquement ou musicalement. Nous verrons également qu'une réception particulière se développa face à leur démarche.

Il est également important de soulever la question de la manière dont s'effectue cette démarche de décroissement politico-artistique. Soit elle est profonde, en tissant de réels liens entre les artistes et les communautés qui permettraient à ces communautés de se faire davantage entendre, soit il ne s'agit que d'alliances superficielles.

Les problématiques liées au féminisme et à ce décroissement diffèrent selon les espaces géographiques états-uniens. Ainsi dans la période concernée, le

paysage musical, politique et social new-yorkais fut partagé entre une forme d'universalité prônée par une partie de la majorité blanche et un appel au multiculturalisme par les différentes minorités. Cette fragmentation soulève ainsi la question des divisions au sein des différentes tendances féministes entre l'universalité et le multiculturalisme. De même, alors que nous avons analysé différents exemples de relations interculturelles aux États-Unis à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, nous poserons la question de la place des femmes au sein de ces différentes communautés et ce, dans différents espaces américains. Nous nous concentrerons plus particulièrement sur le rapport qu'entretinrent ces femmes artistes avec les différentes communautés en Californie, à Chicago, à Détroit et à Austin, en raison de la création musicale florissante dans ces villes à cette époque.

Chapitre 5

Superficialité ou profondeur du décroisement politico-artistique

Si nous avons examiné les risques relatifs à la volonté que formulèrent certaines artistes de décroiser les différentes communautés pour lutter contre l'essentialisation et l'orientalisation, il s'agira d'analyser la profondeur ou la superficialité de cette démarche. En considérant les rapports entre ces artistes et différentes franges de la société (diverses organisations et communautés, le public, les médias et l'industrie du disque), nous déterminerons les limites du décroisement voulu par certaines, ou au contraire, la manière dont le refus de défendre certaines causes permet de mettre l'ensemble des communautés sur un pied d'égalité.

Il sera également nécessaire de se pencher sur les réactions des différentes communautés et des différents publics, non plus seulement face au discours de ces artistes, mais à leur musique elle-même, et sur la manière dont ces réactions peuvent être liées aux problématiques féministes. Afin d'analyser au mieux la complexité culturelle des différentes régions des États-Unis, nous nous concentrerons dans un premier temps sur le nord-est du pays, puis sur la région de Détroit et de Chicago, et enfin sur la Californie.

Un sous-chapitre entier sera dédié à New York en raison du bouillonnement culturel qui existe dans la ville à cette période. Nous traiterons des barrières, mais également des passerelles entre les différents publics et de la manière dont celles-ci affectent le message féministe des artistes et leur crédibilité. Nous procéderons ensuite de la même façon pour la région de Détroit et de Chicago et pour la Californie. L'analyse de ces tentatives ou refus de décroissements politiques et culturels nous mènera progressivement à la question de l'image et de son contrôle.

5.1. *Le paysage musical new-yorkais, entre universalité et multiculturalisme*

Les différentes femmes dont nous avons parlé jusqu'à maintenant prirent toutes part d'une façon ou d'une autre à différents mouvements sociaux à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix. Leurs voix reflétèrent également une ou plusieurs tendances féministes, qu'il s'agisse de la seconde vague, contemporaine à leur carrière musicale, ou d'une préfiguration de la troisième vague féministe qui se manifesta à partir des années quatre-vingt-dix. Cette dernière porta son attention davantage sur les différentes minorités ethniques, culturelles, genrées et leurs intersections. Comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent, certaines de ces artistes, tentèrent, à leur manière, de créer des ponts entre les différentes communautés et l'Amérique blanche, comme Yoko Ono avec les Nippo-Américains ou les Japonais, Buffy Sainte-Marie avec les Amérindiens, Nina Simone avec les Africains-Américains ou Janis Joplin entre la jeunesse blanche hippie et les Africains-Américains.

La région du nord-est des États-Unis abonda en matière de mouvements sociaux, de création musicale et de participation d'artistes à ces mouvements, dont Nina Simone et Buffy Sainte-Marie constituent deux exemples en raison de leur proximité, avec respectivement le mouvement Black Power et l'American Indian Movement. Yoko Ono orbita quant à elle autour des mêmes sphères que les Black Panthers, les Yippies et que différentes organisations féministes new-yorkaises. Enfin, Betty Davis fit partie du milieu de la mode à New York, et ses relations avec la NAACP furent particulièrement tendues. Pour chacune de ces chanteuses, il est essentiel de se demander si les relations qu'elles entretenaient en tant qu'artistes n'ont pas nui à leur attitude et discours féministes. À titre d'exemple, il est possible de voir le soutien de Yoko Ono aux Black Panthers comme une contradiction aux préceptes féministes. Nous pouvons nous demander à quel point la volonté de l'artiste de décloisonner les différents mouvements sociaux, les différentes communautés et les différents genres musicaux était superficielle. En effet, il peut sembler y avoir un décalage entre les chansons universalisantes de Yoko Ono et la volonté d'un Black Power qui appelle à une séparation absolue entre Noirs et Blancs aux États-Unis.

Parmi les chanteuses citées ci-dessus, nous avons démontré que Yoko Ono est celle qui affiche le plus clairement la volonté de donner une portée universaliste à son art, de briser les barrières entre les différentes communautés

et de décroiser les différentes franges de la société. Dans ses chansons, ses poèmes et dans son art performatif, elle s'attaque au racisme américain d'après-guerre et à la mise à l'écart de la femme par la société. Signe de sa volonté de décroissement, elle exprime publiquement ses affinités autant avec le Black Panther Party qu'avec l'organisation NOW ou d'autres organisations féministes plus radicales. Ses prises de position peuvent néanmoins sembler incompatibles dans la mesure où le BPP est régulièrement considéré comme une organisation violente, car armée⁶¹⁴ et que son nom d'origine était le Black Panther Party for Self-Defense. S'ils ne prônaient que l'auto-défense et ne constituaient pas une organisation terroriste, les Black Panthers se démarquaient en cela des préceptes non violents de Martin Luther King. Quand bien même certaines organisations féministes comme Cell 16 prônaient l'autodéfense, aucune d'elles ne fournit d'armes à ses membres. Au sein même du programme de dix points publié par les fondateurs du BPP dans leur journal *The Black Panther* figure la raison pour laquelle les membres étaient armés :

We believe we can end police brutality in our black community by organizing black self-defense groups that are dedicated to defending our black community from racist police oppression and brutality. The Second Amendment to the Constitution of the United States gives a right to bear arms. We therefore believe that all black people should arm themselves for self-defense.⁶¹⁵

Cet extrait est édifiant pour deux raisons. Tout d'abord il confirme que l'armement se trouve au cœur de l'idéologie de l'organisation, mais qu'il n'est censé être utilisé que pour l'autodéfense, à l'image du karaté pour les membres de Cell 16. Ensuite, cette violence répond à celle de la police, telle qu'elle est perçue par les Black Panthers. Qualifier la violence du BPP d'autodéfense est en décalage complet avec la manière dont l'organisation était présentée par les médias *mainstream*, qui les qualifiaient de révolutionnaires⁶¹⁶ et dénonçaient les confrontations qui avaient lieu avec la police ou le FBI. Dans son article « To Off a

⁶¹⁴ En 1966, Huey Newton et Bobby Seale, les fondateurs du Black Panthers Party, publièrent un programme de dix points pour expliquer les raisons de la création de l'organisation, ainsi que les lignes directrices qu'ils suivaient. Voici leur explication du point numéro 7 « we want an immediate end to police brutality and murder of black people ». Ce programme fut imprimé l'année suivante dans le magazine *Black Panther*. Bobby Seale et Huey Newton, Ten Point Program, *Black Panther*, 1967. Document consulté le 26 juin 2017 : <http://www.ucpress.edu/blog/25139/the-black-panther-partys-ten-point-program/>

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ Jon Wiener, *Come Together: John Lennon in His Time, op. cit.*, 207.

Panther »⁶¹⁷ issu du journal *Hard Times*, Andrew Kopkind analyse le rapport entre les Black Panthers et la société américaine blanche :

Panthers would shout “off the pig”, and while it may have been a promise or a metaphor to ghetto people, uptight whites took it literally. As a matter of fact, the Panthers never formulated—or practiced—an aggressive strategy against the cops. For all the reported “gun battles” between Panthers and police, there are no cases of arm forays by Panthers, or even sniping. Huey had said at the start: “It’s not in the panther’s nature to attack anyone first, but when he is attacked and backed into a corner, he will respond viciously.”⁶¹⁸

Rédigé en 1969, ce passage illustre le décalage entre l’image des Panthers auprès de la société américaine blanche et leur idéologie, le concept d’autodéfense étant régulièrement ignoré par les médias. Dans la citation ci-dessus, en utilisant à deux reprises le pronom « he » pour décrire les membres du BPP, il considère effectivement que les Panthers sont uniquement des hommes et donc que seuls les hommes noirs peuvent se battre pour défendre leur communauté.

Comme nous l’avons démontré précédemment, l’image des Black Panthers armés et vêtus de noir correspond à l’image que le mouvement Black Power cherchait à donner des hommes noirs : une image d’hommes forts et fiers. C’est également l’image qui ressort des entretiens avec les habitants du quartier de Watts pour le documentaire *Wattstax*. Le soutien implicite de Yoko Ono à cette image d’homme fort, macho et violent est alors en contradiction avec les principes égalitaires des féministes libérales comme radicales. Néanmoins, il est possible de dépasser ce paradoxe apparent en étudiant l’évolution de l’image du BPP. À partir des années 1970, davantage de femmes rejoignirent les Black Panthers ou s’associèrent à leurs actions, comme Angela Davis.

Membre du parti communiste américain à l’époque et professeur à l’Université de Californie à Los Angeles en 1969 et 1970 avant d’être renvoyée en raison de son affiliation au parti communiste, Angela Davis fut arrêtée en octobre 1970 pour sa participation au meurtre d’un juge. En août de la même année, un membre du BPP, George Jackson, tenta d’organiser l’enlèvement d’un juge en plein tribunal afin de négocier la libération de plusieurs détenus de la prison de Soledad en Californie, dont celle de son frère, Jonathan Jackson. Lors de cette attaque, les deux frères Jackson furent tués, tout comme le juge en question. La

⁶¹⁷ Andrew Kopkind, « To Off a Panther », *Hard Times*, n°60, 12-19 janvier 1970, 3.

⁶¹⁸ *Ibid.*

police découvrit par la suite que l'arme utilisée par George Jackson était enregistrée sous le nom d'Angela Davis. Cette dernière se cacha pendant près de six mois, avant d'être retrouvée en octobre puis jugée non coupable en juin 1972. Lors de son emprisonnement, cette dernière devint un symbole aux yeux de nombreux progressistes qui jugèrent qu'elle avait été injustement traitée. Lors du séjour en prison d'Angela Davis, Yoko Ono et John Lennon écrivirent une chanson intitulée « Angela » pour prendre sa défense :

Angela, they put you in prison.
Angela, they shot down your man.
Angela, you're one of the millions of political prisoners in the world. [...]

They gave you sunshine.
They gave you sea.
They gave you everything but the jailhouse key.
They gave you coffee.
They gave you tea.
They gave you everything but equality.⁶¹⁹

« Angela » fut à l'origine composée pour sensibiliser le public au sort de l'activiste, mais le couple reconnut qu'il eut plus de difficulté à écrire ce morceau que « Born in a Prison », ne sachant à l'époque rien de l'activiste, à part ce que les Black Panthers et les Yippies lui dirent d'elle.⁶²⁰ Tout d'abord, la description qui présente Angela Davis comme prisonnière politique est erronée, car elle fut mise en prison pour complicité de meurtre. La présenter ainsi consiste en un choix politique, et dans la mesure où seuls les Yippies et les Black Panthers lui expliquèrent la situation, on peut se demander s'il ne s'inspira pas des rhétoriques des deux organisations dans la description de l'activiste comme « prisonnière politique ». Par ailleurs, le couplet sur le traitement qu'elle reçut en prison est particulièrement éloigné de la réalité. Loin d'avoir eu droit au soleil et à la mer, Angela Davis fut détenue en isolement total pendant plusieurs semaines.⁶²¹ Ce vers met ainsi en avant le ridicule de l'isolement cellulaire de l'activiste.

⁶¹⁹ John Lennon et Yoko Ono, « Angela », *Some Time in New York City*, *op. cit.*

⁶²⁰ Ron Skoler, « An Interview with John and Yoko », *Rock Magazine* : Larry Marshak, 14 août 1972, 25.

⁶²¹ Voir l'interview d'Angela Davis pour l'émission *Book TV* sur la chaîne de télévision C-SPAN en 2004. Document consulté le 27 juin 2017 : <https://www.c-span.org/video/?183438-1/depth-angela-davis>

La musique est également en décalage complet avec le message contestataire que le couple Ono Lennon souhaite faire passer. Le morceau consiste en une balade, et l'orgue et les cordes apportent une certaine lenteur. La batterie est à peine présente lors des couplets et le chant d'Ono et de Lennon est relativement monotone, renvoyant ainsi à la monotonie de la vie carcérale. Seuls les refrains qui traitent du soleil, de la mer, de café et de thé sont davantage rythmés, mais le contenu des paroles est en discordance complète avec la musique. Enfin, alors que l'emprisonnement d'Angela Davis était un sujet brûlant au moment où le morceau fut enregistré, l'activiste fut libérée le 4 juin 1972, soit douze jours avant la sortie de l'album du couple Ono Lennon, *Some Time in New York City*. Le décalage temporel entre l'actualité au moment de l'écriture des morceaux et de la sortie de l'album est une des raisons pour lesquelles *STiNYC* fut un échec commercial et critique. Le magazine *Rolling Stone* appela d'ailleurs l'album « yesterday's paper », ⁶²² et le journaliste fut particulièrement critique à l'encontre du couple Ono Lennon :

[E]xcept for 'John Sinclair' the songs are awful. The tunes are shallow and derivative and the words little more than sloppy nursery rhymes that patronize the issues and individuals they seek to exalt. Only a monomaniacal smugness could allow the Lennons to think that this witless doggerel wouldn't insult the intelligence and feelings of any audience. ⁶²³

Nonobstant la critique personnelle à l'encontre du couple, il est vrai que certains thèmes abordés par John Lennon et Yoko Ono sont peu maîtrisés, qu'il s'agisse des violences en Irlande dans « The Luck of the Irish » ou « Sunday Bloody Sunday », ou des conditions d'emprisonnement d'Angela Davis. Néanmoins, malgré leur manque de connaissances sur Davis, le couple Ono Lennon fut réellement proche des Black Panthers, et participa à promouvoir lors du Mike Douglas Show les programmes du BPP tels que celui qui offrait des petits déjeuners aux écoliers africains-américains dans le besoin.

Le parcours et l'opinion d'Elaine Brown peuvent néanmoins apporter un éclairage supplémentaire à l'apparente contradiction du soutien de Yoko Ono

⁶²² Stephen Holden, « Some Time in New York City », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc, 20 juillet 1972, 48. L'expression « yesterday's papers » est une référence à la chanson des Rolling Stones du même titre, dans laquelle Mick Jagger demande de manière rhétorique qui veut lire les journaux de la veille, la réponse étant, bien évidemment, personne.

⁶²³ *Ibid.*

aux Black Panthers et au féminisme. Brown rejoignit le BPP en 1968, et participa à Los Angeles à l'organisation du programme qui fournit des petits déjeuners gratuits aux écoliers. Elle enregistra par la suite deux albums aux sonorités jazz, blues et soul afin que le parti puisse réutiliser ses chansons lors de manifestations. La chanson « The Meeting », issue de son premier album, *Seize the Time*, sortit en 1969 et devint l'hymne officiel du BPP. Le second album, *Until We're Free*, parut en 1973. Toutes les chansons des deux albums sont écrites par Brown, et elles traitent souvent soit des Black Panthers soit des conditions de vie des Africains-Américains. Les albums furent proposés dans certaines boutiques de musique et lors de manifestations, mais se vendirent mal.

L'image qui ressort de la chanson « The Panther », figurant sur le premier album, renvoie à celle traditionnelle des Black Panthers, hommes armés vêtus de noir. Sur ce morceau, Brown utilise constamment le pronom personnel « he » pour désigner le membre du parti, donnant ainsi l'impression que le parti n'est composé que d'hommes. Néanmoins, la pochette de l'album permet de remettre en cause cette considération :



Document 8. Pochette de l'album *Seize the Time*, publié par le Black Panther Party et sorti chez Vault en 1969.

Sur la pochette avant de l'album figure le dessin d'un membre des Black Panthers au visage caché, habillé de mauve et de noir et tenant une mitrailleuse. Néanmoins, il est possible d'observer sur les mains du personnage ce qui ressemble à du vernis à ongles, faisant ainsi douter du genre de la personne dessinée. Il pourrait s'agir d'une représentation d'Elaine Brown en dessin, de montrer une ouverture des Black Panthers à la gent féminine, ou enfin de remettre en question l'image traditionnellement masculine du parti. De même, l'uniforme du personnage est suffisamment ample pour qu'il puisse s'agir d'un homme comme d'une femme. Malgré cette apparente ouverture, du propre aveu de Brown, le rapport qu'elle entretient avec les membres masculins du BPP et avec les féministes est lui aussi empreint de contradictions :

Oddly enough, I had never thought of myself as a feminist. I had even been denounced by certain radical feminist collectives as a "lackey" for

men. That charge was based on my having written and sung two albums of songs that my female accusers claimed elevated and praised men. Resenting that label, I had joined the majority of black women in America in denouncing feminism. It was an idea reserved for white women, I said, assailing the women's movement, wholesale, as either racist or inconsequential to black people.

Sexism was a secondary problem. Capitalism and racism were primary. I had maintained that position even in the face of my exasperation with the chauvinism of Black Power men in general, and Black Panther men in particular.⁶²⁴

Cet extrait confirme les propos de bell hooks dans *Ain't I A Woman?*. Le premier paragraphe ci-dessus démontre la distance qui existait entre les femmes blanches féministes radicales et de nombreuses femmes noires : les premières étaient considérées par les dernières comme racistes, car ne résolvant aucun des problèmes propres aux femmes noires. Mais la chanson « The Panther » peut également expliquer l'utilisation du terme « lackey » par les féministes radicales à l'encontre de Brown. En effet, même si elle exprime des réserves quant à l'opinion des féministes radicales sur la mise sur un piédestal des hommes noirs, la chanteuse dresse un portrait extrêmement flatteur de l'homme noir dans « The Panther » dès le premier couplet du morceau :

He is a hero.
He walks with knives.
He spurts beauty.
His soul is right.
His name is Man.
His face is black.
And he would die for you,
To get your freedom back.⁶²⁵

L'utilisation simultanée du champ lexical de la guerre (« hero », « knives », « die », « freedom ») associé à des termes aux connotations positives (« hero », « beauty », « right », « freedom ») font de l'homme noir un idéal à suivre pour que la communauté africaine-américaine dans son ensemble prenne activement son destin en main, quitte à recourir à la violence. De plus, son genre masculin devient un nom propre « Man », et masculinise encore davantage le personnage qui est présenté comme un modèle.

⁶²⁴ Elaine Brown, *A Taste of Power: A Black Woman's Story*, New York : Anchor Books, 1992, 367.

⁶²⁵ Elaine Brown, « The Panther », *Seize the Time*, Los Angeles : Vault, 1969.

Le piano joué de manière syncopée est le seul instrument présent. Il fonctionne avec le chant de Brown comme une forme de question-réponse rappelant de nombreux morceaux de blues. Enfin, le chant d'Elaine Brown rappelle celui de Shirley Bassey sur la chanson du film *Goldfinger*,⁶²⁶ sortie en 1964. Le titre « The Panther » pourrait être perçu comme une version en miroir de cette bande originale de James Bond et serait destiné à un public africain-américain pour leur proposer une forme d'*empowerment* : à l'opposé de la crainte qu'est censé susciter le personnage de Goldfinger, dans « The Panther », la figure du Black Panther constitue un appel à l'action pour que les Africains-Américains prennent leur destin en main, quitte à ce qu'ils prennent les armes.

Par ailleurs, la description que fait Brown des tensions entre mouvement féministe et antiraciste n'est pas isolée, dans la mesure où le même type de propos se retrouve chez Angela Davis comme chez Audre Lorde ou bell hooks. Elles exprimèrent une certaine méfiance à l'égard du féminisme blanc, libéral comme radical, des années soixante. Lors d'une interview en 2004, Angela Davis exposa son point de vue sur le féminisme :

One of the things we've learned is that there are many feminisms. There's not only one feminist movement and as a matter of fact, many women of color were involved from the very beginning in the formulation of feminist ideas and ideals. However, it is important to point out that the critiques of what you might call "dominant feminist" movement still have some currency. When one defines one's feminism as being that of providing women's access to, say, the "corporate suites", what difference does that make to vast numbers of women who are impoverished, who are in prison.⁶²⁷

Si Davis n'explicita pas le terme « dominant feminism », nul doute qu'elle fait référence ici aux féministes libérales ou radicales, principalement blanches et issues de la classe moyenne, qui ne s'adressèrent guère aux femmes plus pauvres, ou à celles de la communauté africaine-américaine toutes classes confondues.

Le choix d'Elaine Brown à l'époque de mettre l'accent sur le racisme plutôt que le sexisme (« Sexism was a secondary problem. Capitalism and racism were primary. »), et ce malgré la misogynie latente au sein du mouvement Black

⁶²⁶ Shirley Bassey, « Goldfinger », *Goldfinger*, Londres : Columbia, 1964.

⁶²⁷ Angela Davis dans « In Depth with Angela Davis », *Book TV*, Washington : C-SPAN, octobre 2004. Document consulté le 26 juin 2017 : <https://www.c-span.org/video/?183438-1/depth-angela-davis>

Power, préfigure également les propos de Barbara Smith. Celle-ci s'adressa ainsi aux féministes de la National Women's Suffrage Association lors de la conférence de 1979 :

It is not white women's fault that they have been raised for the most part not knowing how to talk to black women, not knowing how to look us in the eye and laugh with us. Racism and racist behavior is our white patriarchal legacy. What is your fault is making no serious effort to change old patterns of contempt. To look at how you still believe yourselves to be superior to Third World women and how you communicate these attitudes in blatant and subtle ways.⁶²⁸

Les points de vue de Brown, Davis et Smith sont particulièrement proches, et elles font appel aux mêmes thématiques : celles du racisme, du capitalisme dont Davis parle lorsqu'elle mentionne les « corporate suites » et l'appauvrissement de certaines classes sociales, et donc celle de l'inexistence d'un quelconque statut collectif pour toutes les femmes de toutes les communautés. Brown en particulier confirme la validité de l'analyse de bell hooks, selon laquelle beaucoup de femmes ne se reconnaissent pas dans le féminisme radical ou libéral et préférèrent combattre en priorité le racisme, malgré le sexisme qui existait au sein du mouvement Black Power et du BPP.

Nous pourrions ensuite nous demander si la contradiction qui existe entre un soutien au féminisme et aux Black Panthers, et de manière générale au mouvement Black Power ne s'effaça pas lorsqu'Elaine Brown devint présidente des Black Panthers en 1974. Elle fut la première et seule femme à accéder à ce poste, qu'elle garda pendant trois ans. Néanmoins, cette hypothèse ne peut être validée, car dans ses mémoires, Brown reconnut l'ampleur du sexisme au sein du mouvement Black Power :

A woman in the Black Power movement was considered, at best, irrelevant. A woman asserting herself was a pariah. A woman attempting to role of leadership was, to my proud black Brothers, making an alliance with the "counter-revolutionary, man-hating, lesbian, feminist white bitches".⁶²⁹

Les adjectifs pour désigner les féministes blanches sont particulièrement violents et reflètent l'opinion du Black Power à l'égard des femmes. La thématique abordée dans cet extrait renvoie à l'attitude de la société américaine

⁶²⁸ Barbara Smith, « Racism and Women's Studies », *Frontiers: A Journal of Women's Studies*, Vol. 5, n°1, Lincoln : University of Nebraska Press, 1979, 48.

⁶²⁹ Elaine Brown, *A Taste of Power*, *op. cit.*, 357.

telle qu'elle est présentée peu avant la publication de *A Taste of Power* par Rebecca Walker dans son article « Becoming the Third Wave ». ⁶³⁰ Brown comme Walker confirment la volonté masculine de mettre en question la place de la femme dans la sphère publique, auprès des Black Panthers dans les années soixante-dix pour la première, et d'un point de vue légal dans les années quatre-vingt-dix pour la seconde. Il semble alors surprenant que d'après le recensement organisé par Bobby Seale en 1969, près de deux tiers des membres du BPP étaient des femmes. ⁶³¹ Malgré cette supériorité numérique, l'universitaire Regina Jennings considère que Brown, ainsi que Kathleen N. Cleaver, autre Black Panther, firent de leurs écrits des écrits masculins :

Both female artists assume male personas when urging the need for revolutionary action. This imagery demonstrates the profundity of sexism and the subconscious power of cultural roles, customs, and conditions. Panther woman [sic] worked just as hard as men, selling papers, cooking, cleaning, exercising, taking target practice, studying, and organizing. ⁶³²

L'article de Regina Jennings nous pousse à la conclusion que malgré leur supériorité numérique et une implication aussi active que celle des hommes au sein du Black Panther Party, le sexisme handicapait l'organisation jusqu'à son sommet, alors même qu'Elaine Brown en fut présidente entre 1974 et 1977. Cela rendit difficile l'ouverture de l'organisation auprès d'un public féminin plus large. Cette conclusion est d'ailleurs partagée par Elaine Brown dans le documentaire de Stanley Nelson *The Black Panthers: Vanguard of the Revolution*, ⁶³³ et c'est la raison pour laquelle elle quitta le parti. ⁶³⁴

Ainsi, malgré les programmes progressistes du Black Panther Party, le soutien de Yoko Ono à l'égard des Panthers couplé à celui envers les féministes est effectivement contradictoire. Nous pourrions nous demander si l'association avec l'un ou l'autre des mouvements ne serait pas seulement superficielle. Le fait que la seule chanson en lien avec le BPP soit dédiée à Angela Davis laisse

⁶³⁰ Rebecca Walker, « Becoming the Third Wave », *Ms.*, New York : Ms. Magazine Corp., 1992, 39. Cet article fut publié en janvier 1992, soit seulement quelques mois avant *A Taste of Power*.

⁶³¹ Kathleen Neal Cleaver, « Women, Power, and Revolution », *New Political Science* 21.2, 1999, 231-36.

⁶³² Regina Jennings, « Poetry of the Black Panther Party: Metaphors of Militancy », *Journal of Black Studies*, Vol. 29, No. 1, Septembre 1998, 123.

⁶³³ Stanley Nelson, *The Black Panthers: Vanguard of the Revolution*, New York : Firelight Media, 2015.

⁶³⁴ Elaine Brown, *A Taste of Power*, *op. cit.*, 444-5.

supposer que ce qui a marqué l'artiste dans l'affaire Davis, c'est l'intersection entre le racisme et le sexisme qu'a subie l'activiste.

De plus, John Lennon et Yoko Ono s'éloignèrent des Black Panthers à partir de la ré-élection de Nixon en novembre 1972. Cela indique que leur soutien au parti fut surtout superficiel et ne continua pas dans la durée, malgré une forte médiatisation de leurs liens à la suite du concert d'aide aux victimes de la prison d'Attica. À l'opposé, Yoko Ono exprima publiquement ses encouragements au mouvement féministe pendant plusieurs années, au moins jusqu'en 1974, comme l'indiquent les chansons féministes qu'elle continua d'écrire pendant plusieurs années.⁶³⁵

L'étude du cas de Yoko Ono démontre ici que l'universalité prônée par l'artiste trouva ses limites dans son soutien aux Black Panthers et à leur communautarisme, alors même que nous avons démontré que l'implication d'Ono au sein du mouvement féministe ne constituait pas une contradiction aux principes de la chanteuse.

Le cas de Nina Simone est opposé à celui de Yoko Ono et met en évidence deux idéologies contradictoires. La première symbolise la fragmentation de la société américaine à l'orée des années soixante, tandis que la démarche de la seconde est plus originale, et tente d'aller à rebours de ce cloisonnement. En effet, Ono prôna un dépassement des différences entre les communautés, et entre les hommes et les femmes, tandis que Simone s'est associée au mouvement Black Power. Cette dernière fut connue pour ses prises de position polémiques à l'égard de la société *mainstream* blanche et capitaliste, alors même qu'une partie de son public était blanc et fortuné. C'est justement le rapport qu'elle entretint avec cette frange de ses admirateurs que nous allons maintenant analyser.

Nina Simone soutint principalement le mouvement Black Power à partir de 1966. Mais avant même la création de ce mouvement, des tensions se firent sentir en concert entre la chanteuse et la majorité blanche, progressiste et éduquée qui formait son public. C'est le cas lors de sa performance de « Mississippi Goddam », enregistrée au Carnegie Hall en 1964. Cet exemple⁶³⁶

⁶³⁵ En particulier, les albums *Approximately Infinite Universe* (1972), *Feeling the Space* (1973) et *A Story* (enregistré en 1974 mais publié pour la première fois en 1997), regorgent de chansons à la thématique féministe.

⁶³⁶ Voir Chapitre 1.

montre la radicalité de la chanteuse dès la première moitié des années soixante. Néanmoins, à l'opposé de la tension palpable lors de cette chanson, le public accueillit la présentation de la chanson « To Be Young, Gifted and Black »⁶³⁷ au Philharmonic Hall⁶³⁸ de New York en 1969 avec des applaudissements et des rires.

La réaction positive du public blanc de Nina Simone peut suggérer une ouverture d'esprit de leur part ou que la majorité de son public lors de son concert faisait partie de la communauté africaine-américaine. En raison du prestige de la salle et de sa localisation dans le quartier huppé de l'Upper West Side à New York, il est probable que la majorité du public de Simone ce soir-là fut blanc et fortuné. Ainsi, la réaction des spectateurs aux propos de la chanteuse rappelle ce que l'auteur Tom Wolfe désigna par le terme « radical chic », expression qu'il utilisa pour la première fois dans un essai qui parut dans l'édition du 8 juin 1970 du *New York Magazine*. La même année, il publia cet essai ainsi qu'un autre dans un ouvrage intitulé *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*.⁶³⁹ Dans « Radical Chic », Wolfe décrit l'une des nombreuses soirées mondaines organisées par les membres de l'*intelligentsia* new-yorkaise en vue de recueillir des fonds pour les Black Panthers, en l'occurrence par le compositeur Leonard Bernstein et sa femme. Wolfe y analyse avec ironie le décalage, voire la contradiction, entre le luxe et la surabondance qui caractérisent les invités blancs qui ne savent pas se passer de leurs serviteurs, et les Black Panthers. Ceux-ci sont décrits par l'auteur comme de « vrais hommes », accompagnés de leurs femmes, habillées à la dernière mode spécialement pour l'occasion, certainement par le magazine *Vogue*. Selon Wolfe, le concept de « radical chic » s'applique à cette frange de la société américaine blanche et aisée qui par culpabilité soutient une organisation radicale antisystème, quand bien même cette frange fortunée de la société américaine pourrait être considérée comme faisant partie du système.

⁶³⁷ Cf. analyse de « To Be Young, Gifted and Black » dans I. 1. 1.

⁶³⁸ Le Philharmonic Hall fut rebaptisé Avery Fisher Hall après un don de plusieurs millions de dollars du philanthrope Avery Fisher à la salle. Depuis 2015, elle porte le nom de David Geffen Hall, à la suite d'un don de cent millions de dollars au Lincoln Center, dont la salle de concert fait partie.

⁶³⁹ Tom Wolfe, *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1970 (ed. 1971).

Par ailleurs, Wolfe traite du contenant, de l'apparence du discours des Black Panthers. Il s'attarde plusieurs fois sur les vêtements des Panthers, mais aussi sur leur manière de parler :

—But everyone in here loves the *sees* and the *you knows*. They are so, somehow ... *black* ... so *funky* ... so metrical...⁶⁴⁰

Dans les pages qui suivent, Wolfe retranscrit le discours de Don Cox, l'un des membres des Black Panthers présents à la soirée. Celui-ci est régulièrement entrecoupé de points de suspension, insistant alors sur les « sees » et « you knows » mentionnés précédemment. Une telle concentration sur la forme, le rythme et la musicalité du discours politique de Cox le vide de sa substance.

Cette attitude du public blanc nanti du nord-est des États-Unis vis-à-vis du Black Panther Party et du mouvement Black Power en général n'est pas sans rappeler l'attitude de la presse spécialisée à propos de la musique africaine-américaine. La presse insistait sur le fait qu'Hendrix jouait une musique considérée comme noire et critiquait Joplin pour ses albums de rhythm 'n' blues qui s'éloignaient de la musique psychédélique blanche. L'attitude des convives de Leonard Bernstein dans *Radical Chic* est représentative de celle du public blanc concernant la musique de la communauté africaine-américaine. Il convient de mentionner à nouveau la manière dont Nina Simone perçut l'évolution du comportement de l'Amérique Blanche :

The America I'd dreamed of through the sixties seemed a bad joke now, with Nixon in the White House and the black revolution replaced by disco.⁶⁴¹

Il existe des parallèles entre les propos de Wolfe et ceux de Simone. Les deux observent qu'il n'y a pas de réelle considération de la part de l'Amérique blanche pour les demandes du mouvement Black Power, qu'il s'agisse de l'Amérique *mainstream* ou de l'élite culturelle new-yorkaise. Comme les musiciens noirs, ce mouvement fut enfermé dans une image créée en partie par cette Amérique blanche, et le fond de son propos fut ignoré, au profit de la forme. Nina Simone s'exprima publiquement à maintes reprises en faveur du mouvement comme à l'Université du Massachusetts à Amherst en 1968 où elle dénonça la faible

⁶⁴⁰ *Ibid.*, 17.

⁶⁴¹ Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 135.

proportion d'étudiants noirs au sein de l'université.⁶⁴² Mais malgré son implication au sein du Black Power, l'année 1970 marque selon elle la fin du mouvement à l'échelle nationale et de sa propre participation au mouvement.⁶⁴³ D'après son ami et confident Roger Nupie, Nina Simone eut de plus en plus de difficultés à obtenir des dates de concert auprès des promoteurs à partir de la fin des années soixante, et ce en raison de l'expression de son radicalisme politique.⁶⁴⁴ Ainsi, dans son autobiographie, Nina Simone exprime le ressentiment qu'elle éprouva au début des années soixante-dix à l'égard de la société américaine dans son ensemble :

America had betrayed me, betrayed my people and stamped on our hopes. And I felt let down by the black men who ran away from the showdown with white America [...]. I blamed all of my problems on these enemies and as I lost control, began to blame not just individuals but whole groups: Americans, the white man, men, record companies, promoters.⁶⁴⁵

Nina Simone exprime une attaque certes perçue et pas nécessairement réelle, mais la remarque de Roger Nupie confirme que son engagement politique lui porta préjudice au tournant des années 1970. Nina Simone signale ici non seulement sa conscience politique en matière de relations entre les communautés blanches et noires, mais aussi en matière de féminisme, dans la mesure où elle attaque « l'homme blanc », représentant de la société patriarcale et capitaliste américaine, mais aussi les hommes dans leur ensemble, incluant également les hommes noirs.

De plus, cette critique de Nina Simone et de Roger Nupie à l'égard de l'Amérique et des promoteurs se reflète en miroir dans l'article « Return of the Queen of Shebang » du journaliste Albert Goldman. Ce dernier y dénonce la rhétorique politique de la chanteuse :

Nina Simone's recent success hasn't inspired her to correct any of her personality faults that have always made her hard to take off the record. She still pollutes the atmosphere with a hostility that owes less to her color than to the rasping edge of her pride. She can't still make up her mind whether she's a lofty lady like Miriam Makeba or a Gem-blade mama like Dinah Washington. She has still to learn that the humility of

⁶⁴² Liz Garbus (real.), *What Happened, Miss Simone?*, op. cit.

⁶⁴³ Nina Simone et Stephen Cleary, *I Put A Spell On You: the Autobiography of Nina Simone*, op. cit., 118.

⁶⁴⁴ Liz Garbus (real.), *What Happened, Miss Simone?*, op. cit.

⁶⁴⁵ Nina Simone et Stephen Cleary, *I Put A Spell On You: the Autobiography of Nina Simone*, op. cit., 123.

the true performer is based on the drastically simple fact that he owes his life to the public.⁶⁴⁶

Le vocabulaire utilisé par Goldman pour décrire l'attitude de Nina Simone est particulièrement violent (« faults », « pollutes », « hostility », « pride »), et contraste avec le rire et les applaudissements avec lesquels la chanteuse fut accueillie un an plus tôt lorsqu'elle annonça la chanson « To Be Young, Gifted, and Black » au Philharmonic Hall. De plus, la remarque concernant le fait que tout artiste doit sa vie au public semble particulièrement disproportionnée. Si Nina Simone était connue pour ses tirades politiques, l'exaspération du journaliste montre à quel point le public blanc libéral ne considérait plus le discours politique du Black Power en concert. Cette critique traduit une indifférence complète d'un représentant de l'Amérique libérale blanche à l'égard du discours du mouvement Black Power, et du fossé qui s'élargit à cette période entre la communauté africaine-américaine et la société *mainstream* blanche.

En plus des attaques subies par Nina Simone, son abandon du Black Power vient aussi de la manière dont le mouvement évolua :

The days when revolution really had seemed possible were gone forever. I watched the survivors run for cover in community and academic programmes and felt betrayed, partly by our own leaders but mostly by white America. And I felt disgusted by my own innocence. I had presumed we could change the world and had run down a dead-end street leaving my career, child and husband way behind, neglected.⁶⁴⁷

Ainsi, c'est à la fois l'évolution du mouvement Black Power lui-même et l'attitude de l'Amérique blanche qui poussèrent Nina Simone à complètement abandonner son engagement politique. L'année 1970 marque pour la chanteuse son retrait du mouvement Black Power et son départ pour la Barbade puis pour le Libéria. Dans les faits, les albums de l'artiste sortis dans les années soixante-dix sont caractérisés par la présence prédominante de reprises et d'enregistrements en concert et par l'absence de compositions personnelles. Simone n'écrivit que peu de chansons elle-même dans les années soixante, mais celles qu'elle composa, comme « Mississippi Goddam », « Revolution » ou « Four Women », eurent toutes une forte dimension politique et sociale.

⁶⁴⁶ Albert Goldman, « Return of the Queen of Shebang », *Life Magazine*, 2 octobre 1970, p.a.

⁶⁴⁷ Nina Simone et Stephen Cleary, *I Put A Spell On You: the Autobiography of Nina Simone*, op. cit., 118.

L'indifférence de l'Amérique *mainstream*, la sympathie superficielle de la scène artistique new-yorkaise pour l'image du révolutionnaire noir, les attaques à l'encontre des différentes têtes du mouvement et l'enfermement de la musique noire telle que Nina Simone la percevait dans le disco, musique a priori apolitique, poussèrent en effet la chanteuse à abandonner le Black Power.⁶⁴⁸ L'exemple de Nina Simone est ainsi révélateur sur deux points. D'abord, ses opinions politiques multiculturalistes, voire communautaristes, participèrent à la montée de tensions avec l'Amérique *mainstream* blanche. De plus, l'*intelligentsia* progressiste new-yorkaise se désintéressa du discours du Black Power et le vida par la même occasion de son contenu.

Alors que Nina Simone fut principalement touchée par des attaques de l'Amérique blanche *mainstream* ou de « l'homme blanc » comme le dit la chanteuse, des promoteurs, des maisons de disques ou des critiques, le cas de Betty Davis démontre que le discours de libération de la femme noire fut également mis à mal par des organisations africaines-américaines telles que la NAACP et d'autres institutions religieuses.

Lors d'une interview pour le magazine *High Society*, elle s'exprime à propos des actions de l'organisation :

Bourgeois blacks find me very offensive. They've been programed to think that black women who shake their asses are whorey. The NAACP called up the record company. I have to be honest. I didn't even know what they stood for [...]. What are they? Who are they? I thought about it. They're not trying to advance me. They're trying to stop me from making a living. They stopped all my airplay in Detroit.⁶⁴⁹

Cette citation montre la lucidité dont Davis fait preuve concernant les relations de genres et de classes au sein de la communauté africaine-américaine dans les

⁶⁴⁸ La critique du concert de Nina Simone datant du octobre 1971 par Joe Radcliffe pour le magazine *Billboard* est révélatrice du désintérêt des journaux spécialisés et par extension du public blanc pour le mouvement Black Power : « That Miss Simone is concerned with the social and political problems facing America today, is commendable, but the arbitrary use of her entertainment stage as a political forum was hardly acceptable. Maybe Miss Simone is not concerned with the danger of alienating a major section of her audience, but it would be more than tragic to lose a talent as great as hers in this age where mediocrity is the norm ». L'écart entre les applaudissements reçus par la chanteuse en 1969 en présentant sa chanson « To Be Young, Gifted, and Black » et l'hostilité du journaliste est frappante, et témoigne de la désaffection de la presse musicale américaine pour l'expression de l'opinion politique de la chanteuse. Cela vient également confirmer que le message du Black Power n'est plus ce que l'industrie musicale recherche à la fin de l'année 1971.

⁶⁴⁹ Betty Davis dans Sue Richards et Bob Weinstein, « Betty Davis: Bawdy Bombshell », *High Society*, octobre 1976, 93.

années soixante. Selon elle, adopter une attitude qui va à l'encontre des valeurs prônées par la NAACP, organisation composée principalement de membres de la classe moyenne africaine-américaine, lui coûta son passage sur des ondes radio. Sa phrase sarcastique « they're not trying to advance me », est alors à percevoir comme un rejet conscient du récit politique des organisations telles que la NAACP qui veulent que le « progrès » se fasse d'une manière définie par la classe moyenne africaine-américaine patriarcale. Betty Davis proclame ici son droit de vivre et de gagner sa vie de la manière dont elle l'entend, quand bien même cela serait considéré comme inapproprié par différentes organisations qui se battent en faveur des droits des Noirs.

Notons néanmoins le décalage entre le traitement réservé à Davis par la NAACP à la sortie de son album *Betty Davis*, prétendument en raison de son attitude sexuelle, et le succès la même année de l'album de Marvin Gaye *Let's Get It On*. Il existe en effet une énorme différence dans la réception des deux albums, alors même que l'album du chanteur était également ouvertement sexuel, jusque dans les notes l'accompagnant :

I can't see anything wrong with sex between consenting anybodies. I think we make far too much of it. After all, one's genitals are just one important part of the magnificent human body [...]. I contend that SEX IS SEX and LOVE IS LOVE. When combined, they work well together, if two people are of about the same mind. But they are really two discrete needs and should be treated as such. Time and space will not permit me to expound further, especially in the area of the psyche. I don't believe in overly moralistic philosophies. Have your sex, it can be exciting, if you're lucky. I hope the music that I present here makes you lucky.⁶⁵⁰

Marvin Gaye est ici aussi ouvertement sexuel que Betty Davis le fut dans les chansons de son album, voire davantage en ce qui concerne ses prises de position autour de *Let's Get It On*. Il n'y condamne aucunement le sexe, loin des préceptes de la NAACP et du christianisme fondamentaliste que son père enseignait. Au contraire, *Let's Get It On* fut à l'époque l'album de Gaye qui se vendit le mieux. Il atteignit la deuxième place au classement des albums selon le magazine *Billboard*, et la chanson éponyme se retrouva en tête du classement des *singles*. Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que l'attitude de la NAACP à l'égard de Betty Davis est due au seul fait qu'il s'agit d'une femme.

⁶⁵⁰ Marvin Gaye, *Let's Get It On*, Detroit : Motown, 1973.

Non seulement la musique de la chanteuse fut considérée comme dégradante pour l'image des femmes par la NAACP, mais son attitude scénique et son apparence vestimentaire furent jugées de la même manière. À l'heure actuelle, les seules archives de concerts de Betty Davis filmés figurent dans le documentaire de Phil Cox, *Betty: They Say I'm Different*,⁶⁵¹ projeté en avant-première en novembre 2017 lors du festival international du film documentaire d'Amsterdam. Les extraits montrent la chanteuse dans une tenue provocante et dansant d'une manière qui l'est encore davantage. Habillée d'une veste courte ouverte qui dévoile un mini short assorti à un haut de bikini à paillettes, elle porte également les bottes argentées qui sont sur la pochette de son premier album. Lors de cette performance, elle imite les mouvements du bassin masculin lors de l'acte sexuel. De plus, elle se tient régulièrement les jambes écartées, une attitude plutôt privilégiée par les hommes en concert, comme le faisait Elvis Presley. Cette prestation scénique constitue ainsi une inversion des rôles genrés traditionnels.⁶⁵² Dans une interview, datant de 1975, la chanteuse elle-même décrit son attitude scénique :

Well, the show is very dirty! My mother came to one of my shows and was horrified—she asked me why I did it, why I went out of my way to be dirty? But that's the only way I can do it—I put my whole heart and soul into what I'm doing and if I didn't do it that way, I wouldn't be able to do it at all. My concentration would break. I like to move about a lot on stage, dance around, you know. I guess that my country roots come out in me! Yes, I guess you could call my show... filthy!⁶⁵³

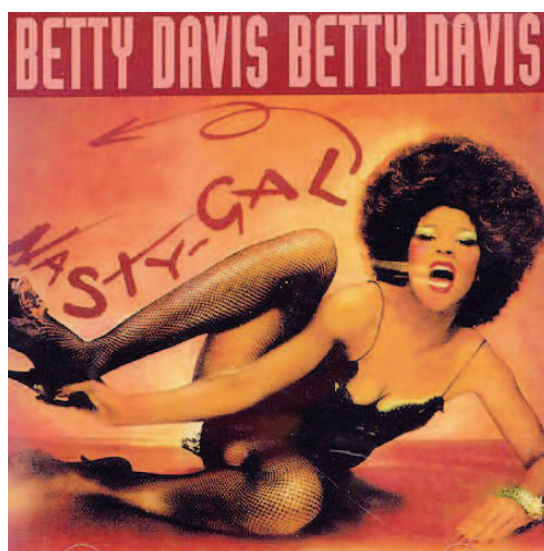
Betty Davis décrit sa performance scénique comme « sale » en raison du fait qu'elle bouge et danse beaucoup et si nous pensons à sa remarque concernant la NAACP, parce qu'elle secoue son bassin. L'utilisation de l'adjectif « sale » est également intéressante, car il fait partie d'un vocabulaire généralement considéré comme péjoratif, mais régulièrement usité par la chanteuse. Elle utilise et s'approprie en effet régulièrement des termes tels que « dirty », « filthy », « whorey » ou « bitch » au point de leur ôter toute connotation négative lorsqu'elle les prononce.

⁶⁵¹ Phil Cox, *Betty: They Say I'm Different*, Londres : Native Voice Films, 2018.

⁶⁵² Nous nous atterderons sur une critique de concert de Betty Davis dans le sixième chapitre.

⁶⁵³ Betty Davis dans John Abbey, « Betty Davis: Filthy but Funky », *Blues & Soul*, Croydon : Lee Tyler, août 1975, n/p. Document consulté le 17 juillet 2017 : <https://beatpatrol.wordpress.com/2009/12/01/>

Sur chacune des pochettes des trois albums qu'elle sortit dans les années soixante-dix, Betty Davis est caractérisée par une attitude ou une apparence vestimentaire provocantes.



- De gauche à droite et de haut en bas :
- Document 9. Pochette recto de l'album de Betty Davis, *Betty Davis*, sorti chez Just Sunshine Records en 1973.**
 - Document 10. Pochette recto de l'album, *They Say I'm Different*, également paru chez Just Sunshine Records en 1974.**
 - Document 11. Pochette recto de l'album *Nasty Gal*, sorti chez Island Records.**

Son passé de mannequin dans le milieu de la mode new-yorkaise est visible sur les deux premières pochettes, la première rappelant les séances photo de mode sur fond blanc, tandis que le costume de la seconde pourrait être emprunté d'un défilé de mode. Ce qui frappe, c'est avant tout la pose ouvertement sexuelle de la chanteuse sur l'ensemble des photos. En ce qui concerne la première pochette,

les vêtements participent à renforcer cet effet. Le short particulièrement court, les bottes à talons argentées qui remontent jusqu'au dessus du genou et la chemise nouée qui laisse apparaître son ventre, associés à l'attitude tantôt fière, tantôt insouciant de la chanteuse démontrent à quel point Betty Davis est sereine vis-à-vis de son image érotique.

La pochette du deuxième album met quant à elle Betty Davis en scène dans une pose qui laisse encore moins de place à l'imagination. En effet, la chanteuse ne porte qu'un body qui dévoile complètement ses jambes. Davis se tient agenouillée, les jambes bien écartées dans une pose particulièrement suggestive, tenant délicatement une barre de plastique transparent dans la main droite et deux dans la gauche. Ces dernières sont placées de telle sorte qu'elles prennent sur la photo une forme phallique pointue. De plus, la chanteuse se tient fière, le menton haut, et fait preuve de contrôle et d'assurance. Tout comme les vêtements qu'elle porte sur la pochette de son premier album, sa tenue sur *They Say I'm Different* rappelle son passé de mannequin, en raison du caractère coloré et avant-gardiste du costume. Celui-ci renvoie également aux couleurs et aux motifs africains alors à la mode au sein de la communauté africaine-américaine, mais aussi au style vestimentaire du personnage de Barbarella ou de Bowie dans son costume de Ziggy Stardust. La tenue que Betty Davis porte sur la pochette de cet album la place donc dans le cadre de l'avant-garde new-yorkaise de l'époque, qu'il s'agisse de la mode ou de la musique avant-gardiste, et peut expliquer son succès populaire à New York.⁶⁵⁴

Enfin, sur la pochette de son troisième album, *Nasty Gal*, Davis prend une pose encore plus affirmée que sur *They Say I'm Different*, écartant à nouveau les jambes, mais cette fois directement face à la caméra. Elle est vêtue d'une tenue encore plus légère que sur l'album précédent : une nuisette noire, des collants résille et des escarpins. Son maquillage attire le regard sur sa bouche et ses yeux et insiste sur le fait qu'elle regarde directement l'appareil photo. Son regard direct sur l'observateur donne un sentiment d'assurance. Cependant, l'ouverture de sa bouche ajoute cette fois une connotation sexuelle et érotique au regard.

⁶⁵⁴ Lors d'une interview de Betty Davis pour l'émission de radio « Rap 'n' Rhythm », le disc jockey Al Gee dit à Betty Davis qu'elle était particulièrement appréciée à New York. Document consulté le 12 juillet 2017 : <https://www.mixcloud.com/owang/betty-davis-interviewed-by-al-gee-1975/>

Outre l'attitude de la chanteuse sur les pochettes d'album et dans les paroles de chansons, ce sont aussi ses concerts qui provoquèrent la colère de la NAACP. Dans une critique d'un concert de Davis au Bottom Line à New York en 1974, Vernon Gibbs écrivit pour le magazine *Soul and Jazz Records* :

THE feeble-minded walk out in disgust when Betty Davis wiggles her tush at them, the weak-hearted go limp with despair while the lusty ready their sticks. Whatever the reaction, it was clear that Betty Davis' New York appearance scandalized enough people to assure her success.⁶⁵⁵

L'expression « wiggles her tush at them » renvoie aux paroles de la chanson « I'm in Luck I Might Just Get Picked Up », dans lesquelles elle rugit « I'm wigglin' my fanny, I'm raunchy dancing, I'm-a-doing it doing it ». À en croire la description de Gibbs, il semble ainsi que l'érotisme affiché en concert par Betty Davis reflète celui avec lequel elle se décrit en chanson. Notons également l'apparente contradiction entre le boycott que Davis subit à Détroit, et la prédiction d'une grande popularité à New York faite par le journaliste. Il est probable que ce décalage existât en raison du paysage musical des deux villes, l'élite culturelle et intellectuelle de New York semblant plus progressiste qu'à Détroit. De manière similaire aux réactions à Détroit, le passage d'une chanson de la chanteuse sur les ondes de Kansas City provoqua des manifestations devant les locaux de la radio.⁶⁵⁶

En outre, dans le livret de notes accompagnant la réédition de l'album *Betty Davis*, le guitariste Carlos Santana considéra qu'en raison de son attitude, la chanteuse s'apparentait aux Black Panthers :

She was the first Madonna, but Madonna is more like Marie Osmond compared to Betty Davis. Betty was a real ferocious Black Panther woman. You couldn't tame Betty Davis.⁶⁵⁷

La mise en parallèle entre Betty Davis et les Black Panthers semble évidemment plus appropriée qu'une comparaison avec le NAACP : l'attitude progressiste, ou « bourgeoise », selon la chanteuse, et la volonté de cette dernière organisation d'être perçue comme non violente et respectable aux yeux de la société

⁶⁵⁵ Vernon Gibbs, « Betty Davis: The Bottom Line, New York, NY », *Soul and Jazz Records*, août 1974. Document consulté le 17 juillet : <https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/betty-davis-the-bottom-line-new-york-ny>

⁶⁵⁶ John Abbey, « Betty Davis: Filthy but Funky », *op. cit.*

⁶⁵⁷ Carlos Santana dans les notes éditées par Oliver Wang, accompagnant la réédition de 2007 de l'album *Betty Davis*. Betty Davis, *Betty Davis*, *op. cit.* Ed. Seattle : Light in the Attic, 2007.

américaine *mainstream* entre en conflit avec l'image érotique, rebelle et « féroce » de la chanteuse. Néanmoins, comme nous l'avons démontré précédemment lorsque nous avons étudié le cas d'Elaine Brown, l'attitude des Black Panthers vis-à-vis des femmes est particulièrement ambivalente. Il est probable que l'image à laquelle Santana compare Davis correspond davantage à celle des femmes de Black Panthers dans l'essai de Tom Wolfe *Radical Chic* qu'à celle de Regina Davis, l'administratrice de la Panther Liberation School passée à tabac sur les ordres de Huey Newton en 1977.⁶⁵⁸ En effet, l'image de Betty Davis sur les pochettes d'album comme sur les photos de concert ressemble à la description des femmes du BPP faite par Tom Wolfe :

The Panther women—there are three or four of them on hand, wives of the Panther 21 defendants, and they are so lean, *so lithe*, as they say, with tight pants and Yoruba-style headdresses, almost like turbans, as if they'd stepped out of the pages of *Vogue*, although no doubt *Vogue* got it from them.⁶⁵⁹

La comparaison des femmes au sein du BPP avec des mannequins du magazine *Vogue* et leur description renvoient au fait que Betty Davis était elle-même mannequin avant de devenir chanteuse ; nous pouvons donc penser que les femmes du BPP renvoyaient une image également sensuelle. De plus, le style de coiffure afro de Davis était également très prisé au sein du parti,⁶⁶⁰ ce qui participe à expliquer la raison pour laquelle Carlos Santana compara la chanteuse à une Black Panther. Néanmoins, comme nous l'avons analysé précédemment, en raison de l'image machiste du BPP, il est difficile de comparer une artiste clamant son indépendance sexuelle et sentimentale comme le fait Davis dans les chansons « Your Mama Wants Ya Back » ou « Anti-Love Song » à une organisation qui, selon Elaine Brown, considère les femmes comme « au mieux sans importance ».

Parmi les différentes artistes dont nous avons analysé la carrière et l'engagement social, Betty Davis est sans nul doute celle qui prit le moins part aux mouvements sociaux de l'époque. Cependant, les attaques de la NAACP forcèrent la chanteuse à prendre position et à politiser son discours et sa carrière malgré elle. À l'opposé, ses opinions tranchées dans ses chansons au

⁶⁵⁸ Voir Elaine Brown, *A Taste of Power*, op. cit., 444.

⁶⁵⁹ Tom Wolfe, *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*, op. cit., 9.

⁶⁶⁰ Voir Elaine Brown dans Stanley Nelson, *The Black Panthers: Vanguard of the Revolution*, op. cit.

sujet de sa propre indépendance sexuelle puis de celle des femmes en général, comme dans « Don't Call Her No Tramp », empêchent également de la rapprocher de l'organisation des Black Panthers. Cette indépendance sexuelle et cet érotisme affichés devinrent de plus en plus le centre d'attention non seulement des organisations telles que la NAACP, mais aussi du public et des médias, et firent obstacle au message qu'elle essayait de faire passer sur l'attitude de la société américaine à propos des femmes. C'est ce qui transparaît de l'article de Les Ledbetter « Mood Isn't Candlelight In Betty Davis' Songs » dans l'édition du 21 juin 1974 du New York Times :

She has a strong following among some musicians as well. But her recognition by most of the pop world will be a long time coming. For, like Bessie Smith and all those other dirty-blues singers of 40 years ago, Miss Davis is trying to tell us something real and basic about our irrational needs; and Western civilization puts its highest premiums on conformity [*sic*] and rationality and rarely recognizes the Bessies or the Bettys until they're gone.⁶⁶¹

Ce passage semble presque visionnaire dans la mesure où effectivement, Betty Davis n'est encore aujourd'hui que peu connue. Alors que la NAACP tentait d'offrir une image conformiste des Africains-Américains, l'attitude scénique de Betty Davis renvoyait les observateurs ou auditeurs face à leur propre voyeurisme, voire peut-être leur propre réification de la femme et leur propre sexisme, quelle que soit leur classe sociale ou leur communauté : c'est en cela qu'elle décloisonne les différents mouvements et les différentes communautés, qui ont tous la même attitude vis-à-vis des femmes, et à plus forte raison des femmes assumant leur sexualité dans le monde de la musique.⁶⁶²

D'un côté, de nombreux articles de journaux d'époque soulignèrent la popularité de Davis sur la côte est des États-Unis, et particulièrement à New York, où sa musique participa au bouillonnement de la scène musicale de l'époque. De l'autre, les tensions à Détroit et Kansas City démontrent que

⁶⁶¹ Les Ledbetter, « Mood Isn't Candlelight In Betty Davis' Songs », *New York Times*, 21 juin 1974, 28. Document consulté le 18 juillet 2017 : <http://www.nytimes.com/1974/06/21/archives/mood-isnt-candlelight-in-betty-daviss-songs-the-pop-life.html?mcubz=0>

⁶⁶² D'après Les Ledbetter, même les catégories sociales supérieures furent choquées par le concert de Betty Davis à Boston : « During her recent engagement at the Boston Line, the very sensual singer, who was once married to Miles Davis, performed with such fervor and her band played so strongly that most in the usually sophisticated audiences were dazzled by the experience. » Les Ledbetter, « Mood Isn't Candlelight In Betty Davis' Songs », *op. cit.*

l'analyse de la scène musicale new-yorkaise, où se produisirent principalement Nina Simone, Yoko Ono, Buffy Sainte Marie et Betty Davis, ne suffit pas à dresser un portrait de l'engagement féministe artistique américain. Il est donc nécessaire d'analyser également dans quelle mesure les musiciennes et chanteuses situées dans d'autres régions des États-Unis tentèrent de mettre en place, et pour certaines d'entre elles, parvinrent à décloisonner les différents mouvements, les différentes organisations, les différentes communautés.

5.2. *Hippies de Californie, rockeuses et soul-women de Chicago et Détroit*

Outre New York et le nord-est des États-Unis, d'importantes scènes musicales se développèrent dans d'autres régions américaines. Ce fut le cas en Californie, et particulièrement à Los Angeles et San Francisco, où de nombreux groupes et artistes émergèrent, notamment au sein des communautés hippies. C'est pourquoi nous étudierons les cas de Grace Slick, seule femme au sein du groupe de rock psychédélique Jefferson Airplane, et de Janis Joplin, ainsi que leurs rapports aux communautés hippies, africaines-américaines. Nous avons déjà bien étudié le cas de Joplin, mais son attitude face à ces communautés ainsi qu'aux Hell's Angels reste néanmoins importante pour notre analyse car elle reflète les contradictions des hippies vis-à-vis de la violence et de leurs relations aux femmes.

Par la suite, nous nous intéresserons à nouveau au Chicago Women's Liberation Rock Band, et leur rapport avec les différentes communautés de la ville d'Illinois à une époque où la « Rainbow Coalition » était active. Nommée ainsi par Fred Hampton des Black Panthers qui est partiellement à l'origine de sa création, il s'agissait d'une alliance formelle entre mouvements sociaux et organisations de la ville tels que les Black et White Panthers, l'American Indian Movement, les Youngs Lords et les Brown Berets du mouvement chicano.

Enfin, nous traiterons du rapport qu'entretint Aretha Franklin avec les communautés noires et blanches, et la manière dont elle s'éloigna progressivement de la musique soul qui la caractérisait au début de sa carrière pour s'orienter vers un style plus pop qui plairait à un public plus large. Nous

nous intéresserons également à la sexualisation progressive de son image au milieu des années soixante-dix.

Comme nous l'avons analysé précédemment, en jouant du rhythm 'n' blues d'abord psychédélique puis de plus en plus proche de celui de Chicago, Janis Joplin tenta de décloisonner les différents styles musicaux, et donc dans une certaine mesure les communautés africaines-américaines et blanches à San Francisco. La communauté hippie était néanmoins connue pour être quasiment intégralement blanche.⁶⁶³ En effet, comme l'attestent les différentes photos et vidéos d'archives, peu d'Africains-Américains furent par exemple présents aux principaux festivals que sont le Monterey International Pop Festival de 1967⁶⁶⁴ et le festival de Woodstock⁶⁶⁵ de 1969. De plus, la mort de Meredith Hunter, jeune homme noir tué par les Hell's Angels californiens lors du festival d'Altamont le 6 décembre 1969, poignardé à plusieurs reprises puis battu à mort, peut être interprétée comme un signe du racisme des Angels.

D'après Alice Echols, la misogynie ainsi que l'homophobie ⁶⁶⁶ se retrouvaient autant au sein de la contre-culture hippie de San Francisco que dans le reste de la société américaine.⁶⁶⁷ Cette attitude fut entre autres insufflée par les Hell's Angels ainsi que par les Black Panthers,⁶⁶⁸ dont le quartier général se trouvait de l'autre côté de la baie, à Oakland. En pratique, les Hell's Angels étaient omniprésents au sein de la contre-culture californienne, et ce, depuis les premiers acid tests de Ken Kesey de 1965. Leur logo apparut également sur la pochette de l'album de Janis Joplin et du Big Brother and the Holding Company, *Cheap Thrills*.

⁶⁶³ Timothy Miller, *The Hippies and American Values*, Knoxville : The University of Tennessee Press, 1991 (ed. 2011), xxiv.

⁶⁶⁴ Voir D.A. Pennebaker, *Monterey Pop*, New York : Leacock Pennebaker Inc., 1968.

⁶⁶⁵ Voir Michael Wadleigh, *Woodstock*, Burbank : Warner Bros, 1970.

⁶⁶⁶ Signe du caractère commun de l'homophobie des hippies, dans une interview donnée au magazine *Playboy*, l'un des créateurs du LSD et figure centrale de la contre-culture de San Francisco, Timothy Leary, déclara que cette drogue était un remède à l'homosexualité. Bernard Gavzer, « Playboy Interview: Timothy Leary », *Playboy*, Boston : HMH Publishing Co., septembre 1966. Document consulté le 20 juillet :

<https://archive.org/details/playboylearyinte00playrich/>

⁶⁶⁷ Alice Echols, *Shaky Ground: The Sixties and Its Aftershock*, op. cit., 148.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, 50.



Document 12. Pochette avant de l'album de Big Brother and the Holding Company, *Cheap Thrills*, sorti chez Columbia en 1968. Illustration de Robert Crumb

La présence du sigle du club de motards sur la pochette, accompagné de la mention « approved by Hell's Angels Frisco » montre l'importance et l'influence que le gang avait à la fin des années soixante sur les hippies de la région de San Francisco. D'après Alice Echols, c'est Janis Joplin elle-même qui insista pour que le sigle soit présent sur l'album, la chanteuse étant proche du club de motards, ayant même été intime avec l'un des Angels.⁶⁶⁹

Pour son ouvrage intitulé *Hell's Angels: a Strange and Terrible Saga*, le journaliste Hunter S. Thompson suivit les Angels de San Francisco et d'Oakland pendant plus d'un an en 1966 et 1967. Certains passages sont révélateurs quant aux réactions que les Hell's Angels provoquaient à l'époque :

⁶⁶⁹ Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise: the Life and Times of Janis Joplin*, op. cit., 157.

The only problem with the Angels' new image was that the outlaws themselves didn't understand it. It puzzled them to be treated as symbolic heroes by people with whom they had almost nothing in common. Yet they were gaining access to a whole reservoir of women, booze, drugs and new action—which they were eager to get their hands on, and symbolism be damned.⁶⁷⁰

Cet extrait de Thompson démontre que les membres du gang étaient perçus comme des héros par les hommes de la communauté hippie, malgré la violence du club, en contradiction complète avec le slogan hippie « peace and love ». Les Hell's Angels de San Francisco étaient si populaires au sein de la contre-culture de San Francisco qu'ils étaient régulièrement invités à différents événements organisés par les hippies, dont ceux de Ken Kesey, le fondateur des Merry Pranksters qui popularisa le LSD.

Lors d'un échange retranscrit par Warren Hinkle dans son article « A Social History of the Hippies », publié dans le magazine *Ramparts* en mars 1967, Kesey déclara aux Angels « We're in the same business. You break people's bones, I break people's heads », en leur offrant du LSD.⁶⁷¹ Cette citation est révélatrice de la banalisation de la violence aux yeux des hippies, malgré le décalage entre les drogues censées ouvrir l'esprit et le broyage des os décrit par Kesey.

Il est également important de noter que la violence, qu'elle soit décrite par le fondateur des Merry Pranksters ou pratiquée par le club de motards, s'adressait indistinctement aux hommes et aux femmes. La misogynie des Angels inspira de nombreux hommes de la contre-culture de San Francisco. Ainsi, le fait que le club de motards s'attaquait également aux femmes ne réduisit en rien leur popularité. Au contraire, c'est le sexisme qui imprégnait la culture hippie qui explique la popularité du club de motards.⁶⁷²

Mais les Hell's Angels ne furent pas les seuls à être admirés par les hippies pour leur caractère machiste. En effet, c'était également le cas des Black Panthers, en raison de l'image qu'ils renvoyaient. En retour, le mot d'ordre

⁶⁷⁰ Hunter S. Thompson, *Hell's Angels: a Strange and Terrible Saga*, New York : Ballantine Books, 1967 (ed. 2012), 227.

⁶⁷¹ Warren Hinkle, « A Social History of the Hippies », *Ramparts*, New York : The Layman's Press, mars 1967, 11.

⁶⁷² Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise: the Life and Times of Janis Joplin*, op. cit., 158.

officiel du BPP fut de ne jamais s'en prendre aux hippies,⁶⁷³ bien qu'il y eût régulièrement des tensions entre ceux du quartier de Haight-Ashbury et les jeunes Africains-Américains des quartiers alentour.⁶⁷⁴

De plus, malgré le caractère en apparence égalitaire de la communauté hippie, les femmes étaient généralement cantonnées aux mêmes tâches qu'au sein de la société américaine *mainstream*, à savoir les tâches ménagères, la cuisine, la couture et s'occuper des enfants, alors même que les hommes échappaient de leur côté aux emplois de bureau. Le sexisme en tant qu'attitude discriminatoire fondée sur des stéréotypes resta donc omniprésent à Haight-Ashbury, quartier de prédilection chez les hippies de San Francisco, celui de Janis Joplin et de Jefferson Airplane.⁶⁷⁵ Ainsi, non seulement la répartition des tâches ménagères chez les hippies de la ville ne changeait guère de celle de la société américaine, mais les codes de la contre-culture en ce qui concerne l'image des femmes rappellent l'objectification de ces dernières dans la sphère publique dans les années soixante, particulièrement dans la publicité.

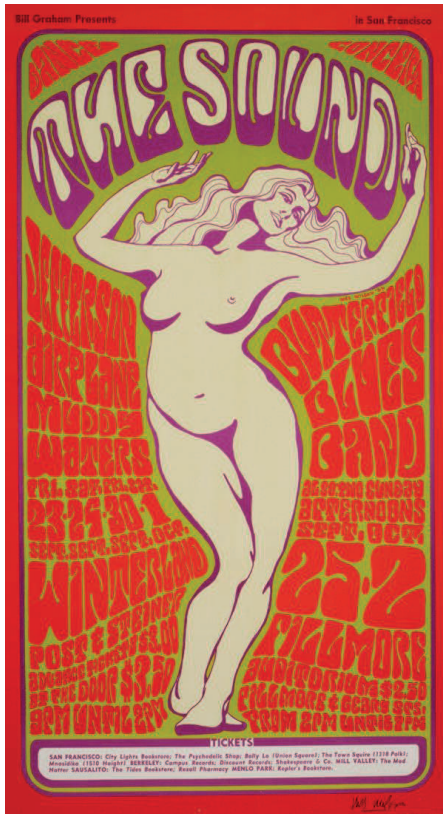
Dans son article « Death City Radicals: The Counterculture in Los Angeles », David McBride s'attarde sur le sexisme qui imprégnait la contre-culture hippie californienne. Il y analyse les *love-ins*, des rassemblements où de jeunes gens pratiquaient la méditation, l'amour, la musique et consommaient des drogues psychédéliques. Il traite également de la manière dont les « filles » étaient décrites comme des « bacchantes qui célébraient les rites orgiastiques de la fertilité printanière ». ⁶⁷⁶ Mais au-delà de ces *love-ins*, c'est également la manière dont étaient dépeintes les femmes dans les illustrations des journaux de la contre-culture et sur les affiches de concerts qui perpétuait leur objectification.

⁶⁷³ Voir « Warning to So-Called 'Paper Panther' », *Black Panther*, 14 septembre 1968, 10. Document consulté le 21 juillet 2017 : <https://www.marxists.org/history/usa/workers/black-panthers/1968/paper-panthers.htm>

⁶⁷⁴ John Anthony Moretta, *The Hippies: A 1960s History*, Jefferson : McFarland and Co, 2017, 187.

⁶⁷⁵ Alice Echols, *Shaky Ground: The Sixties and Its Aftershock*, *op. cit.*, 34.

⁶⁷⁶ David McBride, « Death City Radicals: The Counterculture in Los Angeles », dans John MacMillian et Paul Buhle, *The New Left Revisited*, Philadelphie : Temple University Press, 2003, 124.



Trois affiches de concerts dans différentes salles de concert de San Francisco. De gauche à droite et de haut en bas :

Document 13. Affiche de Wes Wilson, 1966, promouvant les concerts de Jefferson Airplane et de Muddy Waters au Winterland, et du Paul Butterfield Blues Band au Fillmore Auditorium.

Document 14. Affiche de Victor Moscoso, 1967, promouvant le concert du Miller Blues Band au club Matrix, et au Fillmore Auditorium.

Document 15. Affiche de Wes Wilson, 1966, promouvant les concerts de Jefferson Airplane, du Grateful Dead, de Quicksilver Messenger Service, de Country Joe and the Fish, de Martha and the Vandellas et de Johnny Talbot and de Thangs au Fillmore Auditorium.

Ces trois affiches ont en commun d'avoir comme illustration principale des femmes nues ou très légèrement vêtues, dans des positions lascives, et avec la poitrine, le postérieur ou le sexe en évidence. Bien que ces exemples soient extrêmes et qu'ils ne représentent pas l'ensemble des illustrations des affiches psychédéliques de la période, ils n'en sont pas moins récurrents. Cette normalisation de l'image de la femme nue, lascive et sexualisée participa au développement du sexisme latent de la contre-culture hippie californienne. Ce sexisme se manifesta non seulement dans les actes par la reproduction des divisions homme/femme de la société américaine *mainstream*, mais également comme ici, à travers une idéologie et une représentation sexiste essentialisante. À l'opposé, les affiches de concerts à Austin à la même époque ne montraient quasiment aucune femme nue, ce qui tend à confirmer qu'il s'agissait d'un problème plus présent à San Francisco.⁶⁷⁷

Janis Joplin évolua donc dans un contexte sexiste à San Francisco à partir de 1965, mais où il existait aussi des tensions avec la communauté africaine-américaine, alors même que les hippies admiraient les musiciens de blues noirs, qu'ils invitaient régulièrement à jouer dans les différentes salles de concert de San Francisco.⁶⁷⁸ Une des raisons de cette contradiction est que les hippies, qui souhaitaient avant tout rester entre eux à l'écart de la société *mainstream*, ne comprenaient pas le désir d'un certain nombre de membres de la communauté africaine-américaine de s'intégrer et d'être davantage des membres à part entière de la société américaine et reconnus comme tels. À l'opposé, les hippies avaient une image romantique et idéalisée du joueur de blues noir, celle d'un homme solitaire à l'écart de la société.

La récupération du blues par les musiciens de San Francisco est un exemple parmi d'autres d'une régulière appropriation de différentes cultures minoritaires par les hippies californiens. En effet, ils s'approprièrent également des symboles de la culture amérindienne, en créant et en organisant des

⁶⁷⁷ Voir Alan Schaefer (ed.), *Homegrown: Austin Music Posters 1967 to 1982*, Austin : University of Texas Press, 2015.

⁶⁷⁸ Voir par exemple la première affiche de concert de la page précédente, indiquant que Muddy Waters joua au Fillmore Auditorium en 1966.

communes⁶⁷⁹ hors des villes et à l'écart de la société *mainstream*, ou en réutilisant leur mode vestimentaire.⁶⁸⁰ Les jeunes blancs hippies perçurent les attitudes, croyances, mode de vie, folklore et rites des tribus amérindiennes, malgré les différences qui existent entre elles, comme une sorte de retour à la nature, hors de la société américaine. En analysant ultérieurement la récupération de symboles amérindiens par Jefferson Airplane, nous démontrerons que nous pouvons rapprocher ce traitement de la culture amérindienne du concept d'orientalisme, dans la mesure où les différentes cultures amérindiennes sont condensées en une seule culture fantasmée en opposition au capitalisme américain. Les faits sont bien plus compliqués que cela, le rapport entre les différentes tribus amérindiennes et le gouvernement étant à nuancer, et l'harmonie sociale imaginée par les hippies tenant davantage de l'utopie, à une époque marquée par le dépeuplement progressif des réserves.

Philip Deloria considère que cette appropriation de la culture amérindienne par les jeunes Américains blancs relève d'une crise identitaire, lorsqu'une partie de la génération du baby-boom voulut rejeter les valeurs de la société de consommation :

Whenever white Americans have confronted crises of identity, some of them have inevitably turned to Indians. What might it mean to be not-British? The revolutionaries found a compelling array of ideas in Indianness. What did it mean to be American? What did it mean to be modern? To be authentic? Using furs and feathers, headbands and hair, generations of white Americans have, at many levels and with varying degrees of intent, made meanings, and with them, identities.⁶⁸¹

La question de l'authenticité revient ici dans le rapport qu'entretinrent ces jeunes Américains blancs avec la culture amérindienne. Comme nous l'avons analysé auparavant pour la musique, la question de l'authenticité en lien avec le mode de vie renvoie à celle de la sincérité, et à la manière dont la culture a été ternie par la culture capitaliste dominante. Ainsi, la volonté de ces jeunes Américains blancs de porter ce qu'ils considèrent comme des vêtements traditionnels vient du fait qu'ils sont à la recherche de ce qu'ils pensent être une

⁶⁷⁹ Parfois également appelées communautés intentionnelles, nous désignons par communes les ensembles de personnes ayant décidé de vivre ensemble de manière organisée dans un lieu précis, et ce malgré des origines diverses.

⁶⁸⁰ Voir l'exemple de Buffy Sainte-Marie.

⁶⁸¹ Philip Deloria, « Counterculture Indians and the New Age » dans Peter Braunstein et Michael William Doyle (eds.), *Imagine Nation: the American Counterculture in 1960s and 70s*, op. cit., 161.

nouvelle identité. Alors que la question de l'appropriation de cultures étrangères ou minoritaires continue de faire débat aujourd'hui,⁶⁸² il est nécessaire de se demander dans quelle mesure cette récupération par les communes hippies de symboles amérindiens participa à vider de leur sens certaines des traditions de ces communautés. Des hippies anonymes aux plus célèbres comme Grace Slick, chanteuse au sein du groupe Jefferson Airplane, nombreux sont ceux qui adoptèrent les vêtements amérindiens :



Document 16. « Jefferson Airplane at the Family Dog ». Photographie prise par Robert Altman, lors d'un concert de Jefferson Airplane au Family Dog de San Francisco, le 13 juin 1969.

Cette photo illustre bien l'ampleur de l'appropriation du style vestimentaire amérindien : nous y voyons Grace Slick au premier plan et le guitariste Jorma Kaukonen en concert, devant des effets de lumière psychédélique projetés sur un rideau. C'est la tenue vestimentaire de la chanteuse qui frappe tout d'abord, car elle arbore une robe qui rappelle particulièrement les tenues amérindiennes en raison des franges et des manches très amples, ainsi qu'un bandeau typique

⁶⁸² Stacey Leasca, « 5 things you should stop wearing to Coachella immediately », *BusinessInsider.com*, 13 avril 2017. Document consulté le 8 juin 2017 : <http://www.businessinsider.com/this-year-dont-wear-these-5-problematic-things-at-coachella-2017-4?IR=T>

Cet article constitue un bon exemple du débat qui continue aujourd'hui concernant l'appropriation culturelle par de jeunes Occidentaux de symboles de cultures minoritaires ou étrangères pour se rendre à des festivals de musique, vidant ainsi les symboles récupérés de leur sens originel. Notons que comme ce fut le cas avec la contre-culture hippie dans les années soixante, la coiffe et les peintures de guerre amérindiennes continuent d'être portées lors de ces festivals de musique.

de cette culture dans les cheveux. Il se crée ainsi un décalage entre l'origine traditionnelle de la tenue d'un côté, et l'utilisation par les groupes de technologies récentes telles que les effets de lumière psychédéliques et les instruments électriques issus de la société de consommation et leur appréciation par la contre-culture. Cela provoque une contradiction dans l'image que renvoient les hippies, alors même qu'ils sont à la recherche d'une authenticité en opposition à la société capitaliste.

La question de l'authenticité est liée à celle de l'identité et à ses représentations. En effet, ici la recherche d'une authenticité par cette jeunesse américaine blanche se fit par l'appropriation d'une nouvelle identité contre-culturelle qui s'oppose à la société capitaliste américaine, ou par une récupération de l'image que cette identité renvoie à l'Amérique. En ne s'appropriant que les représentations de cette identité, les hippies peuvent également profiter de la société d'abondance :

It should come as no surprise that the young men and women of the 1960s and 1970s—bent on destroying an orthodoxy tightly intertwined with the notion of “truth” and yet desperate for truth itself—followed their cultural ancestors in playing Indian to find meaningful identities in a world seemingly out of control. Not only in the communes but in politics, environmentalism, spirituality, and other pursuits, Indianness allowed counterculturists to have their cake and to eat it. [...] And, as usual, these disjunctures became most obvious when white people in Indian costume turned and found themselves face-to-face with native people.⁶⁸³

La contre-culture hippie s'inspira des Amérindiens de manière constructive pour mettre en avant des questions comme l'écologie. Cependant, comme elle le fit avec les Black Panthers et les Hell's Angels, elle s'appropriera également certains éléments de cette culture, que ce soient le mode de vie des communes et leur image *anti-establishment*, ou certains artefacts vestimentaires. Il s'agit pour les hippies d'une manière de chercher à s'émanciper de l'héritage blanc en puisant directement dans les symboles et artefacts de la communauté qui a été la plus persécutée par les colons. Cependant, la différence entre hommage d'un côté, et plagiat et vol de l'autre, est ténue. Si Buffy Sainte-Marie s'exécuta volontiers pour présenter sa culture amérindienne au grand public et à la contre-culture, la

⁶⁸³ Philip Deloria, « Counterculture Indians and the New Age » dans Peter Braunstein et Michael William Doyle (eds.), *Imagine Nation: the American Counterculture in 1960s and 70s*, op. cit., 162.

question de l'appropriation culturelle et de la désacralisation qui accompagnent ici la recherche de sens pour les jeunes hippies est inévitable.

Malgré une recherche de sens et d'authenticité bien réelle de la part de certains hippies, cette appropriation culturelle consiste néanmoins en une forme de consumérisme par le biais d'une massification des sous-cultures, de la contre-culture et de tout ce qui touche aux caractéristiques hédonistes. Dans un article pour le magazine *Rolling Stone*, le journaliste Ben Fong-Torres retranscrit le temps passé aux côtés du groupe Jefferson Airplane lors de l'enregistrement de l'album *Volunteers*. Alors que l'album n'avait pas encore de titre, Fong-Torres relate la discussion avec le manager du groupe lors d'une session de réflexion sur différents noms potentiels pour l'album :

Thompson, the Airplane's manager, is trying to generate some ideas for an album title. So far, he says, there's "Marbles," which would go well with a color shot of "this shitty, ugly old Indian Peyote blanket that's wrapped around a board, with marbles glued on it forming a face". And there's "A Flag for Your Window," which would go with a black and white photo of a downer kind of scene.⁶⁸⁴

Cette citation est révélatrice de la manière de choisir un titre d'album, et à quel point, en ce qui concerne *Volunteers*, le processus fut aléatoire. Celui-ci passa de *Marbles* à *Volunteers*, en passant par *A Flag for Your Window*, juste pour illustrer une photo qui refléterait la mode du moment. Mais ce qui frappe le plus, c'est le caractère superficiel du choix : les différentes possibilités énumérées sont extrêmement variées, et la photo qui correspondrait au titre *Marbles* est un autre exemple d'appropriation culturelle superficielle, où des perles et une couverture amérindiennes ne seraient utilisées que pour les symboles ou les idéologies qu'elles évoquent, tels que le rejet de la culture américaine *mainstream*. De plus, l'utilisation des adjectifs péjoratifs « shitty », « ugly » et « old » montrent bien l'opinion du manager du groupe quant aux artefacts prisés par les hippies.

Ainsi, ces exemples démontrent le caractère superficiel de l'appropriation culturelle de la contre-culture hippie californienne et dans quelle mesure les dynamiques entre hommes et femmes ne différaient guère de celles au sein de la société *mainstream*. De plus, les communautés hippies californiennes et les

⁶⁸⁴ Ben Fong-Torres, « Jefferson Airplane Today », *Rolling Stone*, 12 juillet 1969. Document consulté le 22 juillet 2017 : <http://www.rollingstone.com/music/features/jefferson-airplane-today-19690712>

attitudes sexistes de leurs membres existaient déjà depuis plusieurs années lorsque le mouvement féministe commença à se développer. Ce sexisme ne disparut pas avec l'arrivée des féministes radicales. Ces conditions particulièrement peu propices expliquent certainement partiellement pourquoi si peu de chansons de Janis Joplin peuvent être décrites comme féministes, pourquoi cette dernière ainsi que Grace Slick furent considérées comme « one of the guys », et pourquoi l'image sexuelle⁶⁸⁵ de ces deux chanteuses leur fut imposée.⁶⁸⁶

Ainsi, en dépit de l'image rebelle de la musique rock et l'ouverture prônée par la contre-culture hippie, les femmes, célèbres ou non, qui faisaient partie de cette communauté furent objectifiées et dépouillées de toute égalité avec les hommes. Néanmoins, si cette culture rock est bien souvent considérée comme machiste, qu'il s'agisse de la culture hippie en Californie ou de la scène musicale du « Swinging London » à la fin des années 1960,⁶⁸⁷ nous pouvons nous demander ce qu'il en est dans la région de Chicago et de Détroit, région de prédilection des Yippies, des White Panthers et du MC5.

Nous avons déjà traité du Chicago Women's Liberation Rock Band, groupe qui émergea à Chicago à une période de fortes tensions sociales et politiques, de son idéologie féministe et de sa manière d'aborder certains des thèmes chers au mouvement. Cependant, nous allons maintenant analyser la manière dont le CWLRB cohabitait avec les autres organisations et les différentes communautés qui peuplent Chicago. Le groupe fut créé en 1969, soit l'année qui suivit l'une des plus riches en matière de contestations. À cette époque, Chicago fourmillait d'organisations visant à défendre les nombreuses minorités, et il est nécessaire de soulever la question du rapport du groupe avec ces minorités.

Dans son ouvrage *Chicago : le moment 68, territoires de la contestation étudiante et répression politique*, Caroline Rolland-Diamond analyse le climat politique et décrypte les événements qui marquèrent la ville de Chicago en 1968.

⁶⁸⁵ Nous analyserons plus en profondeur la question du contrôle de l'image dans le prochain chapitre.

⁶⁸⁶ Judy Kutulas, « You Probably Think This Song Is About You: 1970s Women's Music from Carole King to the Disco Divas », dans Sherrie A. Inness (ed.), *Disco Divas: Women and Popular culture in the 1970s*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2003, 177.

⁶⁸⁷ Lors d'une interview avec Dick Cavett, Yoko Ono se plaignit de l'attitude machiste de la scène musicale londonienne de la fin des années soixante. Voir Yoko Ono dans Judy Englander (dir.), *op. cit.*

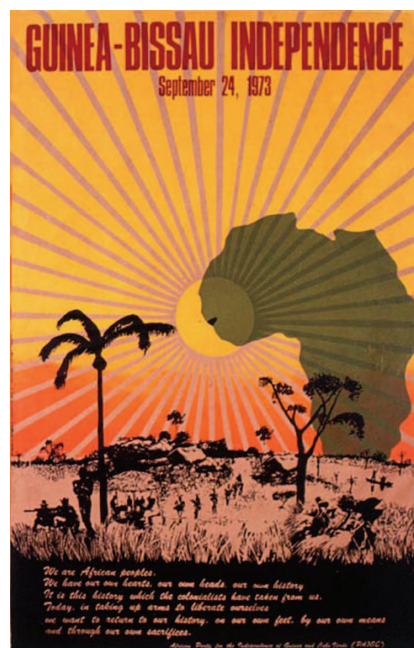
Elle analyse les violences qui eurent lieu lors de la convention nationale du parti Démocrate au mois d'août, mais aussi le développement des alliances qui existaient entre les différentes communautés et les étudiants, le plus célèbre de ces rapprochements étant la « Rainbow Coalition », qui unissait les communautés noires, blanches et latinos. Rolland-Diamond démontre que les alliances entre étudiants militants noirs et blancs furent plus durables et puissantes que beaucoup d'historiens ne l'ont cru, mais que cette coopération était le plus souvent d'ordre politique.⁶⁸⁸

Les différentes organisations connurent des dissensions internes et des attaques externes de la part du FBI, mais aussi de la police de la ville, sous les ordres du maire Richard Daley. Ces tensions participèrent au déclin de ces mouvements sociaux, dont la disparition ne put être compensée par le développement de nouvelles organisations à partir de 1970. À la différence de la coopération menée à la fin des années soixante, les nouveaux mouvements sociaux se concentrèrent sur leurs propres intérêts plutôt que sur un changement plus général de la société. Ce fut le cas des mouvements *chicano*, féministe, amérindien, ou de la défense de l'environnement. Signe d'un manque de rapprochement du groupe de musique Chicago Women's Liberation Rock Band avec les différentes communautés de Chicago, tous ses membres étaient des femmes blanches, pour la plupart issues de la classe moyenne.

Il est possible que le genre musical de prédilection du groupe, à savoir le rock, à une époque d'essor musical de la soul et du funk, explique pourquoi le Chicago Women's Liberation Rock Band n'attirait pas les Africaines-Américaines. Néanmoins, lorsque nous nous penchons sur les affiches de la Chicago Women's Liberation Union, organisation mère du CWLRB,⁶⁸⁹ qui indiquent le public visé par cette organisation féministe, l'ambition d'un rassemblement entre les différentes communautés est claire :

⁶⁸⁸ Voir Caroline Rolland-Diamond, *Chicago : le moment 68, territoires de la contestation étudiante et répression politique*, op. cit., chapitre 10, 291-298.

⁶⁸⁹ Pour rappel, le sigle CWLRB fait référence au groupe de musique Chicago Women's Liberation Rock Band.



De gauche à droite et de haut en bas :

Document 17. Affiche pour le Chicago Maternity Center, contrôlé par la CWLU,⁶⁹⁰ datant de 1972

Document 18. Affiche pour la Midwest Lesbian Conference and Music Festival, auquel la CWLU participa, datant de 1974.

Document 19. Affiche de la CWLU datant de septembre 1973, célébrant l'indépendance de la Guinée-Bissau.⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Pour rappel, le sigle CWLU fait référence à l'organisation Chicago Women's Liberation Union.

⁶⁹¹ L'ensemble de ces affiches provient du site d'archives CWLUHerstory.org, développé entre autres par d'anciennes membres de la CWLU. Documents consultés le 25 juillet 2017 : <https://www.cwlutherstory.org/poster-gallery/>

Ces affiches publiées par la CWLU montrent clairement la volonté, à l'image de celle de la « Rainbow Coalition », de créer des ponts entre les différentes communautés de femmes, qu'elles soient blanches, africaines-américaines, *chicanos*, hétérosexuelles ou LGBTQ+.⁶⁹² Par exemple, sur la première de ces affiches, le texte est à la fois en anglais et en espagnol. Néanmoins, cette volonté d'ouverture ne se retrouva pas dans l'origine des membres du Chicago Women's Liberation Rock Band, dans la mesure où elles étaient uniquement blanches. Bien que la communauté hispanique puisse être considérée comme blanche, la batteuse du groupe, Fania Mantalvo porte un nom hispanique et peut également être considérée comme membre d'une minorité, ce qui peut avoir participé à créer une réelle sensibilité de la part du groupe de rock à l'égard de cette communauté.

Le CWLRB se produisit à une époque de divisions entre les genres musicaux écoutés dans les différentes communautés. La chanteuse Naomi Weisstein reconnaît dans son article « A Slapstick Demolition of Male Supremacy » les difficultés qu'eut son groupe à briser les barrières qui existaient entre les différentes communautés. Elle mentionne en particulier un concert pour le deuxième bal annuel des drag queens tiers-mondistes, auquel le groupe fut invité par un certain « Ortiz, Third World Revolutionary ». Weisstein considère ce concert comme « catastrophique » :

We got to the ball on the far South Side of Chicago, and swiftly realized that we were going to be out-bezazzed. Tall, gorgeous black men in glittering red ball gowns and Diana Ross wigs were lip-synching to her recordings, which were being played at top volume. When we took the stage, with our politically correct scruffiness [...] and feeble amplification, we resembled supplicants at a Salvation Army catfish breakfast for the homeless. We played two songs and then quit. Nobody was listening. They had no idea of why we were there. A disappointed Ortiz and his partner, wearing identical one-piece pink wool bathing suits, clapped politely.⁶⁹³

⁶⁹² Dans un entretien, Heather Booth, membre de la CWLU déclare que ce chapitre des Women's Liberation Union était le plus populaire de tous, et qu'à son apogée, il atteignit les 500 adhésions payantes. Alice Echols, *Daring to Be Bad*, op. cit., 330.

⁶⁹³ Naomi Weisstein, « The Chicago Women's Liberation Rock Band 1970-1973: A Slapstick Demolition of Male Supremacy », intervention issue de la conférence à la Boston University, *A Revolutionary Moment: Women's Liberation in the Late 1960s and early 1970s*, 8 avril 2014. Document consulté le 10 décembre 2017 : <http://newpol.org/content/chicago-women%E2%80%99s-liberation-rock-band-1970-1973>

Le propos exprimé dans cette citation est symptomatique du fossé qui existait entre les différentes communautés, à savoir les drag queens non blanches de Chicago fans de Diana Ross, et les féministes radicales blanches qui jouaient du rock. Cette volonté de jouer pour des révolutionnaires tiers-mondistes de Chicago démontre les réelles tentatives du groupe de se rapprocher d'autres mouvements. Cependant, cet exemple illustre l'incapacité de ces organisations à se rassembler pour faire front commun, et leur tendance à se concentrer sur leurs propres intérêts. Comme le nom du groupe l'indique, leur musique était du rock, également mêlé de blues. Néanmoins, la dimension amateur des enregistrements du CWLRB donne l'impression que leur musique relevait moins de la « protest song » que du pastiche. Sur « Papa Don't Lay that Shit on Me »,⁶⁹⁴ le piano qui reprend dans le style ragtime⁶⁹⁵ la mélodie de « Truckin' My Blues Away » de Blind Boy Fuller rappelle la mélodie honky-tonk du solo de piano de « Rocky Raccoon »⁶⁹⁶ des Beatles. Il existe de nombreux exemples de groupes de musique populaire qui enregistrèrent des pastiches de musique ragtime dans les années soixante. C'est non seulement le cas de « Rocky Raccoon », pastiche de musique country, mais aussi de « I Want to Grow Up to Be a Politician »⁶⁹⁷ des Byrds, dont les paroles sont tout aussi satiriques et comiques que celles de « Rocky Raccoon ».

De plus, la manière dont sont chantées les paroles peut aussi faire davantage penser à un pastiche de morceau contestataire. Naomi Weisstein chante effectivement de manière enjouée, comme l'indiquent l'insistance sur les syllabes finales de « away » (0:25), « day » (0:31) sur le premier couplet, et « wild » (0:41) sur le deuxième, mais également les vocalises sur la dernière itération de « wild » (2:23).

Ce type d'analyse pourrait s'appliquer à d'autres morceaux de l'album, comme « Fuck You »,⁶⁹⁸ enregistré en concert dans le style d'un chant religieux,

⁶⁹⁴ The Chicago Women's Liberation Rock Band, « Papa Don't Lay That Shit On Me », *op. cit.*

⁶⁹⁵ Le ragtime est un genre musical considéré comme un précurseur du jazz, qui fut extrêmement populaire aux États-Unis à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Le morceau le plus célèbre de ragtime est très certainement « The Entertainer », composé par Scott Joplin.

⁶⁹⁶ The Beatles, « Rocky Raccoon », *The Beatles*, Londres : Apple Records, 1968.

⁶⁹⁷ The Byrds, « I Want to Grow Up and Be a Politician », *Byrdsmaniax*, Los Angeles : Columbia, 1971.

⁶⁹⁸ The Chicago Women's Liberation Rock Band, « Fuck You », *Papa, Don't Lay That **** on Me*, Nashville : Rounder, 2005.

lors duquel le groupe chante en chœur « fuck you, fuck all of you », mais qui semble seulement constituer une provocation superficielle dénuée d'arguments concrets à l'encontre de l'Église.⁶⁹⁹ Lors de la sortie en 2005 de l'album *Papa, Don't Lay That **** on Me*, qui regroupe le contenu de *Mountain Moving Day* sorti en 1972 et des morceaux inédits, le magazine *Spin* analysa l'album de la sorte :

Papa Don't Lay That Shit On Me is a pastiche of female outrage in several genres, including tracks from folk and blues outfits like the original Chicago Women's Liberation Band, its sister-in-crime the New Haven Women's Liberation Band [...].

I[n] its missteps, *Papa* comes off as earnest and oversimplified—a kind of *Sesame Street* protest that's hard to take seriously in the irony-packed aughts.⁷⁰⁰

Bien que cette critique fût formulée en 2005, elle est révélatrice de la manière dont l'album a pu être perçu à l'époque de sa sortie. Cela expliquerait également pourquoi il n'y eut aucune Africaine-Américaine au sein du groupe. En effet, la musique était clairement adressée à un public blanc. Cependant, l'ironie perçue dans certaines chansons qui traitaient de sujets censés être importants pour toutes les femmes, comme l'avortement, pouvait donner une impression d'insouciance. Cette nonchalance renvoie aux propos de bell hooks quant à l'attitude des féministes radicales blanches qui pensaient être antiracistes, mais qui ne savaient pas défendre la cause des femmes noires :

White women were assuming that all they had to do was express a desire for sisterhood, or a desire to have black women join their groups, and black women would be overjoyed. They saw themselves as acting in a generous, open, non-racist manner and were shocked that black women responded to their overtures with anger and outrage. They could not see that their generosity was directed at themselves, that it was self-centered and motivated by their own opportunistic desires.⁷⁰¹

Cette citation de bell hooks pourrait s'appliquer au CWLRB ou au NHWLRB⁷⁰² en raison de l'absence de femmes africaines-américaines au sein des groupes. De plus, aucune des chansons de ces groupes ne traite spécifiquement de

⁶⁹⁹ Nous reviendrons néanmoins sur cette chanson dans la troisième partie pour expliquer dans quelle mesure elle consiste en une attaque contre les fondations du patriarcat.

⁷⁰⁰ Personnel *Spin*, « Chicago Women's Liberation Rock Band », *Spin.com*, 29 mars 2005. Document consulté le 26 juillet 2017 : <http://www.spin.com/2005/03/chicago-womens-liberation-rock-band/>

⁷⁰¹ bell hooks, *Ain't I A Woman*, *op. cit.*, 144.

⁷⁰² Pour rappel, le sigle NHWLRB fait référence au groupe New Haven Women's Liberation Rock Band.

l'expérience des communautés noires et *chicanos* de Chicago. L'exemple du concert pour le bal des drag queens tiers-mondistes peut être perçu de deux manières. D'un côté, il peut être reproché au public de ne pas avoir écouté le groupe ni cherché à faire converger les luttes propres aux deux organisations. Cela est également vrai du CWLRB, qui n'interpréta que deux chansons, ne s'adapta ni aux goûts musicaux de son public ni aux thématiques politiques qui lui tenaient à cœur et quitta rapidement la salle.

La volonté de rassemblement féministe est cependant présente dans la discographie du CWLRB et du NHWLRB. De par l'utilisation récurrente des termes « sisters » et « sisterhood », toutes leurs chansons ont une dimension implicitement universaliste (voir le tableau ci-dessous énumérant les itérations de « sisters » sur l'album *Mountain Moving Day*). Cependant, les propos de bell hooks tendent à être confirmés par le fait que dans aucun des morceaux n'est fait mention d'un statut différent pour les minorités, telles que des conditions de vie ou des expériences différentes.

Titre de la chanson	Utilisations du terme « sister(s) »
« Secretary », CWLRB	4
« Papa Don't Lay that Shit on Me », CWLRB	0
« Ain't Gonna Marry », CWLRB	0
« Mountain Moving Day », CWLRB	0
« Abortion Song », NHWLRB	4
« Prison Song », NHWLRB	0
« Sister Witch », NHWLRB	4
« So Fine! », NHWLRB	3
« Shotgun », NHWLRB	1

Le tableau ci-dessus montre un décalage dans l'utilisation du terme « sister » ou « sisters » entre le CWLRB et le NHWLRB. Ce dernier le mentionne à douze reprises, tandis que le CWLRB ne le mentionne que quatre fois. Cependant, sur l'ensemble de l'album, de moins de 40 minutes, le terme est utilisé seize fois, soit quasiment une fois toutes les deux minutes. « Sisters » a une connotation volontairement universalisante, comme le confirme une de ses membres, Naomi

Weisstein dans sa présentation de l'album, rédigée pour le site *CWLUherstory.org* :

Every time it played, the band summoned up the ecstasy of a utopian vision of a world without hierarchy and domination. Audience and performer, gay and straight, two-year-olds and eighty-two-year-olds, black teenage girls and Latino transvestites: for a moment in history as brief as a shiver, we were, all of us, transformed and astonished.⁷⁰³

Le vocabulaire utilisé ici par Weisstein rejoint les descriptions que bell hooks fait des féministes blanches de la seconde vague. L'unité « utopique » sans « hiérarchie ni domination » perçue par Weisstein peut au contraire être comprise comme le refus de reconnaître les oppressions propres aux lesbiennes, aux femmes âgées, aux adolescentes noires et travesties latino. Weisstein fait appel au concept de « sisterhood » sans pour autant le nommer lorsqu'elle décrit un monde sans hiérarchie ni domination et déclare que le public comme les musiciennes sont unis dans leur transformation et leur stupéfaction. De plus, dans cette description, Weisstein inclut dans le public, et donc implicitement au sein du mouvement féministe de Chicago, les Africaines-Américaines et les femmes *chicanas*, les hétérosexuelles comme les membres de la communauté LGBTQ+. Cette citation est caractéristique de ce que bell hooks appelle les excès rhétoriques des activistes radicaux de la période, qui prétendent inclure les enfants de deux ans comme les femmes de quatre-vingts, les adolescentes noires comme les travestis latinos.⁷⁰⁴ C'est effectivement cette attitude que hooks reprocha aux féministes radicales dans les années soixante-dix (« White women were assuming that all they had to do was express a desire for sisterhood, or a desire to have black women join their groups, and black women would be overjoyed »).⁷⁰⁵

Cependant, étant donné la faible résolution de la seule vidéo de concert du CWLRB disponible⁷⁰⁶ et que les photos existantes ne montrent pas le public du

⁷⁰³ Naomi Weisstein, « In the Realm of Utopian Desire », *CWLUherstory.org*. Document consulté le 26 juillet 2017 : <https://www.cwluherstory.org/rock-band/?rq=realm>

⁷⁰⁴ De tels excès rhétoriques se retrouvent également dans les paroles de Yoko Ono et de John Lennon, par lesquels le couple compara les violences en Irlande à un génocide, et Angela Davis à une prisonnière politique.

⁷⁰⁵ bell hooks, *Ain't I A Woman*, *op. cit.*, 144.

⁷⁰⁶ Document consulté le 8 février 2018 : <https://jwa.org/feminism/weisstein-naomi>. Il semble qu'une femme africaine-américaine soit présente à un concert du groupe au marqueur 1:57, mais la qualité médiocre de l'image ne permet d'en être totalement certain.

groupe, il est difficile de juger à quel point celui-ci parvint à attirer les femmes des communautés africaine-américaine et latino à leurs spectacles. Seule une photo⁷⁰⁷ de bonne qualité du groupe New Haven Women's Liberation Rock Band en concert le 29 août 1970 montre les membres du public suffisamment précisément pour voir de quelles communautés ethniques ils étaient issus :



Document 20. Photographie prise le 29 août 1970 devant le National Mall de Washington D.C., lors de March for Women's Rights. Photographie prise par Rosemary. Propriété de la DC Public Library Washington Star Collection.

Sur cette photographie, le public est composé de très peu d'Africains-Américains. En effet, seuls quelques-uns sont situés à l'arrière des spectateurs, juste à droite du pupitre, et la majorité d'entre eux ne fait d'ailleurs pas directement face à la scène. L'immense majorité des spectateurs est blanche, et certains semblent être *chicanos*. L'analyse de cette foule ne constitue pas nécessairement une représentation fidèle du public habituel du NHWLRB, mais il s'agit d'un indicateur des caractéristiques des manifestants qui décidèrent d'assister au concert. Cette photographie tend à confirmer l'absence relative d'Africaines-Américaines au sein du mouvement féministe, mais également le faible attrait de

⁷⁰⁷ Document consulté le 26 juillet 2017 sur le site *flickr.com* : https://www.flickr.com/photos/washington_area_spark/8456527199/in/photolist-dTgUV6-NSrjFK.

ces dernières pour la musique jouée par le NHWLRB et le CWLRB. Il n'existe à ma connaissance pas de témoignage des membres du NHWLRB pour confirmer ou infirmer cette supputation.

Ainsi, malgré le discours universaliste non seulement de la CWLU, mais aussi du CWLRB et du NHWLRB, les analyses historiques sur l'intérêt que portèrent les femmes des communautés africaine-américaine et latino aux groupes de rock de ces organisations se contredisent. Si Naomi Weisstein, membre du CWLRB déclare qu'elles attirèrent des femmes de toutes les communautés à leurs concerts, bell hooks critique les féministes de la seconde vague pour leur prétendue universalité et leur manque de considération pour les spécificités du féminisme noir. C'est la raison pour laquelle hooks estime que les Africaines-Américaines furent largement absentes du mouvement à cette époque. Il existe certainement un juste milieu entre ces deux assertions, et l'exemple de l'échec du concert du CWLRB pour le second bal annuel des travestis tiers-mondistes tend à confirmer que le groupe ne connut probablement pas de réel succès au sein des communautés africaines-américaines et *chicanos*, et ce, malgré leurs chansons aux thèmes volontairement universels.

L'une des raisons du manque de succès du CWLRB auprès de ces communautés, et à une plus grande échelle dans la région de Chicago, vient de la virtuosité musicale inégale des membres du groupe, mais aussi au caractère de plus en plus fermé des radios de la bande FM à partir du début des années soixante-dix. Dans l'ouvrage *Rock of Ages*, Ken Tucker traite de l'écart grandissant entre la musique qu'elle appelle AOR⁷⁰⁸ (*Album-Oriented Rock*, que nous appelons aujourd'hui généralement *classic rock*) et la musique qui passe sur les radios destinées au public africain-américain aux États-Unis. Il en conclut que la musique AOR n'est rien d'autre qu'une forme de « racisme et de sexisme institutionnalisé ». ⁷⁰⁹ L'attaque de Ken Tucker à l'égard du AOR est révélatrice des divisions mises en place par les maisons de disque et les radios entre la musique adressée aux Africains-Américains et celle pour les Blancs, mais aussi entre celle pour les hommes et celle pour les femmes. Outre les qualités

⁷⁰⁸ Parmi les groupes qu'Alice Echols considère comme correspondant au genre AOR, elle cite the Who, Led Zeppelin, Journey, Reo Speedwagon.

⁷⁰⁹ Ken Tucker, *Rock of Ages*, New York : Simon & Schuster, 1986, 484.

musicales intrinsèques du CWLRB, il n'est pas surprenant que le groupe ait eu des difficultés à atteindre un public autre que les féministes de Chicago.

Cette analyse s'applique également à la musique de nombreux Africains-Américains, hommes comme femmes. Rares sont les exemples de musiciens noirs qui reçurent l'approbation des fans de AOR, mis à part Jimi Hendrix, ou Sly Stone du groupe Sly and the Family Stone lors de son concert à Woodstock en 1969, alors que des artistes et groupes tels que Parliament-Funkadelic⁷¹⁰ ou le trio féminin Labelle enregistrèrent des morceaux qui pourraient être qualifiés de musique rock et ne connurent pas un tel succès. Cela est lié à l'évolution de la manière dont fut perçu le rock blanc, que de nombreux artistes, maisons de disques et radios considèrent comme une forme d'art à part entière tandis que la musique dite « africaine-américaine » n'était intéressante que pour ses rythmes dansants.

Ainsi, à partir de la fin des années soixante se créa une forme de contradiction chez certains artistes noirs qui tentèrent à la fois d'affirmer leur identité africaine en adoptant par exemple l'afro ou en portant des vêtements traditionnels pour plaire à un public africain-américain, tout en essayant de continuer à attirer un public blanc. C'est par exemple le cas d'Aretha Franklin. Entre 1967 et 1974, sept de ses albums se placèrent en première position du classement *Billboard* R&B, et six en deuxième position. Quatre de ceux qui atteignirent la première place du classement R&B se positionnèrent également parmi les cinq meilleurs albums du classement général. Cependant, la chanteuse ne parvint plus à se classer dans le top 10 général à partir de 1969 avec ses albums studio, et le fit seulement deux fois avec ses albums de concerts.

	<i>Titre de l'album</i>	US ⁷¹¹	US R&B ⁷¹²
1967	<i>I Never Loved a Man the Way I Love You</i>	2	1
	<i>Aretha Arrives</i>	5	1
	<i>Take a Look</i>	173	2

⁷¹⁰ C'est particulièrement le cas de l'album de Funkadelic, *Maggot Brain*, Detroit : Universal Studios, 1971.

⁷¹¹ Classement disponible sur le site officiel de *Billboard*. Document consulté le 4 août 2017 : <http://www.billboard.com/artist/279868/aretha+franklin/chart>

⁷¹² *Ibid.*

	<i>Titre de l'album</i>	US ⁷¹¹	US R&B ⁷¹²
1968	<i>Lady Soul</i>	2	1
	<i>Aretha Now</i>	3	1
	<i>Aretha in Paris</i> (concert)	13	2
1969	<i>Soul '69</i>	15	1
	<i>Soft and Beautiful</i>	–	29
1970	<i>This Girl's in Love with You</i>	17	2
	<i>Spirit in the Dark</i>	25	2
1971	<i>Aretha at the Fillmore West</i> (concert)	7	1
1972	<i>Young, Gifted and Black</i>	11	2
	<i>Amazing Grace</i> (concert)	7	2
1973	<i>Hey Now Hey (The Other Side of the Sky)</i>	30	2
1974	<i>Let Me in Your Life</i>	14	1
	<i>With Everything I Feel in Me</i>	57	6

En parallèle de l'évolution du classement des albums de Franklin, l'apparence de la chanteuse changea également sur ses pochettes. La maison de disques Columbia tenta jusqu'à 1967 de lisser son image et de la présenter comme une chanteuse pop. Mais à partir de cette année-là, elle tenta de développer davantage un répertoire soul chez Atlantic.⁷¹³ Elle y connut un énorme succès, mais fit également face à certaines contradictions. Comme l'attestent les classements du Billboard ci-dessus, à partir de la fin des années soixante, le public blanc se désintéressa progressivement de la musique des Africains-Américains, et donc de celle de Franklin. Selon Russel Gersten, elle fut tiraillée entre un abandon progressif de la musique soul au début des années soixante-dix pour un retour à une musique plus pop, et l'affirmation d'une image africaine-américaine sur ses pochettes d'albums.⁷¹⁴

Alors que le public blanc écoutait moins sa musique soul comme pop, les critiques de ses albums par le magazine *Rolling Stone* furent généralement

⁷¹³ Dans la liste ci-dessus, seuls les albums *Take a Look* et *Soft and Beautiful* furent produits par Atlantic

⁷¹⁴ Russell Gersten, « Aretha Franklin », Jim Miller (ed.), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, New York : Random House, 1992, 336.

élogieuses, peu importe le style musical à travers lequel elle s'exprimait.⁷¹⁵ Dans l'ensemble, les critiques étaient plus positives concernant la voix de Franklin que la musique, comme lorsque Russell Gersten décrivit la musique de « Angel » sur l'album *Hey Now Hey (The Other Side of the Sky)* :

The song deals in simple sentiment—the kind that comes most naturally to Aretha's music—but her vocal performance drowns in the sea of an overpowering string arrangement. One longs for her former production team of Wexler, Dowd and Mardin, who, in their occasionally simplistic arranging style, always left her free to just sing the song, leaving her the space and room to do the one thing she so obviously does best.⁷¹⁶

L'analyse de la musique d'Aretha Franklin par les journalistes de *Rolling Stone* fait écho à la déclaration de Nina Simone dans laquelle elle demande où se trouvait Aretha Franklin à la fin des années soixante. Gersten appelle en substance à un retour de la musique fondée davantage sur le rythme qui caractérisait la discographie de Franklin dans les années soixante. C'est justement la critique que formule Simone lorsqu'elle écrit que le public blanc ne s'intéressait à la musique africaine-américaine que pour ses rythmes marqués, justement absents de l'album *Hey Now Hey*. Cette question renvoie au positionnement artistique et politique de Franklin : elle avait un contrôle total sur sa musique, choisissait avec qui elle travaillait et sur quelle orchestration elle posait sa voix.⁷¹⁷ Le choix de s'éloigner de la musique soul pour s'orienter vers une musique plus pop relève de son désir de plaire à un public blanc. Néanmoins, les pochettes d'albums de Franklin indiquent une volonté d'attirer principalement un public noir certainement proche du mouvement Black Power, mais peut-être également les Blancs qui s'y intéressaient.

⁷¹⁵ Documents consultés le 4 août 2017 :

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/soul-69-19690301>

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/spirit-in-the-dark-19701112>

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/young-gifted-and-black-19720316>

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/amazing-grace-19720803>

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/hey-now-hey-the-other-side-of-the-sky-19730802>

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/let-me-in-your-life-19740411>

⁷¹⁶ Russel Gersten, « Hey Now Hey (The Other Side of the Sky), *Rolling Stone*, 2 août 1973. Document consulté le 4 août 2017 : <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/hey-now-hey-the-other-side-of-the-sky-19730802>

⁷¹⁷ Russell Gersten, « Aretha Franklin », Jim Miller (ed.), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, op. cit., 335.



- Pochettes de certains des albums d'Aretha Franklin, entre 1968 et 1974 :
- Document 21. *Aretha Now*, sorti chez Atlantic en 1968.
 - Document 22. *This Girl's in Love with You*, sorti chez Atlantic en 1970.
 - Document 23. *Young, Gifted and Black*, sorti chez Atlantic en 1972.
 - Document 24. *Amazing Grace*, album enregistré en concert et sorti chez Atlantic en 1972.
 - Document 25. *With Everything I Feel in Me*, sorti chez Atlantic en 1974.

Les pochettes de ces albums illustrent à quel point la chanteuse souhaitait attirer son public africain-américain. En effet, alors qu'en 1968 elle arborait une perruque lisse, comme l'avait également fait Nina Simone auparavant, elle porte fièrement une afro à partir de 1970. De plus, sur *Amazing Grace* et *Young, Gifted and Black*, elle est habillée à la mode traditionnelle africaine de l'époque, très appréciée par les membres de la communauté noire américaine qui soutenaient le mouvement Black Power. Ce style vestimentaire fut particulièrement prisé au sein de la communauté africaine-américaine à partir de la fin des années soixante et encore davantage dans les années soixante-dix. Il peut être considéré que cela illustre le souhait de Franklin d'afficher son appartenance à cette communauté. Ce souci d'appartenance s'illustre également à travers la police utilisée pour écrire « Aretha Franklin » et « Amazing Grace » sur l'album *Amazing Grace*. Cette police fut particulièrement à la mode au sein de la communauté africaine-américaine, et fut utilisée à maintes reprises, comme sur la pochette de la bande originale du film *Shaft* et celle de *Wattstax* :



- à gauche : Document 26. pochette d'album de la bande originale du film *Shaft*, sortie chez MGM et enregistrée au studio Stax à Memphis.
- à droite : Document 27. pochette de la bande originale du documentaire *Wattstax*, sortie Stax en 1972.

Ainsi, au début des années soixante-dix, les pochettes mêmes des albums d'Aretha Franklin illustrent son souci d'appartenance à la culture africaine-américaine.

Sur *With Everything I Feel in Me*, l'image sexualisée d'Aretha Franklin correspond à l'autosexualisation de Betty Davis ou du groupe Labelle la même année. Sur la pochette, la chanteuse semble ne rien porter d'autre qu'un manteau de fourrure, dévoilant le haut de sa poitrine. Mais contrairement à Betty Davis ou Labelle qui alliaient sexualisation à *empowerment*, il semble que ce ne soit pas le cas de Franklin. Sur cet album, il n'y a pas de chanson à la dimension féministe comme ce fut auparavant le cas avec « Respect » ou sa reprise de « To Be Young, Gifted and Black ». Les morceaux ici sont principalement des ballades jazz ou soul, ou de la musique proto-disco (« Don't Go Breaking My Heart ») avec pour thématique l'amour, néanmoins sans message féministe.

Ainsi, alors que le rapport à la sexualité d'Aretha Franklin peut se rattacher à celui de Betty Davis, de Labelle ou encore de Diana Ross, il n'y a guère de message féministe derrière la nouvelle image sexy ou érotique qu'elle souhaite s'attribuer au milieu des années soixante-dix. En évoluant dans un milieu à la misogynie et au racisme affirmés, il n'est guère surprenant que des artistes comme Janis Joplin et Grace Slick intégrèrent et reproduisirent ces schémas. Il en va de même pour le Chicago Women's Liberation Rock Band qui ne parvint pas à rassembler les femmes des différentes communautés. Quand bien même elles essayèrent de montrer qu'elles défendaient les femmes de manière universaliste, ces tentatives de rassemblement restèrent superficielles. Le rapport qu'entretinrent les groupes féminins, chanteuses et musiciennes étudiés avec les différentes communautés nous amène à la question de l'image, mais aussi à son contrôle. Ces questions sont également liées à la manière dont ces femmes interagirent avec ces communautés ou furent perçues par celles-ci.

Ce sont sur ces questions que nous allons nous concentrer ensuite. Nous démontrerons que déclarer défendre les droits des femmes ou les différentes communautés consiste à proposer une certaine image publique de soi. En cela, ces artistes aspirent à ce que le public ou la société les perçoivent d'une certaine manière. Nous nous concentrerons sur les différentes méthodes des chanteuses et musiciennes pour prendre ou renforcer le contrôle de leur image, que ce soit

par une supervision musicale plus grande, allant de la production, à l'orchestration musicale, en passant par le genre des ingénieurs et ingénieures, musiciens et musiciennes dont elles s'entouraient.

Chapitre 6

Contrôle de l'image et de l'identité

La volonté d'un décloisonnement politique et culturel ou au contraire son refus tel que nous les avons analysés précédemment renvoient inévitablement à la question de l'identité, de l'image de ces artistes, et de la manière dont elles les maîtrisent. Dans un milieu dominé à l'immense majorité par des hommes, les démarches de ces femmes pour reprendre le contrôle de leur musique et de leur image constituent un acte éminemment féministe. Nous déterminerons si certaines approches furent plus efficaces que d'autres et nous comparerons les démarches similaires pour définir si elles furent plus fructueuses dans certains contextes.

Nous nous concentrerons dans un premier temps sur le contrôle de la production musicale, de la musique aux paroles en passant par la pochette, car cela constitue la première partie du contrôle de l'image qu'un artiste renvoie. En effet, avoir la maîtrise de la production implique que l'artiste décide de l'image qu'il ou elle propose au public ou aux médias. Cependant, toute production, qu'elle soit linguistique ou artistique ne dépend pas uniquement du locuteur, mais aussi du co-locuteur, et dans le cas de la production artistique, de celui ou celle qui écoute la musique, assiste au concert, regarde la pochette d'album, lit ou écoute les interviews, etc.

Ensuite, nous analyserons la manière dont certaines chanteuses et musiciennes se sont approprié les attaques ou les comparaisons a priori dégradantes faites à leur égard pour s'en émanciper et présenter des images publiques novatrices qui sont aujourd'hui considérées comme féministes. C'est le cas par exemple de Yoko Ono qui put s'affranchir des critiques faites sur son art ou sa personne en les acceptant et les faisant siennes. Nous démontrerons que certaines artistes s'approprièrent la critique de la femme africaine-américaine sexuelle pour en faire une figure féministe. Enfin, à l'autre bout du spectre

sexuel, nous verrons que le refus du genre permet de se libérer du carcan que constituent les attentes de la société *mainstream*, des maisons de disque, du public et de la presse. Toutes ces présentations de personnages publics radicaux ont alors en commun de permettre une réappropriation du contrôle de l'image par les artistes.

6.1. *Création de labels et maisons de disques indépendants pour un meilleur contrôle de sa musique ?*

La question du rapport qu'entretiennent les différentes artistes étudiées à la société *mainstream* américaine, aux médias et à l'industrie musicale ne peut se dissocier de celle du contrôle de l'image et de la manière dont un artiste ou un groupe se présente à autrui. En effet, à titre d'exemple, les critiques d'albums ou de concerts effectuées par la presse renvoient de l'artiste une image qui peut soit correspondre à son intention, soit aller à l'opposé. C'est pourquoi certaines musiciennes s'attachèrent à exercer un contrôle total sur la musique produite afin, à tout le moins, de s'émanciper de la domination des grandes maisons de disque. Pour cela, certaines prirent des mesures radicales en fondant des maisons de disque féministes contrôlées uniquement par des femmes pour s'émanciper des labels principaux qu'elles considéraient comme patriarcaux. C'est pourquoi nous analyserons le cas d'Olivia Records ou encore de Women's Wax Works, maisons de disque fondées par des féministes lesbiennes. D'autres décidèrent de rejoindre des labels au sein desquels elles pourraient garder un plus grand contrôle sur la production artistique. C'est le cas de Betty Davis, qui rejoint Just Sunshine, petit label de San Francisco géré par Michael Lang, célèbre pour avoir organisé le festival Woodstock à l'été 1969.

Yoko Ono également enregistra de la musique au sein d'un label qui lui laissa une grande liberté. En effet, à partir du début de sa relation avec John Lennon, elle fit produire l'ensemble des albums qu'elle enregistra seule ou avec son mari par la maison de disque des Beatles, Apple.⁷¹⁸ Selon les termes de Paul

⁷¹⁸ La seule exception est l'album expérimental enregistré avec John Lennon, *Unfinished Music 2: Life with the Lions*, qui fut produit par Zapple. Label appartenant à Apple, il exista entre février et juin 1969 et fut dirigé par Barry Miles, un proche de Paul McCartney. Il fut créé à l'origine pour produire des albums expérimentaux ou de « spoken words » – de textes oralisés. Les deux seuls

McCartney, la maison de disque Apple fut imaginée par les Beatles comme une forme de « communisme occidental ». ⁷¹⁹ Apple devait à l'origine produire la musique, les films, les objets électroniques refusés par les autres compagnies, sans chercher à en tirer d'énormes profits, dans le but de s'attaquer à la philosophie capitaliste. Néanmoins, à la fin des années soixante, avec les tensions croissantes entre les Beatles, Allen Klein, le nouveau patron d'Apple, se concentra avant tout sur le développement économique de la compagnie. ⁷²⁰

Cette capacité à faire produire ses albums chez Apple offrit à Ono une liberté totale concernant ses choix musicaux, les morceaux qu'elle enregistra et leur contenu. Elle put également décider des musiciens auxquels elle fit appel. L'exemple d'Ono est celui d'une femme qui put continuer à exercer un contrôle sur son art malgré les critiques d'un certain public et des médias. Par exemple, elle put s'entourer d'excellents musiciens de studios pour son album *Feeling the Space*, et décider d'avoir un album musicalement poli, loin des expérimentations des opus précédents :

I felt I had to get a new set of musicians for the kind of sound.
I had in mind. So I hired session guys with jazz backgrounds. The first
day I walked into the studio, I noticed there was some nervous tension.
To break the ice, I suggested we do a jam to get to know each other. ⁷²¹

La formation jazz des musiciens de Yoko Ono sur cet album explique le caractère plus délicat que sur ses albums précédents. ⁷²² Ainsi, Apple se plia à la plupart des choix musicaux d'Ono, que ce soit pour sa musique avant-gardiste ou plus *mainstream*.

Cependant, l'une des seules décisions que Yoko Ono ne parvint pas à mener à bien concerne également *Feeling the Space*. Alors qu'elle eut un contrôle

albums à avoir été produits sous cette bannière sont *Unfinished Music 2: Life with the Lions* de John Lennon et Yoko Ono, et *Electronic Sound* de George Harrison.

⁷¹⁹ Paul McCartney dans Peter Ames Carlin, *Paul McCartney: A Life*, Londres : JR Books Ltd., 2009, 171.

⁷²⁰ Pour plus d'information sur l'évolution d'Apple à la fin des années soixante, voir Peter Doggett, *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : Vintage Books, 2010.

⁷²¹ Yoko Ono, *ONOBX*, *op. cit.* Livret accompagnant le coffret.

⁷²² À l'exception de quelques proches, seul le couple participa à la création de ses trois premiers. Pour les morceaux enregistrés en studio pour *Yoko Ono/Plastic Ono Band*, les musiciens sont John Lennon, Ringo Starr et Klaus Voormann. Sur *Fly*, le nombre de musicien augmente, et enfin sur *Sometime in New York City et Approximately Infinite Universe*, c'est le groupe Elephant's Memory qui enregistra avec eux.

musical total, il n'en fut pas autant pour le format de cet album. En effet, la chanteuse souhaita sortir un double album, mais Apple refusa.

Pour ses premiers albums, en raison de sa collaboration avec John Lennon, Ono proposa aux fans des Beatles, public principalement féru de musique populaire, une forme de musique avant-gardiste. Elle mélangea ainsi les concepts « d'art savant »⁷²³ et « d'art inférieur » que Theodor Adorno considérait comme incompatibles et en conflit.⁷²⁴ Inspirée en partie par John Cage qu'elle rencontra au milieu des années cinquante et avec qui elle travailla par la suite, Yoko Ono est qualifiée par Peter McCabe et Robert D. Schonfeld d'arrogante, à l'image de son art. John Lennon lui-même avait déjà exprimé une opinion similaire concernant l'avant-garde, bien que sur le ton de la plaisanterie. Lors d'une interview en 1968, il déclare « *avant-garde* is French for bullshit ». ⁷²⁵ Cette remarque peut être perçue comme représentative de la dichotomie, voire des tensions entre « l'art élevé » et « l'art inférieur » décrit par Adorno. Dans ses ouvrages, celui-ci critique l'art et la musique populaires pour leur absence de créativité, d'originalité et leur uniformisation des besoins et de la pensée. Il les présente par ailleurs comme des marchandises inauthentiques créées par l'industrie culturelle. En contrepartie, il présente « l'art savant » comme étant le seul digne d'intérêt, car plus radical et le seul à posséder un pouvoir contestataire face à l'ordre établi. La citation de Peter McCabe ou celle de Lennon qualifiant l'avant-garde de « connerie » peuvent être perçues comme des réactions populistes ou un moyen de défendre la musique populaire non seulement face à ce dédain des universitaires de l'école de Francfort, mais aussi face au « grand art ».

La dichotomie entre l'art d'avant-garde et l'art de masse est critiquable, entre autres en raison des relations poreuses entre ces deux formes d'art. La présentation de l'art de Yoko Ono par Peter McCabe peut être perçue comme essentialisante et monolithique. Loin de chercher à se présenter comme membre

⁷²³ Différentes expressions ont été proposées pour traduire l'expression « Hochkunst » de Theodor Adorno, dont « l'art élevé », « l'art savant », ou « le grand art ». Nous utiliserons ces trois expressions indistinctement afin d'éviter les répétitions.

⁷²⁴ Theodor W. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève : Contrechamps, 1962 (ed. 1994), 27. Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi.

⁷²⁵ Barry Miles, *Paul McCartney: Many Years from Now*, London, Martin Secker & Warburg Ltd., 1997, x.

de l'*intelligentsia* artistique, Yoko Ono faisait partie du mouvement new-yorkais Fluxus, connu pour sa critique de la toute-puissance des musées quant à la valeur de l'art. Les membres du mouvement considéraient qu'il n'était pas nécessaire d'être éduqué pour voir et comprendre une œuvre d'art. D'après Tracy DiTolla, Fluxus « voulait non seulement rendre l'art accessible aux masses, mais aussi que chacun crée de l'art à tout moment ». ⁷²⁶ L'influence musicale de Fluxus, et de John Cage en particulier, sur Yoko Ono lui permit de sensibiliser davantage Lennon à ce type de musique. Bien que ce dernier déclara qu'avant-garde voulait dire « connerie », il participa à la création d'au moins un morceau de ce style avant même son rapprochement avec Yoko Ono, à savoir « Carnival of Light ». Enregistrement encore inédit à ce jour, l'écrivain Mark Lewisohn, qui eut accès aux bandes sonores, le décrit ainsi :

[It features] distorted, hypnotic drum and organ sounds, a distorted lead guitar, the sound of a church organ, various effects (water gargling was one) and, perhaps most intimidating of all, John Lennon and McCartney screaming dementedly and bawling aloud random phrases like 'Are you alright?' and 'Barcelona!' ⁷²⁷

Ce morceau prouve l'intérêt de Lennon pour la musique avant-gardiste avant même sa relation avec Ono, et tandis que Peter McCabe, Robert Schonfeld et les journalistes du magazine *Rolling Stone* au début des années soixante-dix considèrent l'art de Yoko Ono comme prétentieux, cette dernière inspira nombre de chanteuses et musiciennes au fil des ans, particulièrement Kim Gordon et la musique dite alternative de Sonic Youth ou Merrill Garbus de Tune Yard. ⁷²⁸ En novembre 2016, signe du retour en grâce de Yoko Ono auprès de la presse musicale spécialisée, le magazine *Pitchfork* interrogea six chanteuses et musiciennes sur l'influence de Yoko Ono sur leur musique.

Ainsi la liberté musicale quasi totale de Yoko Ono grâce à Apple favorisa dans les années soixante-dix la création d'une œuvre féministe qui brouilla la frontière entre « grand art » et « art populaire ». La possibilité qu'elle eut d'enregistrer une musique moins facile d'accès au premier abord ouvrit la voie à

⁷²⁶ Tracy DiTolla, "Fluxus", internet, Theartstory.org, <http://www.theartstory.org/movement-fluxus.htm>, consulté le 25 février 2016.

⁷²⁷ Mark Lewisohn, *The Beatles Recording Sessions*, New York : Harmony Books, 1988, 192.

⁷²⁸ Voir Liz Belly, « Kim Gordon, tUnE-yArDs, and 6 Other Musicians on Why Yoko Ono Matters », *Pitchfork.com*, *op. cit.* Document consulté le 13 novembre 2017 : <https://pitchfork.com/thepitch/1366-kim-gordon-tune-yards-and-6-other-musicians-on-why-yoko-ono-matters>

plusieurs générations de chanteuses et musiciennes qui créèrent et enregistrèrent une musique qui leur plaisait avant tout, en se souciant moins des attentes des principales maisons de disque. C'est également par cette liberté et ce contrôle artistique en général et musical en particulier que Yoko Ono peut être perçue comme un modèle féministe.

L'une des caractéristiques de Betty Davis est sa volonté de contrôler elle-même sa carrière et sa musique. Alors qu'elle signa un contrat avec Columbia en 1968, elle abandonna cette maison de disque par peur de ne pas avoir assez de contrôle sur la production musicale et rejoignit Just Sunshine Records.

Au sein de Just Sunshine, elle écrivit elle-même les paroles de ses chansons et même si elle ne jouait pas de musique, elle retranscrivit oralement à ses musiciens ce qu'elle attendait des différents instruments sur chacune de ses chansons. Sur la réédition de *Betty Davis* en 2007, la chanteuse est d'ailleurs créditée pour avoir écrit et arrangé la musique dans son ensemble.⁷²⁹ Dans les notes accompagnant cet album, Oliver Wang analyse à quel point ce besoin de contrôle créatif porta préjudice à la chanteuse :

Particularly as a songwriter, Betty Davis exercised a skill and authority that few other women did during this time. In fact, Davis went head-to-head with Motown Records around 1971 when she wrote most of the songs that appeared on the Commodores' demo for the label. The group landed a deal, and Motown wanted to also sign Davis as a writer. However, in an effort to maintain control of publishing rights, the deal went from a seven-song agreement to a one-song deal that eventually failed altogether. From her perspective, "they wanted everything ... my publishing, they wanted writers' money. It meant giving up everything, practically"^{730,731}

L'anecdote concernant son refus de céder le contrôle de ses droits d'auteur est révélatrice de l'attitude de la chanteuse et de sa volonté de garder son indépendance. En effet, le refus de signer avec la Motown signifia l'impossibilité de s'adresser à un plus grand public,⁷³² mais Davis sacrifia cela volontairement

⁷²⁹ Betty Davis, *Betty Davis, op. cit.*, 1973 (ed. 2007), Seattle : Light in the Attic. Voir notes accompagnant l'album.

⁷³⁰ Oliver Wang dans Betty Davis, "The Music and Mystique of Betty Davis," *Betty Davis, op. cit.*, notes accompagnant l'album.

⁷³¹ Nikki A. Greene, « "Don't Call Her No Tramp": The Feminist Funk Power of Betty Davis and Renée Stout », *American Studies*, Vol. 52, numéro 4, 2013, 63.

⁷³² À la place, elle signa un contrat avec un petit label nommé Just Sunshine, fondé par Michael Lang, l'organisateur du festival Woodstock en 1969.

afin de garder son indépendance et le contrôle créatif total de sa musique, comme elle le déclara au magazine *Blues and Soul* en 1975 :

“Originally, I could have signed with both Columbia or Atlantic,” Betty points out. “But I could never have been given the creative freedom that I got with Michael [Lang]. Sure, a bigger company may have been better geared to promote but at that particular point in my career, I felt that artistic freedom was far more important to me.”⁷³³

La question de l’indépendance et de la liberté artistique fut donc essentielle pour Betty Davis afin de mener à bien son projet musical. Il est probable qu’elle n’eût pu avoir la même liberté avec Columbia ou Motown, que ce soit au niveau de sa musique ou de son image. En effet, à en juger par l’attitude de Columbia vis-à-vis du contrôle de la musique et de l’image d’Aretha Franklin,⁷³⁴ il n’est pas impossible que Betty Davis eût eu autant de difficulté à maîtriser la création musicale lorsqu’elle fit partie de l’écurie Columbia en 1968 et 1969.

Yoko Ono et Betty Davis ne furent pas les seules chanteuses à ressentir le besoin de contrôler la production musicale, ce fut également le cas des créatrices de la maison de disque Olivia Records. Proche de mouvements lesbiens séparatistes qui prônaient une séparation totale avec la société patriarcale *mainstream*, ce label s’attacha à défendre les femmes dans leur ensemble.⁷³⁵ Olivia fut fondée en 1973 et produisit une quarantaine d’albums jusqu’en 1993, date à laquelle la maison de disque ferma ses portes. Les propos de la cofondatrice d’Olivia Records, Judy Dlugacz, démontrent qu’au-delà des méthodes traditionnelles des mouvements sociaux, il exista une réelle volonté de la part des féministes de donner une dimension politique à la maison disque et de toucher les femmes par des voies alternatives :

We started because we were political. We had a whole game plan as to how we were gonna change the world. What we were trying to do was reach as many women as possible with the concept of woman-identification, of relying upon yourself, of seeing yourself as primary and women as primary and considering other possibilities to heterosexuality, heterosexism, and sexism.⁷³⁶

⁷³³ John Abbey, « Betty Davis: Filthy but Funky », *op. cit.*

⁷³⁴ Cf Chapitre II.5.2.

⁷³⁵ Sheila Whiteley, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York : Routledge, 1997, 191.

⁷³⁶ Judy Dlugacz dans Val C. Phoenix, « From Womyn to Grrrls: Finding Sisterhood in Girl Style Revolution », *Deneuve*, San Francisco : Avalon Media, Janvier-Fevrier 1994, 41.

La création de ce label fut une démarche tout autant politique qu'artistique. Olivia Records agit en réponse à l'absence d'artistes lesbiennes, et à plus forte raison politisées, au sein des principales maisons de disque. D'après Eve Kosofsky Sedgwick, cette absence a une dimension tout aussi politique que les chants féministes :

[S]ilence is rendered as pointed and performative as speech, [...] [it] depends on and highlights more broadly the fact that ignorance is as potent and as multiple a thing there as is knowledge.⁷³⁷

Comparé aux tentatives de récupérations de la contre-culture hippie par les principales maisons de disque, leur silence au sujet des lesbiennes dans les années soixante-dix peut être perçu comme un moyen de les isoler, les garder hors de la sphère publique et de les confiner aux bars gay ou aux « consciousness-raising groups » comme seuls lieux de rassemblement. L'intervention de collectifs tels qu'Olivia Records participa ainsi à contrecarrer cet isolement en offrant une nouvelle plate-forme publique aux femmes.

Certaines des fondatrices d'Olivia étaient d'anciennes membres du Furies Collective⁷³⁸ et des Radicalesbians et s'attelèrent à créer des entreprises féministes pour favoriser l'autosuffisance et l'autodétermination des femmes dans le but de s'émanciper de la société patriarcale. D'après Ginny Berson, également cofondatrice d'Olivia Records, le label avait pour but de mettre à mal le monopole des principales maisons de disque :

We wanted to set up some sort of economic institution which would both produce a product that women want to buy and also employ women in a non-oppressive situation—get them out of regular jobs. Second we wanted to be in a position to affect large numbers of women, and that had to be through media. The medium that was the most accessible to us, was the easiest way for us to get something out to large numbers of women, was music.⁷³⁹

⁷³⁷ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley : University of California Press, 1990, 4.

⁷³⁸ The Furies Collective était une organisation composée de féministes lesbienne séparatistes qui prônaient la séparation avec le patriarcat. Certaines considéraient que même les hommes bien intentionnés n'avaient aucune place dans le mouvement féministe car ils y reproduiraient les dynamiques patriarcales. Les membres du Furies Collective vivaient de manière communale, et s'appliquaient à promouvoir une révolution mondiale inspirée de ce que les Black Panthers et les Weathermen proposaient, notamment par le biais de leur journal *underground*, *The Furies*. Elles considéraient également que le lesbianisme n'était pas tant une préférence sexuelle qu'une décision politique. Voir Alice Echols, *Daring to Be Bad*, *op. cit.*, 240.

⁷³⁹ Ginny Berson dans Margie Crow, « The Muses of Olivia : Our Own Economy, Our Own Song », *Off Our Backs*, août-septembre 1974, 2.

Ainsi, Olivia Records donna aux femmes un contrôle artistique, mais aussi politique en laissant aux féministes le contrôle de leur message sans risquer la censure. En cela, les membres du label arrivèrent aux mêmes conclusions que celles du CWLRB et du NHWLRB, c'est-à-dire au besoin de créer une scène musicale féministe à l'épreuve du *diktat* des grandes maisons de disque.

Ainsi, Olivia Records est une compagnie qui donna une plate-forme publique aux féministes lesbiennes ainsi qu'aux féministes radicales, car elles représentaient un marché qui n'intéressait guère les grandes maisons de disque. Non seulement les vocalistes étaient uniquement des femmes, mais c'était aussi le cas des musiciennes. Olivia permit la publication d'albums aux thématiques ouvertement lesbiennes, comme celui de Meg Christian, *I Know You Know*, le premier produit par la maison de disque en 1974. Avec des chansons comme « Ode to a Gym Teacher », ⁷⁴⁰ elle raconte non seulement son amour adolescent de collégienne pour sa professeur de sport, mais elle démontre qu'être forte physiquement n'est pas incompatible avec le fait d'être une femme et attirante aux yeux d'autrui :

She was a big tough woman, the first to come along
That showed me being female meant you still could be strong⁷⁴¹

Les paroles de « Ode to a Gym Teacher » consistent ainsi en une remise en question des canons de la beauté que promeut la société de consommation américaine. Les chansons de l'album *I Know You Know* sont bien plus intimes que celles des CWLRB et NHWLRB qui furent écrites pour être mémorisées facilement et chantées en chœur lors de manifestations et rassemblements politiques. Tous interprétés à la guitare acoustique et parfois discrètement accompagnés d'un piano ou d'une flûte, les morceaux de Meg Christian sont souvent joués en arpèges et abordent des thématiques bien plus personnelles que celles des CWLRB et NHWLRB. En effet, le caractère intime donné à ces chansons permet de créer une plus grande forme d'identification et de complicité entre la chanteuse et son public qu'entre celui du CWLRB et le groupe.

L'album fut enregistré en une prise lors d'un concert au Full Moon Coffeehouse à San Francisco. Dans l'interlude avant « Ode to a Gym Teacher »,

⁷⁴⁰ Meg Christian, « Ode to a Gym Teacher », *I Know You Know*, Oakland : Olivia Records, 1974.

⁷⁴¹ *Ibid.*

Meg Christian explique la genèse de cette chanson. Ce passage donne une bonne idée du type de concerts que donnait la chanteuse et du public qu'elle avait. Les seules réponses du public viennent de voix féminines, qui rient et applaudissent entre ses interjections, indiquant ainsi qu'elle se produisait probablement principalement dans des cafés et que son public était uniquement composé de femmes. Meg Christian comme le CWLRB se produisirent dans des cafés⁷⁴² et permirent aux féministes de se rassembler hors des « consciousness-raising groups » qui avaient généralement lieu à huis clos, de se déplacer et de s'afficher dans la sphère publique. Au-delà des cafés, le réseau de distribution d'Olivia Records inclut également de nombreuses librairies indépendantes et alternatives.⁷⁴³

Cette maison de disque contribua à donner une voix à une tendance féministe qui en fut davantage privée dans la sphère publique que les féministes libérales par exemple. Olivia Records participa aussi à la création de festivals dédiés à la musique des femmes et réservés aux femmes comme le Michigan Women's Music Festival en 1976. Cette musique des femmes pour les femmes était donc souvent appelée « women's music », ou « womyn's⁷⁴⁴ music ». Le désir d'organiser des concerts et d'autres événements réservés aux femmes renvoie à la controverse provoquée par les féministes séparatistes, cette branche du féminisme radical qui considérait que même avec les meilleures intentions, les hommes ne pouvaient participer au débat ou à la cause féministe. Ainsi, en 1975, le collectif lesbien féministe Oven Productions, qui finança différents événements culturels dédiés aux femmes, se prononça en faveur d'une politique d'organisation réservée aux femmes :

⁷⁴² Voir Naomi Weisstein, « the Chicago Women's Liberation Rock Band 1970-1973: A Slapstick Demolition of Male Supremacy », *A Revolutionary Moment: Women's Liberation in the Late 1960s and early 1970s*, Conférence à Boston University, 27-29 mars 2014. Document consulté le 13 février 2018 :

<http://www.bu.edu/wgs/files/2013/10/Weisstein-The-Chicago-Women%E2%80%99s-Liberation-Rock-Band-1970-1973.pdf>. Weisstein déclare que le deuxième concert de son groupe était à « Alice's Restaurant », un café affilié à la Nouvelle gauche.

⁷⁴³ Stephen Holden, « Pop/Jazz; Olivia Records is a success in 'Women's Music' », *The New York Times*, 4 novembre 1983, n.p. Document consulté le 28 septembre 2017 : <http://www.nytimes.com/1983/11/04/arts/pop-jazz-olivia-records-is-a-success-in-women-s-music.html>

⁷⁴⁴ Le néologisme « womyn » est parfois utilisé pour remplacer « women », tout comme « womon » peut être utilisé pour remplacer « woman » comme alternative à une terminologie formée en référence à l'homme (« man »/« men ») et à une norme masculine (« wo-man »/« women »).

For women who have been raped, beaten, deserted, fired, misled, manipulated, discriminated against, had their children taken away, etc. the man at the concert may trigger pain, even if he is the nicest guy in town. We want women's concerts to be the most open, unoppressive, liberating possible. We do not always succeed, but womenspace free of real and/or symbolic oppression can have a monumental effect on women. Men who really understand sexism are supportive of this concept. In fact, they do not want to put themselves in the situation of representing the oppressor at a women's event.⁷⁴⁵

Alors même que les féministes sont encore parfois présentées comme misandristes,⁷⁴⁶ le prospectus ci-dessus ne dépeint pas nécessairement une image négative des hommes. En effet, les adjectifs liés aux hommes sont au contraire positifs : « nice guy », « supportive », « understand sexism ». De telles descriptions mettent en lumière le fait que si l'homme était perçu comme responsable de l'oppression des femmes par certaines organisations féministes lesbiennes ou séparatistes, elles étaient conscientes de la volonté de certains d'entre eux d'aider leur cause. Cette décision permit ainsi à ces féministes d'évoluer, ne serait-ce que le temps d'une soirée ou d'un week-end, dans un environnement positif et bienveillant, à l'écart des hommes. Cela favorisa également le renforcement des liens entre les membres de la communauté féministe lesbienne.

La maison de disque parvint à produire des artistes qui n'auraient peut-être pas pu être produites et à atteindre un public qui était à la recherche d'artistes capables de retranscrire le quotidien d'un certain nombre de femmes lesbiennes, comme le confirme l'article de Stephen Holden. Sa description des chansons de Meg Christian et Chris Williamson renvoie aux thématiques défendues dans le prospectus d'Oven Productions :

Meg Christian and Cris Williamson both have beautiful, clear folk-pop sopranos and plenty of charisma. Their songs describe close emotional relationships between people, and plead for intimacy and caring. High on their agenda are feminist solidarity and lesbian pride.⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ Prospectus distribué en 1975 par Oven Productions, dans Mimi Marinucci, *Feminism is Queer: The intimate connection between queer and feminist theory*, Londres : Zed Books, 2010, 53-4.

⁷⁴⁶ Voir Roxane Gay dans « Roxane Gay on Acknowledging — And Owning — Her 'Bad' Feminism », *NPR*, 3 août 2014. Document consulté le 2 février 2014 : <https://www.npr.org/2014/08/03/337126684/roxane-gay-on-acknowledging-and-owning-her-bad-feminism>. Dans cette interview, Gay dénonce cette représentation essentialisante de la féministe misandriste.

⁷⁴⁷ Stephen Holden, « Pop/Jazz; Olivia Records is a success in 'Women's Music' », *The New York Times*, *op. cit.*

De manière comparable aux féministes radicales qui se concentraient sur les relations personnelles, les chansons de Meg Christian et Cris Williamson traitent en effet d'intimité et d'attention envers autrui, mais surtout de solidarité entre les femmes et de fierté lesbienne. En cela, elles s'adressent particulièrement aux féministes lesbiennes.

La chanson « Ode to a Gym Teacher » de Meg Christian est l'exemple parfait de chansons faites pour la communauté lesbienne, et le titre de l'album *I Know You Know* fait référence aux non-dits concernant son orientation sexuelle. De son côté, dans une interview donnée au magazine *Lesbian Tide*, Williamson déclare que sa musique n'est pas faite uniquement pour la communauté lesbienne. Elle reconnaît en 1980 que si ses chansons présentèrent une image positive des féministes lesbiennes, elles n'aidèrent pas spécialement la chanteuse d'un point de vue personnel :

Before I decided to "join up" to the movement, I anguished for two years. I felt at the time it would hurt my image, that it would help the lesbian image, but hurt mine because it would narrow and limit me.⁷⁴⁸

La musique de Cris Williamson ne fut présentée comme « women's music » qu'après que la chanteuse eut rejoint Olivia Records. Et alors que certains morceaux de *The Changer and the Changed*, son premier album au sein de cette maison de disque, tels que « Sweet Woman », « Having Been Touched (Tender Lady) » ou encore « Sister » s'adressent clairement à la communauté lesbienne, la chanteuse reconnaît les risques d'être cataloguée et enfermée. Tout comme Yoko Ono qui se rapprocha puis s'émancipa du mouvement féministe dans les années soixante-dix, Cris Williamson fit face aux tensions entre être une voix de la communauté lesbienne et ses aspirations artistiques qui dépassaient les limites du mouvement. Nous verrons que cet enfermement est un des dommages collatéraux que subirent certaines artistes de la « women's music ».

D'autres labels féministes lesbiens furent créés dans les années soixante-dix et à l'image d'Olivia Records, la maison de production Women's Wax Works fit uniquement appel à des femmes ingénieures du son, photographes et musiciennes pour la création de ses albums. Cette maison de disque fut à l'origine créée pour produire les albums d'Alix Dobkin, *Lavender Jane Loves*

⁷⁴⁸ Cris Williamson dans Jeanne Cordova, « Cris Williamson's Paradise », *Lesbian Tide*, Los Angeles : Daughters of Bilitis, mai-juin 1980, 8.

Women en 1973, puis *Living with Lesbians* en 1976. Néanmoins, ce label fut financièrement moins stable que les plus grandes maisons de disque. Ainsi, pour la préparation de son deuxième album, Dobkin fit imprimer la publicité suivante dans le magazine *Lesbian Connection* :

My music is not for everyone, my music is for lesbians. The LAVENDER JANE album sales figure, though modest, reflects a consistent support for my music. I am in the process of doing a new album, THE LESBIAN POWER AUTHORITY, but I need money, \$8000. I hope that you will invest your money in me and THE LESBIAN POWER AUTHORITY.⁷⁴⁹

The Lesbian Power Authority devint par la suite *Living With Lesbians* et fut produit un an après la publication de cet appel. Il s'agit d'une demande de financement participatif par les lesbiennes qui écoutent la musique de Dobkin, et en raison de cette participation active nous pouvons nous demander si les femmes qui financèrent cet album ou qui achetèrent ceux produits par Olivia Records correspondent à la description des *cultural dopes*, ces consommateurs et consommatrices qui suivent passivement les modes dictées par les publicitaires. D'un côté, les membres du Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham ou encore Neil Nehring soutiennent qu'il existe une consommation active, effectuée dans un but politique, de l'autre, les théoriciens postmodernistes considèrent que ces tentatives de contestation furent récupérées par la société capitaliste *mainstream*.

En 1967, Harold Garfinkel développe le concept de « cultural dope » pour soutenir que de nombreux sociologues estiment qu'il existe un type de sujet qui consomme et produit exactement de la manière qui est attendue de lui par la société.⁷⁵⁰ Néanmoins, Garfinkel considère que ces sujets détiennent une agentivité qui leur est propre et font des choix réfléchis. C'est là toute la différence entre une consommation musicale effectuée en voyant la publicité de CBS Records, et celle pour l'album d'Alix Dobkin : ce dernier n'est pas encore un produit fini. La consommation de *The Lesbian Power Authority* se fait sous la forme d'un investissement sur un bien à venir. Alors que CBS Records comme Alix Dobkin font appel à une forme de soutien communautaire, le lien communautaire proclamé par CBS est fictif, basé sur une identification

⁷⁴⁹ *Lesbian Connection*, n°8, East Lansing : Elsie Publishing Institute, 1975, 24.

⁷⁵⁰ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1967, 68.

superficielle. La chanteuse fait appel à la même empathie et au même soutien que ceux qu'elle met en avant dans ses chansons. Cet appel à l'empathie vient alors en totale contradiction avec le « déclin de l'affect ». ⁷⁵¹ Selon Fredric Jameson, celui-ci est provoqué par la société postmoderne et la marchandisation des biens, des services, des idées et des personnes. L'appel aux dons d'Alix Dobkin va cependant à l'encontre des propos de Jameson, selon qui la pression économique pousse à produire à un rythme soutenu des flots constamment renouvelés de marchandises qui semblent toujours nouvelles. ⁷⁵² L'appel de Dobkin peut en effet être compris comme une acceptation de la lenteur, et plus précisément du fait que l'album ne dépendait pas tant d'impératifs de la maison de disques que du bon vouloir de bienfaitrices. Les auditrices passent donc du statut de consommatrices à productrices de contenu. Il s'agit de donner le contrôle non seulement de la production technique de l'album aux femmes musiciennes, ingénieures du son, etc., mais aussi celui de la production financière. En effet, dans la mesure où Dobkin déclare que son album est fait pour les lesbiennes et que son appel est publié dans un magazine lesbien, il est fort probable que ce soit principalement des femmes qui participèrent au financement de *Living with Lesbians*.

Ainsi, Alix Dobkin fait une apologie indirecte du temps long, celui que nous ne contrôlons pas, celui diamétralement opposé à la frénésie postmoderne. Elle célèbre également la solidarité et l'empathie défendues par les féministes lesbiennes dès la fin des années soixante. Dans la chanson « Living with Lesbians », Dobkin chante la solidarité des femmes avec qui elle vit et la capacité des femmes à vivre seulement entre elles. L'entraide préconisée par la chanteuse reflète alors le soutien économique qu'elle a reçu pour la création de cet album.

Olivia Records participa d'un côté à renforcer la solidarité au sein de la communauté lesbienne, mais elle est également le reflet des limites de ce mouvement. C'est particulièrement vrai des relations qu'elles entretenaient avec le reste de la société. La question qui se pose à ce mouvement comme aux autres de la période est celle du caractère communautaire de ces événements. À organiser des rassemblements réservés aux membres de leurs groupes, il existe

⁷⁵¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres : Verso, 1991, 11. « Waning of affect » dans le texte d'origine.

⁷⁵² *Ibid.*, 4.

le risque de se couper du reste de la société américaine. Nous avons déjà traité des tensions entre « identity politics » et communautarisme en lien avec le soutien de Nina Simone au Black Power. Cependant, celle-ci est également centrale pour Olivia Records. D'un côté, en favorisant l'autosuffisance et l'autodétermination, la remise en question de l'hégémonie des principales maisons de disque est incontestable. De l'autre, cela pose la question de l'enfermement d'Olivia dans un carcan en ne produisant que de la « women's music ». L'une des caractéristiques qu'ont en commun les chansons de Maxine Feldman, les albums de Dobkin et ceux produits par Olivia Records est qu'ils appartiennent tous au genre musical folk. Il s'agit d'une des caractéristiques spécifiques de la « women's music » à partir des années soixante-dix. En effet, l'immense majorité de ces morceaux est interprété à la guitare acoustique, parfois accompagnée d'un piano ou d'une flûte. Que les cordes soient grattées ou jouées en arpège, le rythme de la plupart des chansons est rarement rapide. Enfin, la voix d'Alix Dobkin n'est pas sans rappeler celle de Joan Baez.

Un certain nombre de ces caractéristiques correspond à la description déjà analysée que font Simon Frith et Angela McRobbie des chanteuses folk du début des années soixante :

[N]otions of a woman's musical place have hardly changed. The one new success route opened to music was to become the singer/songwriter/folkie lady—long-haired, pure voiced, self-accompanied on acoustic guitar.⁷⁵³

La description ci-dessus correspond autant aux chanteuses folk du début des années soixante qu'à celle de certaines femmes qui appartiennent à la mouvance « women's music », particulièrement en ce qui concerne l'accompagnement à la guitare acoustique et la voix cristalline comme pour Alix Dobkin, Cris Williamson et Meg Christian. Cependant, Maxine Feldman ne peut être décrite ni comme une chanteuse à la voix angélique ni comme ayant les cheveux longs. En effet, sa voix rauque et ses cheveux courts font d'elle une figure à part au sein de la musique folk. De plus, alors que Frith et McRobbie associent à ces chanteuses folk des caractéristiques telles que la sensibilité, la passivité et la douceur, les artistes de la mouvance « women's music » enregistrèrent au contraire des hymnes à

⁷⁵³ Simon Frith et Angela McRobbie, « Rock and Sexuality », 1978, dans Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, op. cit. 47.

l'agentivité et à l'*empowerment* comme Alix Dobkin avec le morceau « Talking Lesbian », ⁷⁵⁴ dans lequel elle chante une apologie du lesbianisme. La musique est dans le style « talking blues », forme de musique folk et country caractérisée par un chant presque parlé très rythmé et un jeu de guitare répétitif. « Talkin' Dust Bowl Blues » ⁷⁵⁵ de Woody Guthrie, « Talking Union » ⁷⁵⁶ des Almanac Singers et « Talking World War III Blues » ⁷⁵⁷ de Bob Dylan figurent parmi les morceaux les plus célèbres dans ce style. En interprétant un morceau dans ce style, Dobkin reconnaît l'héritage de la musique folk et son association avec les différents mouvements sociaux et l'adapte au mouvement féministe lesbien.

Ces artistes ouvrirent également la voie aux chanteuses dites « néo-folk » telles que Tracy Chapman, Suzanne Vega, Michelle Shocked, Melissa Etheridge, voire au mouvement riot grrrls. ⁷⁵⁸ Cependant, si dans les années soixante elles purent sortir des albums et donc se manifester dans la sphère publique, elles ne parvinrent pas à s'extirper de la niche que constitue la « women's music » et intéressèrent guère les maisons de disque *mainstream*. En effet, au-delà des adeptes de cette mouvance, l'influence de la « women's music » fut peu reconnue, que ce soit par les médias *mainstream* ou par les chanteuses « néo-folk » mentionnées ci-dessus lorsqu'elles accédèrent à la célébrité. ⁷⁵⁹ En voulant se faire la voix de toutes les femmes plutôt que seulement celle des féministes lesbiennes afin d'avoir une audience plus large, les féministes d'Olivia Records ont aussi certainement rendu les particularités de leur message féministe lesbien moins visibles. C'est ce que soutient Sheila Whiteley :

[A]t a moment in which lesbians emerged en masse out of closets and bars into public culture (business and politics), they remained largely

⁷⁵⁴ Alix Dobkin, « Toughen Up! », *Living with Lesbians*, New York : Women's Wax Works, 1976.

⁷⁵⁵ Woody Guthrie « Talkin' Dust Bowl Blues », *Dust Bowl Ballads*, Camden : Victor Records, 1940.

⁷⁵⁶ The Almanac Singers, « Talking Union », *Talking Union and other Union Songs*, New York : Keynote, 1941.

⁷⁵⁷ Bob Dylan, « Talking World War III Blues », *The Freewheelin' Bob Dylan*, *op. cit.*

⁷⁵⁸ Les « riot grrrls » sont un mouvement musical punk rock et rock alternatif aux idées féministes qui se développa au début des années 1990, particulièrement au Nord-Ouest des États-Unis. Les artistes et groupes généralement associés à ce mouvement sont Bikini Kill, Jack Off Kill, Bratmobile, Sleater-Kinney ou encore L7. Pour plus d'information sur la filiation entre la « women's music » et les « riot grrrls », voir Sheila Whiteley, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York : Routledge, 1997, 220.

⁷⁵⁹ Voir Gillian Gaar, *She's a Rebel: The History of Women in Rock & Roll*, *op. cit.*, 378. Melissa Etheridge reconnut néanmoins l'influence d'Alix Dobkin et de Meg Christian par un commentaire présent sur la quatrième de couverture de l'autobiographie de cette dernière, *My Red Blood* : « I would listen to Meg Christian and Alix Dobkin, and I would see these women standing up, saying, 'Yeah, I'm queer, and I'm singing and everyon's lovin' it.' I was inspired ».

invisible, reenacting the metaphoric role of the apparitional lesbian
[...].⁷⁶⁰

Si l'impact de la « women's music » sur la société américaine *mainstream* fut effectivement pour le moins relatif dans les années soixante-dix, il fut plus important sur la communauté lesbienne et sur le mouvement féministe en général. En effet, elle renforça leur cohésion en proposant une plate-forme d'expression plus large à ces femmes que ce que les « consciousness-raising groups » pouvaient offrir.

L'importance du contrôle créatif dans la production musicale de Yoko Ono, de Betty Davis et des artistes des maisons de disque Olivia Records et Women's Wax Works est indéniable. Ces femmes étaient toutes conscientes que celui-ci constituait un terrain aussi essentiel pour la défense d'idéaux féministes que de s'exprimer à une conférence de NOW par exemple. Ono resta attachée pendant les années soixante et soixante-dix à Apple, la maison de disque *mainstream* que possédait en partie son mari, et prit le parti de proposer une musique loin des standards pop des Beatles. En clamant cette indépendance musicale certes relative, elle ouvrit la voie à de nombreuses artistes qui créèrent également une musique indépendante loin des formats populaires des grands labels. Au contraire, les femmes d'Olivia Records et de Women's Wax Works décidèrent de s'émanciper totalement du circuit fermé de l'industrie musicale dominante en créant leurs propres maisons de disque et en recrutant non seulement les chanteuses et musiciennes qui leur plaisaient, mais aussi des techniciennes et ingénieures du son plutôt que d'employer des hommes. Les unes comme les autres comprirent l'importance de ne laisser à personne d'autre le contrôle de la production musicale. Néanmoins, la question du contrôle de l'image ne repose pas que sur le contrôle de la production musicale. En effet, l'image est aussi liée à la manière dont le message est transmis et reçu par le public et les médias, comme nous allons à présent le démontrer.

⁷⁶⁰ Sheila Whiteley, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, op. cit., 191.

6.2. *Bataille pour le contrôle de l'image, autodéfinition ou par autrui ?*

La question de l'image et de son contrôle dans la musique est un terrain de luttes essentiel entre les artistes, les maisons de disque, les publicitaires, les journalistes et le public. Contrôler sa propre image est souvent synonyme de liberté créative, et l'ensemble des artistes étudiées ici en étaient conscientes. Mais au-delà d'une liberté de création, il s'agit aussi de s'attribuer sa propre place dans un milieu particulièrement patriarcal, au sein d'une société qui l'est tout autant. Contrôler son image et ce que nous dévoilons à autrui renvoie à la question d'*empowerment*, mais aussi à la lutte constante pour garder ce pouvoir.

L'image d'un ou une artiste n'est que rarement fixe. Celle-ci évolue avec le temps, les maisons de disque, les producteurs, les médias, les modes musicales, vestimentaires, politiques, etc. Ainsi, les artistes qui parvinrent à avoir un grand contrôle de leur image firent des choix radicaux qui eurent un impact sur leur succès même : Betty Davis préféra une maison de disque inconnue pour avoir un contrôle total de sa musique et de son image ; le groupe féminin Labelle décida de gérer sa propre carrière ; Yoko Ono évita à tout prix de s'enfermer dans un style musical pour garder une liberté créative absolue ; l'art de Patti Smith, à l'interstice entre la poésie et la musique rock lui permit de développer une image androgyne, au-delà des genres, musicaux comme dans le sens de « *gender* ».

Alors que les cas de maîtrise de l'image renvoyée par ces chanteuses et musiciennes ne semblent pas nécessairement avoir la même portée politique et sociale qu'un soutien affirmé à différents mouvements sociaux par exemple, ils n'en restent pas moins des preuves d'*empowerment* dans une société et une industrie patriarcales. Il s'agit de proposer une forme d'inspiration pour d'autres femmes afin de s'infiltrer entre les interstices d'un contrôle capitaliste masculin hégémonique.

Ces interstices d'appropriation de l'image permettent ainsi aux artistes une remise en cause des identités genrées, culturelles, etc., en contestant d'abord la manière dont elles sont représentées par autrui en tant que femmes, artistes, membres de différentes communautés. D'après François Laplantine, l'identité et la représentation ne sont que les deux faces d'une même pièce, l'une comme l'autre ne consistant qu'en des discours qui ne se fondent sur aucun fait concret,

mais sur une idéologie qui recherche la fixité, l'immuable, mais également l'ineffable.⁷⁶¹ Les démarches des femmes que nous étudions ici servent au contraire à dévoiler le discours identitaire et représentationnel au regard de différentes cultures et différents genres pour mieux le contester. Par exemple, en contrôlant sa carrière musicale et l'image érotique qu'elle renvoie, Betty Davis met en lumière les discours racistes et sexistes au sujet des Africaines-Américaines également dénoncés par bell hooks.

Cependant, alors que Franklin put également développer une image plus sexualisée en signant chez Atlantic, les pochettes de ses albums restent bien plus policées que celles de Davis :



De droite à gauche :

Document 25. Pochette de l'album d'Aretha Franklin, *With Everything I Feel in Me*, sorti chez Atlantic en 1974.

Document 28. Pochette de l'album de Betty Davis, *Nasty Gal*, sorti chez Island en 1975.

Certes, Aretha Franklin développa une image plus sexualisée à partir de 1974, comme l'indique cette pochette, mais tandis que son sourire en coin peut être perçu comme une forme de confiance en soi, et donc d'*empowerment*, le manteau porté négligemment et tombant de ses épaules donne au contraire une impression de passivité. Nous sommes cependant loin de l'attitude de Davis.

Les images sexuelles d'Aretha Franklin et de Betty Davis posent ainsi la question du regard de l'observateur, et plus précisément du regard masculin. Le concept du « male gaze » fut développé par Laura Mulvey en 1975 dans son

⁷⁶¹ François Laplantine, *Je, nous et les autres : être humain au-delà des appartenances*, op. cit.

article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » pour la revue *Screen*. En appliquant les théories de la psychanalyse freudienne pour traiter des angles de caméra ou des choix narratifs, Mulvey s'attache à démontrer que la femme au cinéma est généralement contemplée tel un objet érotique par un regard masculin :

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.⁷⁶²

Si l'analyse de Mulvey se concentre sur le monde du cinéma, elle peut également s'appliquer à l'image des chanteuses sur leurs pochettes d'albums dans la mesure où il est fait usage dans les deux cas d'un objectif, et que le protagoniste féminin est mis en scène. La question du regard masculin est pertinente pour ces albums car chacune des photographies pour les pochettes de Betty Davis ainsi que *With Everything I Feel in Me* furent prises par des hommes, à savoir Mel Dixon pour *Betty Davis* et *They Say I'm Different*, Charley Tracy pour *Nasty Gal*, et Joel Brodsky pour *With Everything I Feel in Me*. De plus, le terme « phantasy », mot-valise des termes « phallic » et « fantasy », tel qu'il fut utilisé par Mulvey, peut également être employé pour désigner la manière dont Betty Davis et Aretha Franklin sont présentées sur ces pochettes. En effet, tout comme nombre de personnages féminins au cinéma, l'apparence des chanteuses a un fort impact érotique, en partie en raison de leurs vêtements.

La division hétérosexuelle homme/actif et femme/passive trouve ses limites dans les pochettes de Betty Davis. Si nous avons déjà traité de l'absence d'agentivité d'Aretha Franklin sur la pochette de *With Everything I Feel in Me*, la sexualisation de Betty Davis sur ses pochettes suit une certaine logique. Non seulement elle renvoie aux thèmes de ses chansons, mais aussi à son attitude scénique ultra-érotique. Loin d'être rendue passive par sa sexualisation, le regard de Davis sur *Nasty Gal* est tout aussi important que la manière dont elle se tient. Son maquillage bleu et vert, couleurs complémentaires du rouge et du

⁷⁶² Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Oxford : Oxford University Press, 1975, 11.

orange qui dominant la pochette attire l'œil de l'observateur sur le visage de la chanteuse. Son regard connote un désir sexuel à l'égard de l'observateur et inverse la division traditionnelle femme/objet et homme/sujet. L'observateur devient ainsi l'objet passif du désir. Mulvey souligne par ailleurs l'incapacité de l'homme à se soumettre à un tel regard :

According to the principles of the ruling ideology and the psychological structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification.⁷⁶³

C'est bien l'objectification sexuelle que pratique Betty Davis à l'égard des hommes sur *Nasty Gal* mais aussi, comme nous le verrons ultérieurement, lors de ses concerts. Ainsi, la chanteuse combat le regard masculin et l'objectification sexuelle par l'objectification sexuelle des hommes.

Aretha Franklin et Betty Davis ne sont néanmoins pas les seules chanteuses qui présentèrent une image sexuelle assumée à la moitié des années soixante-dix. En effet, parmi les chanteuses africaines-américaines, nous pouvons également citer Diana Ross, Donna Summer ou le groupe Labelle. La musique disco américaine est souvent considérée comme synonyme d'une sexualisation de la femme, avec des chansons aux thématiques plus ouvertement érotiques qu'à l'époque de la pop ou même du rock. Bien que la musique disco fût populaire particulièrement après la période que nous étudions ici, en 1974, la musique du groupe Labelle peut-être décrite comme disco. Cette musique déplaça le centre d'attention de l'artiste et du chanteur vers le producteur et le rythme à partir duquel le disc jockey peut faire danser le public en boîte de nuit. Ainsi, l'immense majorité des morceaux de disco sont caractérisés par une musique percussive et un rythme binaire en 4/4 accentué. La basse est généralement davantage entendue que dans la musique rock. Il en va de même avec la batterie qui souligne également le rythme avec une forte utilisation de double cymbale de charleston, devenant parfois même plus forte que la voix. Les guitares sont rares, mais quand elles sont présentes, elles assurent également souvent une fonction rythmique. Les pianos électriques et les synthétiseurs accompagnent régulièrement les morceaux, tout comme des riffs de violons ou de cuivres. De nombreuses chansons de disco furent enregistrées à la fois au

⁷⁶³ *Ibid.*, 12.

format radio de trois minutes, ainsi qu'en version longue, spécialement pour être passées en discothèque. C'est par exemple le cas de « Love to Love You Baby »⁷⁶⁴ de Donna Summer qui, dans sa version longue sortie en 1983, dure presque dix-sept minutes, ou « I Feel Love »⁷⁶⁵ qui dure plus de huit minutes.

Alors qu'elles formaient à l'origine un groupe de soul avec néanmoins certains morceaux de rock comme les reprises de « Wild Horses »⁷⁶⁶ des Rolling Stones, ou « Won't Get Fooled Again »⁷⁶⁷ des Who, le groupe Labelle s'orienta vers un style protodisco, particulièrement avec le titre « Lady Marmalade ». Comme pour la musique disco, la batterie de « Lady Marmalade » fait la part belle à la cymbale charleston, la basse est à la fois mélodique et rythmique, les riffs de cuivres sont au cœur du morceau, rendant la chanson particulièrement dansante, mais les synthétiseurs sont davantage en retrait que sur des morceaux de disco tels que « I Feel Love » ou « Love to Love You Baby ».

La chanson « Lady Marmalade » atteignit la première place du classement Billboard général et R&B en 1974. C'est également à ce moment que l'image du groupe changea, lorsque Labelle porta sur scène des costumes argentés rappelant la mode glam rock de David Bowie ou de Marc Bolan du groupe T.Rex – ou encore les bottes que Betty Davis chaussait un an auparavant sur la couverture de son album éponyme. En raison des paroles de la chanson, il fut considéré que le groupe avait adopté une image plus aguichante. En effet, les refrains consistants en une répétition de la phrase « voulez-vous coucher avec moi ce soir ? » laissent peu de place à l'imagination. Néanmoins, en 1986, Patti Labelle remit en question cette description de groupe sexy dans une interview :

We never got sexy, as far as I was concerned. I mean, we always looked like matrons. We just did, and we never wanted to look sexy, at least I didn't, and they never expressed to me that they wanted to take that step either.⁷⁶⁸

Ce sont donc les paroles de « Lady Marmalade » qui auraient fait du trio Labelle un groupe avec une image sexuelle. Depuis la seconde moitié des années quatre-vingt dans une interview pour le journal NME et jusqu'à aujourd'hui dans une

⁷⁶⁴ Donna Summer, « Love to Love You Baby », Munich : Atlantic, 1975.

⁷⁶⁵ Donna Summer, « I Feel Love », Munich : Casablanca Records, 1977.

⁷⁶⁶ Labelle, « Wild Horses », *Labelle*, New York : Warner Bros, 1971.

⁷⁶⁷ Labelle, « Won't Get Fooled Again », *Moon Shadow*, Los Angeles : Warner Bros, 1972.

⁷⁶⁸ Patti Labelle dans « Rock Influences », Los Angeles : MTV, 1986. Document consulté le 9 août 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=CPDQsl0SSok>

interview pour le *Guardian*, Patti Labelle clame qu'à l'époque de l'enregistrement, elle ne connaissait pas la signification de la chanson :

We really didn't know at first. We thought it was a woman just walking down the street—it didn't register that it might be about something else. We were very innocent, and I had no clue. I was very naive. Then we had some controversy about a nun being upset about the song, and we found out. I felt stupid ... no, not stupid but naive. I didn't know we were singing about a lady of the evening.⁷⁶⁹

Il est effectivement possible que Patti Labelle ne connût pas la signification de la chanson au moment de l'enregistrement. Après tout, « Lady Marmalade » est l'un des rares morceaux de l'album *Nightbirds* qui ne fut pas composé par Nona Hendryx, l'une des membres du groupe et cousine de Jimi Hendrix, mais par Bob Crewe et Kenny Nolan, à l'origine pour le groupe Eleventh Hour.

Lors d'une interview organisée après avoir justement interprété « Lady Marmalade » sur le plateau de l'émission *Rock'n'Soul* en mai 1975, Patti Labelle déclara que le groupe prenait ses propres décisions seul, sans l'aide d'un manager. Il semble donc contradictoire que lorsque le groupe interpréta la chanson lors de l'émission télévisée « Cher », les trois artistes reprissent en chœur « voulez-vous danser avec moi ? » au lieu de « voulez-vous coucher avec moi ? ». ⁷⁷⁰ Sur de nombreuses autres émissions de l'époque, le groupe, qui chantait toujours en direct, interpréta la chanson avec les paroles d'origine. Cependant, le changement de refrain ne se produisit à notre connaissance que pour cette émission. ⁷⁷¹ Il est donc fort probable que la chaîne de télévision demanda au groupe de changer ces paroles-là, ou que les producteurs de l'émission le firent eux-mêmes.

⁷⁶⁹ Patti Labelle dans Caroline Sullivan, « Patti LaBelle: 'Lady Marmalade? We thought it was just about a woman walking down the street' », *The Guardian*, 12 novembre 2015. Document consulté le 9 août 2017 : <https://www.theguardian.com/culture/2015/nov/12/patti-labelle-lady-marmalade-woman-walking-down-street>

⁷⁷⁰ Labelle, « Lady Marmalade », *Cher*, New York : CBS, 6 avril 1975, document consulté le 12 août 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=P0xof5laRvE>

⁷⁷¹ Voici une liste non-exhaustive d'émissions lors desquelles Labelle interpréta « Lady Marmalade » dans les années soixante-dix :

- Pour l'émission « Rock'n'Soul' en mai 1975, document consulté le 14 août 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=RtHo7q04oyl>

- Pour l'émission « Soul Train » en décembre 1974, document consulté le 14 août 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=LRQHJ7qiXxQ>

- Pour l'émission « Ring Parade » en France en mars 1975, document consulté le 14 août 2017 : https://www.youtube.com/watch?v=zL_CstRGB9o

- Pour une émission espagnole en 1974, document consulté le le 14 août 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=GBWXPdD6nB4>

Ainsi, soit le groupe Labelle ne savait effectivement pas ce que la chanson voulait dire et ses membres l'apprirent au moment du changement de paroles demandé pour l'émission de Cher, soit elles connaissaient au préalable la signification du morceau. Au vu des paroles des couplets de la chanson, il semble hautement improbable de ne pas savoir de quoi elles traitent, quand bien même Patti Labelle ne parlait pas français :

He met Marmalade down in old New Orleans
Struttin' her stuff on the street
She said hello,
Hey Joe, you wanna give it a go?⁷⁷²

Tout d'abord, le personnage rencontre Marmalade dans le vieux centre-ville de La Nouvelle-Orléans, quartier surnommé Storyville, historiquement connu pour la prostitution. Ensuite, l'utilisation de l'expression « struttin' her stuff » suffit dès le début de la chanson à comprendre qu'il y a une thématique sexuelle sous-jacente à l'ensemble du morceau. Voici la définition en anglais britannique de l'expression « to strut one's stuff » d'après la version en ligne du *Cambridge Dictionary* :

Informal mainly humorous. To dance in a confident and usually sexually exciting way, especially trying to be noticed by other people.⁷⁷³

Si l'expression « to strut one's stuff » a donc une connotation hautement sexuelle en anglais britannique, la définition américaine n'a aucune connotation sexuelle, ce qui pourrait laisser croire à la prétendue naïveté de Patti Labelle :

Informal. To show other people what you can do.⁷⁷⁴

Certes, le premier couplet aurait pu être compris naïvement par la chanteuse, mais ce n'est pas le cas des deuxième et troisième couplets. En effet, le deuxième traite du moment où Marmalade et Joe se rendent dans le boudoir de cette dernière, le terme boudoir étant riche en connotations sexuelles. En effet, la fin du XVIII^e siècle, le marquis de Sade participa à faire du boudoir un lieu de fantasme masculin avec son ouvrage *La Philosophie dans le boudoir*.⁷⁷⁵ Sade y

⁷⁷² Labelle, « Lady Marmalade », *Nightbirds*, Nouvelle Orléans : Epic, 1974.

⁷⁷³ « To strut one's stuff », Online *Cambridge Dictionary*, document consulté le 14 août 2017 : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/strut-your-stuff>

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ Marquis de Sade, *La Philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux*, 1795, Flammarion, (ed. 2007).

narre l'éducation érotique et sexuelle d'une jeune fille de quinze ans par une femme libertine. Le personnage de Marmalade peut ainsi être vu comme une prostituée.

Outre le boudoir dans le deuxième couplet, le troisième couplet ne laisse plus aucun doute à propos de l'érotisme de la chanson, dans lequel le groupe chante le début des ébats de Marmalade et Joe :

Hey, hey, hey
Touching her skin feelin' silky smooth
The color of cafe au lait
Made the savage beast inside
Roar until it cried, more, more, more⁷⁷⁶

La description des caresses, l'expression « beast inside » et surtout la montée en puissance des chœurs de la fin du couplet avec le groupe qui crie « more, more, more » ne peuvent être comprises autrement que sexuellement. Enfin, lors du refrain, la répétition en chœur de « ya ya », particulièrement dans « mocca chocolata ya ya », peut être interprétée non comme des onomatopées, mais comme de l'argot pour signifier un vagin de femme noire.⁷⁷⁷ L'érotisme de la chanson n'est plus à prouver, et sachant qu'en 1974 le groupe écrivait ses propres chansons et contrôlait ses décisions musicales, le choix d'inclure « Lady Marmalade » dans l'album *Nightbirds*, qui plus est comme premier morceau, n'est pas anodin et ne s'est certainement pas fait sans connaître l'érotisme de la chanson, mais plutôt probablement en raison de cet érotisme.

La compréhension du dernier vers du troisième couplet est néanmoins ambiguë, car l'énonciateur du cri « more, more, more » est incertain. Certes, c'est la « bête » à l'intérieur qui en demande davantage, mais s'agit-il de celle à l'intérieur de Marmalade ou de Joe ? Peu importe qui fut l'auteur de ce cri, ce vers est un cas d'*empowerment* féminin. En effet, tandis que dans les morceaux rock, la femme est généralement reléguée au rang d'objet, l'homme ne se préoccupant que de sa propre sexualité ou émettant des hypothèses généralisantes sur celle de la femme, c'est l'érotisme de la femme qui est mis en avant dans la chanson : ou bien c'est Marmalade qui crie « more, more, more », et dans ce cas cela montre l'incapacité de Joe à la satisfaire sexuellement, ou bien c'est l'homme qui est

⁷⁷⁶ Labelle, « Lady Marmalade », *Nightbirds*, *op. cit.*

⁷⁷⁷ Tom Dalzell Terry Victor (eds.), *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English, Volume II: J-Z*, *op. cit.*, 2456.

l'auteur de ce cri, et ainsi, c'est Marmalade qui a le contrôle de la relation sexuelle. Le quatrième couplet indique qu'il est fort probable que l'auteur du cri soit Joe :

Now he's back home doing 9 to 5
Living his gray flannel life
But when he turns off to sleep
Old memories creep, more, more, more⁷⁷⁸

Les souvenirs qui refont surface sont donc ceux des cris de Joe. « Lady Marmalade » consiste effectivement en un exemple d'*empowerment* féminin, où Marmalade a le contrôle de la relation de bout en bout : loin de proposer une image de la femme passive, c'est Marmalade qui propose d'entamer la relation sexuelle, et alors que Joe est dominé par son propre désir, elle contrôle l'intensité de la relation et hante les souvenirs du personnage masculin.

Le fait que « Lady Marmalade » fut écrit et à l'origine chanté par des hommes (bien qu'avec des voix de fausset), puis repris par des femmes change la définition du morceau. Il est d'ailleurs révélateur que le groupe Labelle décidât d'interpréter différemment la fin du morceau et de ne pas chanter la phrase « I want to get back to my Marmalade » en ad lib. Marmalade passe d'objet à sujet dans la chanson du groupe féminin et le morceau se transforme en une défense des travailleuses du sexe par des femmes. Un tel parti pris est rare à l'époque, en partie en raison du mouvement lancé par certaines féministes radicales anti-prostitution.

Avant de poursuivre sur le sujet de la prostitution, il est nécessaire de rappeler que toutes les travailleuses du sexe n'ont pas nécessairement le luxe de choisir leur profession, et que toutes ne sont pas forcément uniquement élogieuses à propos de leur métier. Particulièrement dans les années soixante-dix et quatre-vingt, s'est développé un mouvement féministe anti-prostitution et anti-pornographie. En parallèle de celui-ci s'est formée la notion de « sex-positive » ou « féminisme prosexe » en français à partir des années quatre-vingt et de manière plus massive à partir des troisième et quatrième vagues féministes.

D'un côté, les féministes anti-prostitution comme Andrea Dworkin considéraient le commerce sexuel et la pornographie (selon elle une forme de

⁷⁷⁸ Labelle, « Lady Marmalade », *Nightbirds*, op. cit.

prostitution de masse rendue possible par la technologie)⁷⁷⁹ comme profondément antiféministes. Dworkin compare la travailleuse du sexe à un objet, possédée et définie par l'homme. Pour Dworkin, la prostituée perd tout choix et toute volonté et est subjuguée au pouvoir de l'homme.⁷⁸⁰ C'est également l'opinion du psychiatre sexologue Philippe Brenot qui déclare que « dans la prostitution, l'homme paie pour que la femme ne puisse pas poser de limites ».⁷⁸¹ À l'opposé, la travailleuse du sexe et porte-parole du syndicat du travail sexuel Zelda Weinen qui assimile la prestation sexuelle à un échange contractuel entre une travailleuse et son client fixant tarif, conditions pratiques acceptées et exclues. Weinen présente enfin ces conditions comme fondamentales à sa pratique.⁷⁸² De même, dans son essai *King Kong Théorie*, Virginie Despentes conteste aussi le fait d'associer nécessairement les travailleuses du sexe à des victimes.⁷⁸³

Comme nous l'avons démontré, c'est l'agentivité de Marmalade qui ressort dans la chanson, et le travail du sexe ne constitue donc pas une annihilation de sa volonté. Rappelant la défense des prostituées mises en chanson par Betty Davis dans « Don't Call Her No Tramp »,⁷⁸⁴ grâce à leur reprise passionnée, Labelle fit de la prostituée « Lady Marmalade » une figure féministe qui assume sa sexualité, son érotisme, servant ainsi de modèle pour que les Africaines-Américaines acceptent également leur sexualité.

Malgré les déclarations de Patti Labelle à partir des années 1980, le groupe Labelle était définitivement un groupe qui assumait son érotisme, à la fois dans sa reprise de « Lady Marmalade » et sur scène. Lors d'une interview donnée en 1975, Patti Labelle expliqua au magazine *Rolling Stone* le caractère sexuel de ses concerts, et compara sa performance scénique à Philadelphie à un orgasme :

⁷⁷⁹ Andrea Dworkin, « Pornography and the New Puritans », *The New York Times*, *op. cit.*, 3 mai 1992. Document consulté le 22 février 2018 :

<http://www.nytimes.com/books/97/06/15/lifetimes/25885.html>.

⁷⁸⁰ Andrea Dworkin, *Woman Hating*, New York : Penguin Books, 1974, 60.

⁷⁸¹ Philippe Brenot, « Dans la prostitution, l'homme paie pour que la femme ne puisse pas poser de limites », *Prostitution et société*, n°148, janvier-mars 2005, Clichy : Mouvement du Nid, n.p. Document consulté le 22 février 2018 :

<http://www.prostitutionetsociete.fr/eclairage/interviews/philippe-brenot-psychiatre>.

⁷⁸² Zelda Weinen, « Scandale à Nice : une pute prend la parole (1/2) », *Libération.fr*, 26 décembre 2017, Paris : SARL Libération, 2017. Document consulté le 22 février 2018.

⁷⁸³ Virginie Despentes, « Coucher avec l'ennemi », *King Kong Théorie*, Paris : Grasset, 2006, 68.

⁷⁸⁴ Betty Davis, « Don't Call Her No Tramp », *They Say I'm Different*, *op. cit.*

It's like I'm married to a million men and women when I'm out there. And when I'm married to a person, I give all I have. It's like a climax, and when the audience does it like they did it last night in Atlanta, I come. When I came out during "Space Children," just standing there, the way they made me feel—that's an orgasm, to see people accept you that way.⁷⁸⁵

Cette déclaration est révélatrice du caractère érotique des performances scéniques de Labelle. Non seulement Patti Labelle exprime publiquement sa jouissance sexuelle sur scène, mais elle conteste surtout l'hétéronormativité en reconnaissant l'importance de la présence des femmes dans son sentiment d'être mariée à des millions de gens. Le fait que Labelle contrôlait ses présences sur scène signifie qu'elles avaient ainsi le contrôle de l'image qu'elles projetaient et qu'elles avaient donc décidé elles-mêmes de présenter au public et à l'industrie musicale cette image érotique.

Comme nous avons déjà commencé à l'analyser, cette attitude sexuelle n'était pas le monopole du groupe Labelle, mais était partagée par Betty Davis. À l'image de Labelle, Davis contrôlait l'ensemble de la production de ses albums, de la musique aux paroles et jusqu'aux pochettes d'albums, mais ses apparences sur scène reflétaient la sexualité de ses morceaux. Le journaliste Vernon Gibbs assista à l'un des concerts de la chanteuse et en rédigea en 1976 une critique pour le magazine *Penthouse* :

Betty Davis plays her body the way most musicians play instruments, shoving hot crotch into the faces of the dazed front row, turning tender buns to the zonked mummies on the side, pushing firm thighs against the organ player's bulging zipper. He thrusts back eagerly. She sits on her haunches, the microphone gives out static as it bumps suggestively against her legs. Meanwhile, the audience is deathly still, all eyes focused on the angle of the dangle. Betty Davis looks straight into the eyes of one unbeliever—she takes her time—and then snorts, "Now do you want me?" Crash! The table explodes in ice and liquor as the unbeliever, hypnotized by the sultry witch onstage, momentarily loses control of himself.⁷⁸⁶

La description de Gibbs est éloquente dès la première ligne dans la mesure où sa comparaison entre l'utilisation que fait Davis de son corps et l'utilisation des instruments par les musiciens doit être mise en perspective par le fait que la

⁷⁸⁵ Patti Labelle dans Art Harris, « Mmmm Unnhaaah Oh God Oooh It's So Good It's Labelle », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 3 juillet 1975, 46.

⁷⁸⁶ Vernon Gibbs, « The Put-on Who Puts Out », *Penthouse*, Londres : Bob Guccione, mars 1976, 51.

guitare électrique et la basse sont régulièrement considérées comme des symboles phalliques. Dans les trois premiers chapitres, nous avons analysé à quel point les femmes africaines-américaines sont sexualisées, et perçues non seulement dans la musique populaire, mais aussi dans la société américaine dans son ensemble, comme recherchant activement les relations sexuelles.

Dans la description ci-dessus, Betty Davis n'est pas en demande de liaisons sexuelles à proprement parler. Cependant, elle offre un aperçu de ce que pourrait être une liaison avec elle. Néanmoins, elle inverse les rôles genrés, en poussant son bassin contre le claviériste, comme un homme imiterait l'acte sexuel. Lorsqu'elle demande à un spectateur s'il la désire, cela ne constitue pas tant un exemple de la représentation raciste de la femme noire sexualisée, que celui d'un abandon de tout pouvoir décisionnel à la chanteuse par l'homme. Cette forme d'*empowerment* rappelle en cela l'histoire de Marmalade dans la chanson reprise et appropriée par Labelle. Il s'agit de mettre la sexualité féminine sous les projecteurs. Elle n'est plus ni tue ni déformée par les suppositions masculines, mais au contraire clamée haut et fort, au point de provoquer la gêne générale des spectateurs comme elle est décrite par Vernon Gibbs. C'est en cela que Betty Davis garde le contrôle de son image, en mettant l'observateur face à ses propres contradictions. Venu en partie pour voir une performance musicale érotique, il est dépassé par l'ampleur et la nature d'une prestation à rebours de la représentation de la femme lascive.

Betty Davis et Labelle constituent des exemples de contrôle de l'image publique, un contrôle solitaire et total pour Betty Davis, et un contrôle par plusieurs artistes qui vont dans la même direction pour le groupe Labelle. Néanmoins, la question du rapport entre le groupe et l'individu peut être délicate, et celle de savoir où s'arrête le groupe et où commence l'individu quant au contrôle de sa propre image peut être problématique dans la mesure où différentes subjectivités entrent en jeu, comme celles des différents membres du groupe par exemple. Les exemples de Janis Joplin avec Big Brother & the Holding Company, de Grace Slick et de Jefferson Airplane, et enfin de Stevie Nicks au sein de Fleetwood Mac peuvent permettre d'apporter différents éclairages sur ce rapport entre le groupe et l'individu et le contrôle de l'image.

Pour Janis Joplin et Big Brother & the Holding Company particulièrement, le rapport de force entre la chanteuse et le reste du groupe devint de plus en plus tendu avec le temps. Big Brother existait déjà en tant qu'entité un an avant l'arrivée de Joplin en 1966, et se produisait régulièrement en public. L'un des guitaristes du groupe, Sam Andrew, décrit ainsi le premier concert de Joplin avec le groupe :

She sang real well but it wasn't like, "Oh we're bowled over." It was probably more like, our sound was really loud. It was probably bowling her over. I am sure we didn't turn down enough for her. She wrote letters home about how exotic all of us were. The names of the bands. That kind of thing. In other words, we weren't flattened by her and she wasn't flattened by us. It was probably a pretty equal meeting. [...] It wasn't like this moment of revelation like you would like it to be. [...] I mean she was good but she had to learn how to do that. It took her about a year to really learn how to sing with an electric band.⁷⁸⁷

Le groupe avait déjà ses fans et une liste de morceaux qu'il pouvait jouer en concert sans n'avoir jamais eu besoin de l'aide de Joplin, c'est pourquoi, selon Andrew, lors du premier concert, elle n'interpréta qu'un ou deux morceaux avec Big Brother.⁷⁸⁸ La place de Joplin au sein du groupe évolua avec le temps, que ce soit du point de vue de son influence auprès des autres membres en tant que chanteuse principale, mais aussi sur scène.

Alors qu'elle n'était pas au centre, mais sur la gauche de la scène lors du concert de Big Brother sur la chaîne de télévision locale KQED quelques semaines avant le Monterey Pop Festival de juin 1967,⁷⁸⁹ sa position lors du festival fut plus centrale. En effet, sur l'enregistrement de la chanson « Combination of the Two » lors du festival, Joplin partage le centre de la scène avec le guitariste Sam Andrew. Ce dernier est le chanteur principal sur ce morceau, tandis que Joplin prend les chœurs en charge. Cependant, Joplin fait de nombreuses interjections et de nombreux cris tout au long de la chanson, ce qui donne l'impression qu'elle partage le chant principal avec Andrew. Sur la reprise de « Ball and Chain » de Big Mama Thornton, Joplin est seule au centre de la scène. Elle est la plus proche du public et est également la seule à chanter, les hurlements de Sam Andrews faisant office de chœurs. À partir de 1968, Joplin

⁷⁸⁷ Interview de Sam Andrew sur son site officiel, *samandrew.com*, 20 novembre 2006. Document consulté le 6 septembre 2017 : <http://samandrew.com/interview-with-sam-andrews-part-1/>

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise: The Life and Times of Janis Joplin*, *op. cit.*, 155.

était clairement sur le devant de la scène, autant métaphoriquement que littéralement. Pour l'émission « Hollywood Palace »,⁷⁹⁰ diffusée le 26 octobre 1968, à peine plus d'un mois avant que la chanteuse ne quitte le groupe, elle est placée bien en avant sur la scène, tournant constamment le dos aux quatre musiciens de Big Brother, qui forment une ligne bien en arrière par rapport à Joplin.

Au-delà de la dynamique scénique au sein du groupe, Alice Echols relate dans *Scars of Sweet Paradise: The Life and Times of Janis Joplin* les tensions quant aux inégalités de revenus au sein du groupe. Avant l'arrivée de Joplin, le bassiste Peter Albin était celui qui occupait également la position de manager du groupe. Pour les concerts, c'était donc lui qui était le plus rémunéré. Néanmoins, quand Joplin l'apprit, elle exigea d'être celle qui signe les contrats du groupe et donc de toucher davantage, car elle considérait faire plus au sein de Big Brother que le reste des membres.⁷⁹¹ Cet épisode illustre bien les tensions liées au pouvoir au sein du groupe et la volonté de Janis Joplin d'avoir davantage de contrôle sur sa carrière.

Janis Joplin, tout comme Grace Slick au sein de Jefferson Airplane, fut souvent surnommée « one of the boys »⁷⁹² parce qu'elle faisait partie intégrante d'un groupe de musique uniquement composé d'hommes, mais aussi parce qu'elle agissait à l'opposé de ce qui était attendu d'une femme dans la sphère publique ou privée : elle buvait sur scène comme Jim Morrison,⁷⁹³ et elle fumait et jurait.⁷⁹⁴ Malgré cette attitude, elle fut sexualisée par la presse dès sa prestation au Monterey Pop Festival. Dans un article pour le *Village Voice*, Richard Goldstein décrit la performance de Joplin de la sorte : « to hear Janis sing "Ball and Chain" just once is to have been laid, lovingly and well ». ⁷⁹⁵ Dans un article intitulé « Big Brother's Boobs », R. E. Maxon du journal underground *Los Angeles Free Press*

⁷⁹⁰ Big Brother and the Holding Company dans « Hollywood Palace », Los Angeles : ABC, 1968. Document consulté le 6 septembre 2017 : <https://www.youtube.com/watch?v=ygaxZtWZRdk>

⁷⁹¹ Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise: The Life and Times of Janis Joplin*, op. cit., 155.

⁷⁹² Powell St. John dans Amy Berg, *Janis: Little Girl Blue*, op. cit.

⁷⁹³ Reuters, "Janis Joplin Dies; Rock Star Was 27," *New York Times*, lundi 5 octobre 1970, 1. Document consulté le 6 septembre 2017 :

<http://www.nytimes.com/books/99/05/02/specials/joplin-obit.html>

⁷⁹⁴ Pat Dicesare, « Janis Joplin's '69 show at the Civic Arena was a raucous affair from start to finish », *Pittsburgh Post-Gazette*, 3 octobre 2010, n.p. Document consulté le 6 septembre 2017 : <http://www.post-gazette.com/life/lifestyle/2010/10/03/Janis-Joplin-s-69-show-at-the-Civic-Arena-was-a-raucous-affair-from-start-to-finish/stories/201010030308>

⁷⁹⁵ Richard Goldstein, *Goldstein's Greatest Hits*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970, 183.

relate la même scène de manière bien plus crue : « [Janis] makes it for me, like holy mojo lips caressing the dick of my soul ». ⁷⁹⁶

Cette dernière citation sexualise tout particulièrement Janis Joplin, réduisant la performance scénique de la chanteuse à une fellation métaphorique. Même si l'utilisation d'un tel vocabulaire par la presse underground américaine de l'époque n'a rien de rare, toujours est-il que la manière dont Joplin fut perçue par Maxon est en décalage avec l'affirmation qu'elle était « one of the boys ». Non seulement parce que c'est principalement de sa performance personnelle qu'il est question dans les deux articles mentionnés ci-dessus, et beaucoup moins de celle des autres membres du groupe, mais les critiques des journalistes la concernant ont une thématique bien plus sexuelle que pour les artistes hommes. À titre de comparaison, alors que les performances scéniques de chanteuses furent régulièrement sexualisées, comme celle de Betty Davis, ou de Labelle par exemple, rares sont celles des hommes qui le furent à ce point, mis à part peut-être celles de Jimi Hendrix, dont l'attitude ouvertement érotique à l'égard de sa guitare, ⁷⁹⁷ ou les rumeurs sur ses nombreuses relations sexuelles furent bien souvent relatées.

Le fait que la presse sexualisa Joplin d'une manière sur laquelle la chanteuse n'avait aucun contrôle la toucha particulièrement. Dans *Scars of Sweet Paradise*, Alice Echols interroge Richard Hundgen, un ami de la chanteuse, qui raconte la réaction de Joplin lorsqu'un journal underground de la région de San Francisco la présenta comme une lesbienne et un modèle pour l'indépendance des femmes. Hundgen retranscrivit ainsi la colère de la chanteuse :

She was shaking the paper and said, 'You fly up there tomorrow and tell this bitch that Janis has slept with thousands of men and a few hundred women.' That was her way of proving she was straight. ⁷⁹⁸

Ainsi, comparée à d'autres artistes comme Betty Davis, Joplin eut davantage de difficultés à contrôler son image dans la presse. De plus, l'une des raisons pour

⁷⁹⁶ R. E. Maxon, « Big Brother's Boobs », *Los Angeles Free Press*, Los Angeles, 19 juillet 1968, 32.

⁷⁹⁷ Voir par exemple la performance en concert de Jimi Hendrix sur le morceau « Foxey Lady » au festival Miami Pop en 1968, lors de laquelle il met régulièrement en évidence la forme phallique de sa guitare. Jimi Hendrix Experience, *Miami Pop Festival 1968*, Miami : Legacy Recordings, 2013. Document consulté le 7 septembre 2017 : https://www.youtube.com/watch?v=_PVjclO4MT4

⁷⁹⁸ Robert Hundgen dans Alice Echols, *Scars of Sweet Paradise: The Life and Times of Janis Joplin*, *op. cit.*, 251.

lesquelles Joplin quitta Big Brother & the Holding Company est certes qu'elle voulait faire de la musique soul, plutôt que du rock psychédélique,⁷⁹⁹ mais aussi à cause de tensions avec les autres membres en raison de l'importance qu'elle prenait au sein du groupe. C'est alors qu'elle réalisa qu'elle devait former un autre groupe. Cette décision relève d'une volonté de contrôler sa musique, et donc dans une certaine mesure, l'image d'elle qu'elle renvoyait.

Mais il existe un décalage entre le contrôle de la musique de Janis Joplin et la décision de quitter Big Brother & the Holding Company d'un côté, et le contrôle de son image dans la presse spécialisée et la sexualisation de la chanteuse par les journalistes de la contre-culture de l'autre côté. Lors d'un entretien avec Alice Echols le responsable du magazine underground du quartier de Haight-Ashbury *The Oracle*, Travis Rivers, explique que lorsqu'il proposa à ses collègues de publier un numéro spécial «féminin» avec l'aide de la professionnelle du sexe Margo St James, la poétesse Lenore Kandel et de Janis Joplin, l'immense majorité de son équipe démissionna.⁸⁰⁰ Cette situation traduit l'absence de volonté de la presse underground de San Francisco à dresser un portrait plus complet des figures féminines importantes de la contre-culture, autre que celui la sexualisation de ces dernières.

Tout comme Janis Joplin avec Big Brother and the Holding Company, le groupe Fleetwood Mac existait déjà depuis sept ans lorsque Stevie Nicks le rejoint en 1974. Auparavant, le groupe avait un style plutôt blues rock, tendant parfois même vers le hard rock rappelant Led Zeppelin comme sur le morceau « Oh Well » sorti en 1969.⁸⁰¹ À partir du départ de Peter Green en 1970, le groupe évolua progressivement vers un style plus orienté pop-rock, comme sur le morceau « Woman of 1000 years ».⁸⁰² C'est en 1974 avec l'arrivée de Lindsey Buckingham et surtout de sa compagne Stevie Nicks que Fleetwood Mac devint

⁷⁹⁹ Sam Andrew dans Joe Bosso, « Interview: Big Brother And The Holding Company's Sam Andrew on Janis Joplin », *musicradar.com*, 12 avril 2012. Document consulté le 7 septembre 2017 : <http://www.musicradar.com/news/guitars/interview-big-brother-and-the-holding-companys-sam-andrew-on-janis-joplin-539260>

⁸⁰⁰ Alice Echols, *Shaky Ground: The Sixties and its Aftershock*, *op. cit.*, 35.

⁸⁰¹ Fleetwood Mac, « Oh Well », *Then Play On*, Londres : Reprise, 1969.

⁸⁰² Fleetwood Mac, « Woman of 1000 years », *Future Games*, Londres : Reprise, 1971.

réellement un groupe de pop-rock ou soft rock, avec néanmoins toujours certains morceaux orientés rock comme « World Turning ».⁸⁰³

L'influence de Nicks se fait sentir tant sur l'évolution de l'image que du son du groupe. L'atmosphère des morceaux qu'elle écrit est bien plus éthérée que celle des chansons des autres membres de Fleetwood Mac, comme sur « Dreams »⁸⁰⁴ ou « Gold Dust Woman »⁸⁰⁵ sur l'album le plus célèbre du groupe *Rumours*, mais aussi dès 1975, avec le morceau « Rhiannon ».⁸⁰⁶ Cette ambiance se fait sentir à travers l'effet de réverbération qui est ajouté à la voix de Nicks sur les trois morceaux en question, mais aussi de manière plus accentuée sur les guitares électriques de « Gold Dust Woman » et de « Rhiannon ».

Dans « Rhiannon », Nicks chante la perte de l'agentivité, mais aussi de la masculinité d'un homme face au personnage principal, Rhiannon, une femme insaisissable en contrôle. Le morceau est baigné d'une atmosphère inquiétante. Il s'agit d'une spécificité de l'image de Fleetwood Mac apportée par Nicks à partir de 1974. L'ambiance est en partie créée par les paroles :

She is like a cat in the dark
And then she is the darkness
She rules her life like a fine skylark
And when the sky is starless
All your life you've never seen a woman taken by the wind.
Would you stay if she promised you heaven?
Will you ever win?
Will you ever win?

La comparaison du personnage de Rhiannon à la pénombre (« dark », « darkness », « starless ») indique à quel point celle-ci est insaisissable pour l'homme. La question finale adressée à ce dernier « will you ever win? » semble rhétorique, indiquant que l'homme ne peut retrouver son agentivité. Cette thématique de la perte d'agentivité se retrouve enfin dans « Dreams », également composé par Nicks. Ces deux morceaux sont caractéristiques de l'atmosphère créée par la chanteuse. Ce sont particulièrement ces chansons qui firent de l'image publique de Stevie Nicks celle d'une femme forte, en contrôle, et qui

⁸⁰³ Fleetwood Mac, « World Turning », *Fleetwood Mac*, Van Nuys : Reprise, 1975.

⁸⁰⁴ Fleetwood Mac, « Dreams », *Rumours*, *op. cit.*

⁸⁰⁵ Fleetwood Mac, « Gold Dust Woman », *Rumours*, *op. cit.*

⁸⁰⁶ Fleetwood Mac, « Rhiannon », *Fleetwood Mac*, *op. cit.*

associèrent la chanteuse à l'image des personnages féminins de ses chansons de l'époque.

Enfin, comparée aux autres artistes que nous avons étudiées jusqu'ici, Yoko Ono pourrait être qualifiée d'artiste caméléon, tout d'abord en raison de la nature extrêmement variée de son art, mais parce qu'elle défia la définition identitaire dès les années soixante et soixante-dix.

En effet, la presse eut des difficultés à définir de quelle culture Ono était issue lors de la période étudiée. Alors qu'au début de sa relation avec Lennon, certains fans britanniques hurlaient des insultes racistes telles que « chink » à son égard, Lennon s'amusa sur le plateau du Dick Cavett Show des nombreuses erreurs de la presse quant à la nationalité de Yoko Ono : « people think I'm the lucky guy who had a spot of luck and married a Hawaiian actress. Which isn't true really ». ⁸⁰⁷ Le commentaire de Lennon sur le fait que sa femme était une actrice hawaïenne est révélateur de l'incapacité de la presse à définir l'artiste jusque dans sa culture. En un sens, alors que la remarque de Peter McCabe et Robert D. Schonfeld dans laquelle ils décrivent Yoko Ono comme étant « arrogante comme son art » ⁸⁰⁸ était à l'origine une attaque contre le caractère prétentieux de l'artiste et de ses œuvres, ce commentaire peut-être compris d'une manière tout autre lorsqu'il est associé à l'incompréhension de la culture et de l'art d'Ono par la presse.

Ainsi, l'art avant-gardiste de Yoko Ono, et particulièrement sa musique, furent reçus par la presse musicale de l'époque avec une certaine hostilité. L'exemple des critiques du magazine *Rolling Stone* est frappant, particulièrement en ce qui concerne l'analyse de l'album *Yoko Ono/Plastic Ono Band*. L'album obtint la note de zéro étoile sur cinq par le magazine au moment de sa sortie, et le paragraphe de présentation fut extrêmement hostile à l'égard de la chanteuse :

Anyone performing avant-garde music is laying themselves open to a certain amount of hostility and derision at the outset. And if that person also happens to be Yoko Ono, who has not only displayed a gift for hyping herself with cloying "happenings" but also led poor John astray and been credited by more than one Insider with "breaking up the Beatles", why, the barbs and jeers can only be expected to increase proportionately. Not only do most people have no taste for the kind of

⁸⁰⁷ John Lennon dans Judy Englander '(dir.), *op. cit.*

⁸⁰⁸ Peter McCabe et Robert D. Schonfeld, *Apple to the Core; the Unmaking of the Beatles, op. cit.*, 95.

far-out warbling Yoko specializes in; they probably wouldn't give her the time of day if she looked like Paula Prentiss and sang like Aretha.⁸⁰⁹

Cette citation regroupe un certain nombre d'attaques communément adressées à Yoko Ono. C'est tout d'abord l'hostilité à l'égard de sa personne qui est la plus récurrente, parce qu'elle est en couple avec John Lennon, et qu'elle est souvent tenue pour responsable de la rupture des Beatles (« led poor John astray »).⁸¹⁰ Ensuite, c'est son art qui est mis en cause et ridiculisé. Cela semble particulièrement ironique de la part de *Rolling Stone* qui, à l'époque, faisait l'éloge des albums conceptuels dits *AOR*, dont le but était de faire de la musique rock une forme d'art sérieux à part entière. Enfin, ce sont l'apparence et la voix de l'artiste qui sont attaquées. Néanmoins, en rejetant Yoko Ono de manière totale et absolue, la presse spécialisée permet à la chanteuse de ne pas se cantonner à une forme d'art et de pouvoir s'exprimer librement, contrairement par exemple à Janis Joplin, qui fut sexualisée et dont la musique soul dans sa deuxième partie de carrière fut très mal reçue à l'époque.

C'est sans doute grâce à cette capacité à se renouveler et à son refus de se laisser dicter par la presse et les compagnies du disque l'art qu'elle pouvait ou devait créer, que Yoko Ono devint un modèle à la fois en tant que féministe, mais aussi en tant qu'artiste pour de nombreuses chanteuses et musiciennes qui lui succédèrent. En refusant la récupération, en partie grâce à la maison de disque Apple et au label Zapple qui lui laissèrent une liberté musicale totale, et en ne se laissant pas dicter son comportement par les médias, elle traça le chemin pour d'autres artistes qui reconnurent son influence dans de nombreuses interviews. C'est le cas par exemple de Kim Gordon, du groupe Sonic Youth, qui définit ainsi l'œuvre d'Ono :

Yoko Ono is definitely 'the other' in the best sense. 'The other' as a term is used in sociology to refer to an outsider; it's also used to describe any gender outside the norm, which could also include women in a male construct society. [...] Though what position could be more natural for an

⁸⁰⁹ Lester Bangs, « Yoko Ono: Yoko Ono and Plastic Ono Band », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 4 mars 1971, n.p. Document consulté le 13 septembre 2017 :

<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/yoko-ono-and-plastic-ono-band-19710304>

⁸¹⁰ Pour une remise en cause éclairante de son statut de catalyste dans la rupture des Beatles, voir l'article de Lindsay Zoladz, « Yoko Ono and the Myth that Deserves to Die », *vulture.com*, 13 mai 2015. Document consulté le 20 mai 2015 : <http://www.vulture.com/2015/05/yoko-ono-one-woman-show.html>

artist? To be an outsider, experimenter, a risk taker, a poetess, a feminist, a survivor.⁸¹¹

L'utilisation du terme « other » par Gordon est essentielle. En effet, comme nous l'avons analysé dans la première partie, Yoko Ono est l'Autre par excellence, et c'est ce qui ressort des critiques du magazine *Rolling Stone*. Elle est celle qui aliène, elle est l'étrange étrangère qui transforme l'individu qui fait l'expérience de son art lui-même en Autre. Ono provoque des sentiments tels que l'hostilité, la colère, la gêne ou l'embarras, émotions généralement à bannir de la sphère publique. En effet, la critique du magazine *Rolling Stone* pour l'album *Unfinished Music No 1: Two Virgins* note que le seul sentiment qu'il inspire est « l'irritation ».⁸¹² Les morceaux de l'album sont à l'opposé de la musique pop et rock des Beatles. Lennon et Ono utilisent des bandes sonores passées à l'endroit comme à l'envers, au ralenti comme en accéléré. Le son est à la fois étouffé, criard et plein d'écho. Les rares instruments utilisés sont méconnaissables, car ils sont non seulement utilisés de manière dissonante, mais aussi parce que de nombreux effets y sont appliqués : ils provoquent des larsens dans les amplis, etc. Enfin, les cris du couple sont à l'opposé de la justesse des harmonies des Beatles. Il en résulte une musique volontairement anxiogène et irritante qui exacerba l'hostilité à l'égard d'Ono et renforça son altérité sur la scène publique. Néanmoins, cette altérité peut-être perçue comme une position idéale pour Yoko Ono, car elle lui permet d'expérimenter sans se soucier de plaire à une forme d'*establishment* représenté par la presse et les maisons de disque.

La reconnaissance de l'influence de l'art de Yoko Ono par des musiciennes et chanteuses est un signe de son authenticité et donc du contrôle qu'Ono a sur son art. Il est alors ironique de constater le décalage entre la critique de *Yoko Ono/Plastic Ono Band* par Lester Bangs en 1971, et celle de Christopher L. Weingarter, également journaliste pour le magazine *Rolling Stone*, à l'occasion de la réédition des albums *Unfinished Music No 1: Two Virgins*, *Unfinished Music*

⁸¹¹ Kim Gordon dans Liz Belly, « Kim Gordon, tUnE-yArDs, and 6 Other Musicians on Why Yoko Ono Matters », *Pitchfork.com*, Chicago : Condé Nast, 16 novembre 2016. Document consulté le 13 novembre 2017 : <https://pitchfork.com/thepitch/1366-kim-gordon-tune-yards-and-6-other-musicians-on-why-yoko-ono-matters>

⁸¹² Lester Bangs, « Yoko Ono: Yoko Ono and Plastic Ono Band », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 4 mars 1971, n.p. Document consulté le 13 septembre 2017 : <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/yoko-ono-and-plastic-ono-band-19710304>

No. 2: Life with the Lions et *Yoko Ono/Plastic Ono Band* en 2016. Alors que Bangs attribua à *Plastic Ono Band* la note de zéro étoile sur cinq, en 2016, les trois rééditions obtiennent un score parfait, et Weingarter est particulièrement élogieux :

[...] Ono and Lennon's first two records together, *Unfinished Music No. 1 and 2*, were impulsive and pure. They were occasionally brilliant, occasionally idiotic and always honest—just like the best rock music.⁸¹³

Les adjectifs utilisés par Weingarter en 2016 tels qu'«impulsive», «pure», «brilliant» et «honest» relèvent de la louange, et montrent l'évolution en quarante-cinq ans du rapport de la presse à Yoko Ono. Néanmoins, le manque d'estime pour l'œuvre d'Ono lui permit d'éviter la récupération de son message et de son œuvre par l'*establishment*. Au contraire, l'artiste parvint régulièrement à s'approprier les critiques qui lui étaient faites pour les retourner contre ses détracteurs et ainsi à reprendre le contrôle de son image publique. C'est le cas par exemple lorsqu'elle chante en 1974 «I'm a witch / I'm a bitch/ I don't care what you say»,⁸¹⁴ en réponse à toutes les critiques qui la dénigrent en la comparant à une sorcière, une «salope» ou une «chienne». Nous reviendrons dans le dernier chapitre sur l'importance de l'image de la sorcière et son rapport au féminisme, mais cet exemple démontre à quel point l'artiste parvint dans les années soixante-dix à se réapproprier constamment son image et à clamer son insouciance face aux critiques de la presse et de la société patriarcale américaine dans son ensemble. C'est en cela que cette déclaration d'indépendance est à interpréter comme une prise de position féministe.

À la différence de Janis Joplin, mais encore davantage que Betty Davis, Yoko Ono parvint à contrôler sa carrière et son image, malgré des attaques aussi bien d'ordre personnel que professionnel. Cette capacité à garder le contrôle sur sa carrière dans une société patriarcale relève pour Davis comme Ono d'une démarche féministe.

⁸¹³ Christopher R. Weingarter, « Reconsidering Yoko Ono: Three Reissues Honor Legacy of Avant-Rock Icon », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 11 novembre 2016, n.p. Document consulté le 14 septembre 2017 : <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/reconsidering-yoko-ono-with-new-reissues-w449741>

⁸¹⁴ Yoko Ono, « Yes, I'm a Witch », *A Story*, New York : Rykodisc, 1997. Yoko Ono enregistra ce morceau, ainsi que ceux présents sur l'album *A Story*, en 1974, en même temps que les chansons présentes sur *Feeling the Space*. *Feeling the Space* fut à l'origine conçu comme un double album, mais les morceaux présents sur *A Story* ne furent publiés qu'en 1997.

Au contraire de Betty Davis qui agit sur scène à l'opposé des attentes du public concernant la représentation des Africaines-Américaines, en prenant le contrôle de sa propre sexualisation, Patti Smith fait de son genre une image malléable, qu'elle peut changer à volonté comme on change de vêtements. Ainsi, lors d'une interview donnée au *New Times Magazine* en 1975 elle déclara son indifférence face au genre :

I don't give a shit about women [...] or the role of women or the 'Year of the Woman.' As far as I'm concerned, being a gender is a drag.⁸¹⁵

Cette remarque est à l'opposé des déclarations d'Helen Reddy, qui clamait haut et fort son genre dans « I Am Woman ».⁸¹⁶ Ce sont deux visions radicalement contradictoires du genre que proposent Smith et Reddy. La démarche de cette dernière est d'écrire une chanson qui appelle à la fierté féminine et se veut un cri de ralliement de la seconde vague féministe :

I am woman, hear me roar
In numbers too big to ignore
And I know too much to go back an' pretend
'Cause I've heard it all before
And I've been down there on the floor
No one's ever gonna keep me down again

Oh yes, I am wise
But it's wisdom born of pain
Yes, I've paid the price
But look how much I gained
If I have to, I can do anything
I am strong
I am invincible
I am woman⁸¹⁷

Helen Reddy prend ici fait et cause pour le féminisme. Elle annonce l'importance du mouvement et à quel point celui-ci prend de l'ampleur. Ce dernier se fait de plus en plus entendre, en raison du nombre de femmes qui rejoignent ses rangs. L'utilisation du thème de la sagesse (« I am wise », « wisdom ») rappelle les paroles de la chanson « Sisters, O Sisters » de Yoko Ono, enregistrée la même année. En cela, Reddy comme Ono préfigurent une thématique importante de l'écoféminisme.

⁸¹⁵ Patti Smith dans Cliff Jahr, « Her Alley Cat Balsiness », *New Times Magazine*, New York : George A. Hirsch, 26 décembre 1975. Document consulté le 17 août 2017 : <http://www.oceanstar.com/patti/intervus/751226nt.htm>

⁸¹⁶ Helen Reddy, « I Am Woman », *I Am Woman*, Los Angeles : Capitol, 1972.

⁸¹⁷ *Ibid.*

Au contraire d'Helen Reddy qui voulut « I Am Woman » comme un appel à une fierté féminine et un cri de ralliement féministe, Patti Smith ne s'affirme pas comme femme, que ce soit dans ses propos, ou à travers son image. Elle essaye au contraire de s'extirper du carcan de l'image de la femme féminine en se représentant de manière androgyne. Pour cela, elle s'habille en *drag*, en portant des vêtements considérés comme masculins, que ce soit sur la pochette de *Horses*, sorti en 1975, ou lors de ses concerts à cette période.



Document 29. Pochette de l'album de Patti Smith, *Horses*, New York : Arista Records, 1975. Photographie de Robert Mapplethorpe.

Les vêtements que porte Smith rappellent le style vestimentaire de Keith Richards au début des années soixante-dix. Sur scène, ce dernier portait régulièrement d'amples chemises blanches. De plus, le pantalon noir serré et la veste de costume constituent clairement une performance de *drag*, c'est-à-dire le fait de porter des vêtements traditionnellement associés à un autre genre, lorsque ces vêtements sont portés par la chanteuse, et renforcent son apparence masculine. Sa coupe de cheveux rappelle volontairement celle de Keith Richards, comme elle le rapporte en 1975 dans le magazine *Mademoiselle* :

How I cut my hair is like in the early seventies, I had real long black straight hair and so everybody used to ask me if I was a folk singer. So I got real pissed off. I don't want to walk around New York looking like a

folk singer. I like rock 'n' roll. So I got hundreds of pictures of Keith Richards, and I hung them up and then just took scissors and chopped away until I had a real Rolling Stones haircut. But then I looked so much like Keith Richards that I'd be walking in places like in airports, especially in Paris, and girls would run after me. But now, ya know, I want to look a little different so I chopped it different. This is my Artaud-Baudelaire look. I always model it after somebody.⁸¹⁸

Cette citation est révélatrice pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elle montre à quel point Patti Smith ne voulait pas ressembler à une chanteuse de folk, et donc être trop féminine en ayant les cheveux longs. Ensuite, c'est sa fascination pour les Rolling Stones et particulièrement Keith Richards, figure emblématique de la misogynie dans le monde de la musique rock qui frappe. Mais de manière encore plus significative, elle déclare se couper les cheveux en s'inspirant de l'image de quelqu'un d'autre. Il s'agit là d'un premier pas vers l'imitation, voire de l'adoption d'une identité autre.

Dans une interview parue deux ans avant la sortie de l'album *Horses* dans le magazine d'Andy Warhol *Interview*, Smith se décrivait déjà comme un « garçon manqué » :

I was always a tomboy. I hated being a girl. I was always Flash Gordon, not his old lady, I never identified with any female at all. When I had a baby, I was forced to look at myself as a female, although only physically, not intellectually.⁸¹⁹

Smith ne se sent pas femme, et elle adopte une identité préexistante qui lui permet de s'émanciper intellectuellement de son statut de femme. La performance en *drag* lui permet d'essayer différents genres, remettant ainsi en cause la division genrée. Judith Butler analyse ainsi la pratique du *drag* :

The notion of an original or primary gender identity is often parodied within the cultural practices of drag, cross-dressing, and the sexual stylization of butch/femme identities.⁸²⁰

Selon Butler, la pratique du *drag* consiste donc en une parodie de l'identité genrée. Elle va néanmoins plus loin, en remettant en cause la notion d'une

⁸¹⁸ Patti Smith dans Amy Gross, « Introducing Rock 'N' Roll's Lady Raunch: Patti Smith », *Mademoiselle*, New York : Street and Smith, septembre 1975.

⁸¹⁹ Patti Smith dans Penny Green, « I no longer need people to cloak me », *Interview*, New York : Andy Warhol, n.p., 1973. Document consulté le 4 septembre 2017 :

<http://www.oceanstar.com/patti/intervus/730000in.htm>

⁸²⁰ Judith Butler, *Gender Trouble*, op. cit., 187.

identité genrée originale, tout comme François Laplantine remet en cause la notion même d'identité :

*In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency. [...] Indeed, the parody is of the very notion of an original; just as the psychoanalytic notion of gender identification is constituted by a fantasy of a fantasy, the transfiguration of an Other who is always already a “figure” in that double sense, so gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin.*⁸²¹

D'après Butler, la parodie du *drag* révèle qu'il n'existe pas d'original. S'il n'en existe pas, ce que nous considérons comme identité est constamment resignifié et recontextualisé. Cela veut donc dire qu'il n'existe pas d'identité genrée naturelle ou essentielle.

Alors que dans les années 1970, Smith ne prit pas position sur le mouvement féministe, sa profonde remise en question de l'identité genrée est autrement plus efficace que la chanson « I Am Woman » de Helen Reddy, car elle remet plus profondément en cause les codes de la société patriarcale. Cette remise en question du genre se fait non seulement à travers l'apparence vestimentaire et physique de la chanteuse sur la pochette de *Horses* et sur scène, mais aussi ses choix de reprises et ses paroles de chansons. En effet, le premier morceau de l'album est une reprise de la chanson « Gloria » de Them,⁸²² groupe d'Irlande du Nord uniquement composé d'hommes. Parmi les paroles de la chanson telle qu'elle fut chantée par Patti Smith figurent celles-ci :

I look out the window I see a sweet young thing.
Humping on the parking meter leaning on the parking meter
Oh, she looks so good. Oh, she looks so fine.
And I got this crazy feeling that I'm gonna make her mine.⁸²³

Tandis que le genre de la « sweet little thing » est rapidement identifié par l'utilisation du pronom possessif « her », celui de « I » est plus difficile à définir. Il peut être supposé que l'identité de l'énonciateur dans la version de la chanson interprétée par Them est masculine, mais le genre dans la version de Smith est plus délicat à déterminer. Ce refus de se caractériser peut-être perçu comme un exemple de désir homosexuel de la part du narrateur. Nous pouvons nous

⁸²¹ *Ibid*, 187-8. Les italiques sont de l'auteure.

⁸²² Them, « Gloria », *The Angry Young Them*, Londres : Decca Records, 1965.

⁸²³ Patti Smith, « Gloria », *Horses*, *op. cit.*

demander si c'est également le cas de Patti Smith. Ulara Toma considère dans son article « Patti Smith and Performative Gender » que l'énonciateur dans cette chanson est volontairement masculin.⁸²⁴ Néanmoins, le genre et la sexualité du narrateur restent incertains jusqu'à la fin de la chanson.

Smith pousse l'ambiguïté encore plus loin dans la chanson « Land », dans laquelle elle modifie le passage de « Gloria », cité précédemment :

When he looked out into the street

Saw the sweet young thing
Humping on the parking meter
Leaning on the parking meter
In the sheets there was a man
Everything around him unraveling like so long Fender whine
Dancing around to the simple rock and roll song.⁸²⁵

Le « I » dans l'extrait de « Gloria » devient « he » dans « Land », et l'objet du regard devient masculin (« a man »), en plus de la « sweet young thing » qui fait écho à la chanson « Gloria ». Ces renversements volontaires ont pour effet de rendre ambigu le genre de l'énonciateur et du coénonciateur, mais aussi celui de Patti Smith elle-même. Cette performance contrôlée a pour effet de permettre à la chanteuse de s'émanciper des codes subjectifs de la définition genrée.

Les manifestations de cette bataille pour le contrôle de l'image sont donc multiples, et se trouvent dans le rapport au public, à la presse, à la société américaine, mais aussi aux membres du groupe comme de la maison de disque. Cependant, la dimension politique et plus précisément féministe de ce conflit est indéniable. Le rapport de la femme au groupe, qu'il soit uniquement masculin, féminin ou mixte, est inévitablement source de luttes entre différents égos, comme ce fut le cas pour Joplin, Slick, Nicks et Labelle, qui eurent à affirmer leur unicité au sein d'un collectif.

Néanmoins, qu'il s'agisse d'une artiste solo ou au sein d'un groupe, l'image renvoyée est principalement à destination du public et des médias. Cette lutte en particulier fut centrale dans la carrière de ces femmes, qui comme Betty Davis, Yoko Ono ou Labelle, eurent à se justifier, se défendre ou s'affirmer publiquement notamment en raison de leur genre, afin de reprendre ne serait-ce

⁸²⁴ Ulara Toma, « Patti Smith and Performative Gender », dans Claude Chastagner (ed.), *Patti Smith: Outside*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2015, 76.

⁸²⁵ Patti Smith, « Land », *Horses*, op. cit.

que partiellement, la main sur l'image qu'elles renvoyaient et la manière dont elles étaient représentées.

Tandis qu'une des manières pour ces femmes de reprendre le contrôle sur leur image fut d'intellectualiser leurs représentations publiques, soit pour se sexualiser comme Betty Davis ou Labelle, s'ôter tout genre comme Patti Smith, ou se réapproprier les critiques des médias et du public comme Yoko Ono, la première source de contrôle dans le processus créatif vint du contrôle des moyens de production comme Ono, Betty Davis ou Nina Simone, en s'attribuant la mainmise sur le processus créatif musical ou comme les femmes d'Olivia Records ou Women's Wax Works, en développant de toute pièce des maisons de disques dont l'idéal politique est en accord avec celui de l'artiste.

Cette question du rapport à autrui est absolument centrale pour présenter l'œuvre de certaines artistes de manière féministe, quand bien même ces femmes ne se considèrent et ne se considèrent toujours pas féministes. En effet, la relation qu'entretenaient ces chanteuses et musiciennes aux différentes communautés et aux associations qui les composent entre parfois en contradiction avec le discours féministe que nous pouvons associer à ces artistes, et prouve en cela leurs limites, comme ce fut le cas de Janis Joplin, qui est régulièrement considérée comme une icône féministe alors que son portrait est bien plus subtil que cela. Néanmoins, d'autres chanteuses telles que Betty Davis, bien que ne se proclamant en aucun cas féministes, ouvrirent la voie à d'autres générations de musiciennes grâce à une image aux antipodes des attentes des organisations progressistes.

Nous avons ainsi analysé le rapport des artistes féministes au reste de la société que nous avons analysé, aux différentes communautés prises séparément, au public et aux fans, mais aussi aux médias. Nous avons également mis en lumière la manière dont ces chanteuses, au-delà de prises de position quant au mouvement féministe de l'époque, s'affirmèrent et proclamèrent leur indépendance et démontrèrent leur souhait de contrôler leur image comme bon leur semblait.

Nous verrons néanmoins que le contrôle de l'image ne s'effectue pas seulement dans la sphère publique, mais également privée. L'image fut parfois retranscrite publiquement en chanson ou dans la manière dont leurs vies privées

furent rendues publiques. Le slogan de la seconde vague féministe américaine « the personal is political » montre à quel point ces introspections ont toute leur place dans les combats que ces artistes ont menés. Ces remises en question de la position de la femme dans la sphère privée sont aussi importantes que celles liées à la sphère publique. Ces femmes proposèrent des réflexions extrêmement variées sur les rapports intimes, allant de positions égalitaires, à une proclamation des différences, en passant par un appel à une séparation totale entre les hommes et les femmes.

Beaucoup de ces prises de position publiques ont en commun d'avoir été particulièrement critiquées par la société mainstream. Nombreuses sont celles qui furent qualifiées de « bitch » ou « witch », qualificatif précurseur du « slut shaming » du XXI^e siècle, appellation tout d'abord banalisée, mais aujourd'hui tour à tour combattue ou récupérée par certaines franges féministes.⁸²⁶ Nous verrons ainsi comment les désignations de « bitch » ou « witch » furent récupérées et appropriées par les artistes dont nous avons analysé l'œuvre pour devenir source de force, d'affirmation, d'émancipation et des symboles féministes ; symboles dont nous trouvons encore aujourd'hui des répercussions dans la musique populaire dans la carrière de Beyoncé, Rihanna, Lana Del Rey ou encore Halsey.

⁸²⁶ Kristen J. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, op. cit., 29-30.

Partie III
Bitches & Witches

L'implication de chanteuses et musiciennes dans le mouvement féministe américain des années soixante et soixante-dix se fit de plusieurs manières non exclusives. Cela passa par le soutien à certaines organisations et la transmission de leur message. Par exemple, Yoko Ono s'impliqua au sein de NOW et le Chicago Women's Liberation Rock Band transposa en musique l'idéologie de la Chicago Women's Liberation Union. D'autres relayèrent différentes idéologies sans avoir nécessairement rejoint d'organisation féministe, comme c'est le cas de Nina Simone qui écrivit et chanta des chansons aux thématiques afroféministes, ou Betty Davis qui utilisa sa voix pour mettre en avant un discours prosexé dix ans avant le développement des revendications *queer* et près de vingt ans avant la troisième vague féministe.

Mais au-delà de leurs positions vis-à-vis du mouvement de la période, l'idéologie féministe fut mise en pratique dans les rapports de force entre ces artistes et le public, les médias, l'industrie musicale et la société américaine de manière générale. Nous avons démontré que la fondation de maisons de disque uniquement composées de femmes, ou le fait de choisir un petit label pour pouvoir conserver la mainmise sur le processus de création artistique pouvait constituer des actes féministes. Nous pouvons percevoir de la même manière le souci de ces chanteuses et musiciennes de garder autant que possible un contrôle sur l'image qu'elles renvoient et leur volonté de s'approprier les critiques extérieures pour s'en émanciper.

Nous n'avons cependant que peu analysé la question de l'intime, concept bien relatif lorsqu'il s'agit de traiter de personnages publics. En effet, nombreux sont les chanteurs, chanteuses, musiciens et musiciennes qui utilisent leur vie privée et intime dans leur processus créatif, ou qui mélangent vie privée et vie publique, comme Stevie Nicks et Lindsey Buckingham ou Ike et Tina Turner, qui furent à une certaine période ensemble à la scène comme à la ville. Nina Simone fut quant à elle mariée à son producteur. D'un côté, pour Simone et Turner, la sphère publique peut être vue comme une cage dorée. Il s'agit d'une « cage », car elles y subissent l'oppression de leurs conjoints, mais « dorée », car la scène leur

permet des moments d'émancipation. Elle permet cependant à d'autres chanteuses de s'affirmer et sert à mettre en avant une idéologie féministe. C'est le cas de Nicks, mais aussi de Yoko Ono, qui se présentait d'égal à égal avec son conjoint. Nous verrons que de tels actes d'affirmation firent l'objet d'attaques les plus intimes, et ces femmes furent la cible d'insultes telles que « salope »⁸²⁷ ou « sorcière »,⁸²⁸ et appelèrent à des réponses les plus créatives de la part de ces artistes. Ces réactions sont également les plus riches en enseignements.

Bien que hors de la période et du contexte géographique que nous étudions, la riposte de Margaret Thatcher à ces attaques personnelles apporte un certain éclairage sur les formes de résistances féministes que nous allons analyser dans les chapitres à venir :

I always cheer up immensely if one is particularly wounding because I think well, if they attack one personally, it means they have not a single political argument left.⁸²⁹

Sans entrer dans le débat sur la dimension féministe du personnage de Margaret Thatcher, cette citation est révélatrice du changement de rapport de force provoqué par les attaques personnelles et peut s'appliquer aux artistes féministes. L'absence d'argument politique est le signe que ces assauts deviennent déraisonnés, et sont fondés sur la peur de l'autre. Nous verrons que ces atteintes irrationnelles qui touchent à l'intime sont l'occasion pour les chanteuses et musiciennes étudiées d'y proposer une réponse constructive qui porte sur l'affect. Nous considérerons l'affect d'après les réflexions freudiennes : généralement interprété comme une réaction refoulée par rapport à un événement passé, l'affect est maintenu dans l'inconscient car douloureux et reflète la pulsion inscrite dans le corps.⁸³⁰

Certaines chanteuses, comme Betty Davis, développèrent un personnage qui se joue de ces assauts déraisonnables. Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, elle mit les spectateurs venus voir un concert aguicheur face à leurs propres contradictions. Stevie Nicks se para de noir et adopta une

⁸²⁷ « bitch » en anglais.

⁸²⁸ « witch » en anglais.

⁸²⁹ Margaret Thatcher, « TV interview for Italian Television », *RAI*, Rome : RAI, 10 mars 1986. Transcription consultée le 23 février 2018 :

<https://www.margaretthatcher.org/document/106223>.

⁸³⁰ Voir Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris : Payot, 1926 (ed. 2014).

attitude mystérieuse, ce pour quoi elle fut accusée de sorcellerie. De la même manière, certaines féministes s'approprièrent les personnages de la salope et de la sorcière et se servirent des imaginaires et des peurs qui y sont associées pour en faire des figures féministes.

Chapitre 7

« Woman Power », égalité ou proclamation de sa différence ?

La volonté de contrôler son image et sa production musicale dénote d'un besoin d'émancipation, et l'accès à la célébrité pour les artistes que nous avons étudiées jusqu'à maintenant pourrait être perçu ainsi. La notoriété peut ainsi libérer financièrement ces femmes de l'oppression de la société capitaliste, mais aussi, plus hypothétiquement, du patriarcat. Cependant, le mouvement #MeToo et l'affaire Harvey Weinstein en 2017 montrent que la renommée ne libère en rien de la domination patriarcale. Les mêmes conclusions peuvent être tirées en observant les années soixante et soixante-dix.

La maîtrise des moyens de production musicaux par Betty Davis, Yoko Ono ou les femmes des maisons de disque Olivia Records ou Women's Wax Works relève d'une volonté d'affranchissement. Cependant, les parcours d'autres chanteuses qui adoptèrent un discours féministe peuvent mettre en lumière les limites de cette émancipation supposée. En particulier, l'analyse des relations personnelles et intimes de ces artistes montre le décalage entre le discours adopté et l'image renvoyée d'un côté, et les difficultés de les mettre concrètement en pratique dans sa vie privée de l'autre, à plus forte raison lorsque les rapports maritaux ont un impact sur la vie professionnelle. La célébrité supposément émancipatrice constitue alors une cage dorée pour ces femmes.

Cependant, certaines femmes se libérèrent de relations toxiques et les utilisèrent dans leurs chansons pour en faire des messages féministes, tandis que d'autres parvinrent à trouver l'équilibre entre vie privée et publique.

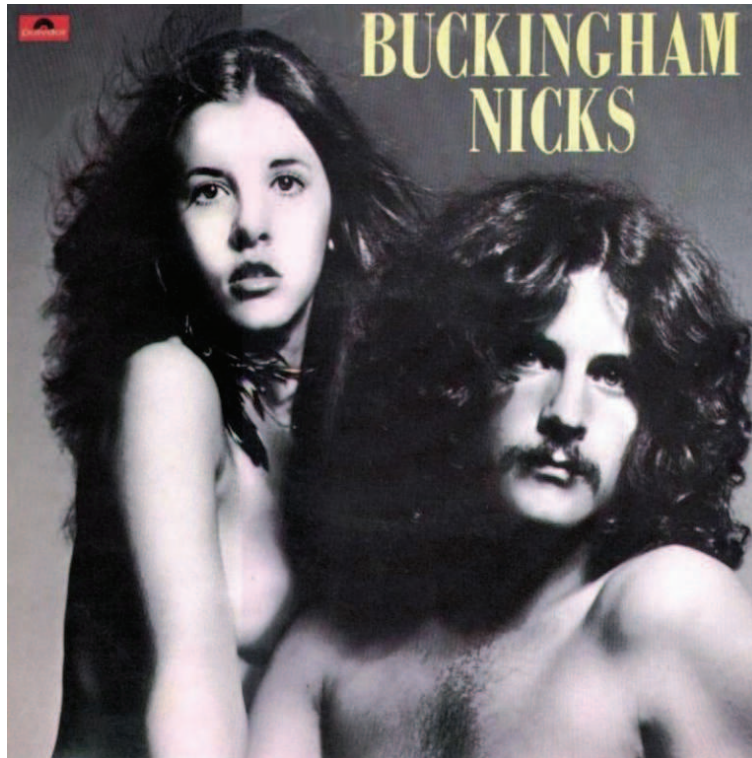
7.1. *La sphère publique comme cage dorée*

La plupart des artistes dont nous avons analysé les parcours chantèrent en faveur d'une émancipation féminine, face à l'oppression de la société patriarcale. Cependant, en analysant la vie privée de certaines de ces femmes, nous pouvons remarquer qu'elle est en contradiction avec leurs convictions. C'est le cas de Stevie Nicks, dont la chanson « Dreams » a pour objet la solitude de son ex-compagnon, le guitariste Lindsey Buckingham, avec qui elle continue d'être membre du groupe Fleetwood Mac, alors que ce dernier lui exprime toute sa colère en chanson dans « Go Your Own Way », au point de faire des allégations sur la fidélité de la chanteuse. Alors que Buckingham cible publiquement Nicks, dans « Dreams », elle refuse de répondre à ses attaques.

L'oppression de Tina Turner et Nina Simone fut bien plus radicale, car elles furent battues par leurs maris des années durant. À première vue, il est difficile de ne pas considérer comme contradictoire la reprise de « Respect » d'Aretha Franklin par Tina Turner à la fin des années soixante alors que, si nous nous référons à ses propos, elle est à cette époque régulièrement battue par son mari Ike, avec qui elle forme le duo Ike et Tina Turner. De même, le mari de Nina Simone la bat pendant plusieurs années, mais les chansons qu'il écrit pour elle, comme « Be My Husband », semblent contredire les tensions que vit le couple. L'émancipation que ces artistes chantaient n'était pas nécessairement vécue dans la sphère privée.

La métaphore de la carrière musicale comme cage dorée peut notamment s'appliquer à Stevie Nicks, qui mélangea vie intime, publique et professionnelle très tôt dans sa carrière, et plus particulièrement au sein de Fleetwood Mac.

Stevie Nicks fut en couple avec Lindsey Buckingham de 1968 à 1976. Elle partagea la scène avec lui en tant que membre du groupe de rock psychédélique Fritz de 1967 à 1971, puis au sein du duo Buckingham Nicks entre 1972 et 1974, et enfin quand ils rejoignirent le groupe Fleetwood Mac en 1975. Alors qu'ils participèrent à la création de certains des albums les plus populaires de Fleetwood Mac, *Fleetwood Mac* en 1975 et *Rumours* en 1977, les tensions au sein du couple apparurent sur un plan tant professionnel que personnel dès la création de l'album *Buckingham Nicks*, sorti en 1973.



Document 30. Pochette de l'album de Lindsey Buckingham et Stevie Nicks, *Buckingham Nicks*, Los Angeles : Polydor, 1973. Photographie de Jimmy Watchel.

Ultérieurement connue pour ses robes noires bouffantes et ses châles, Stevie Nicks est représentée dans cette photographie aux antipodes de l'image pour laquelle elle fut célèbre par la suite. Pour la séance photo pour la couverture de l'album, Lindsey Buckingham et le photographe Jimmy Watchel forcèrent Stevie Nicks à se dévêtir. Lors d'une interview donnée à *US Magazine*, elle détaille le contexte dans lequel elle fut obligée de prendre cette photo :

I mean, that cover is about as close to selling the music on sex as you'll ever get, and I was crying when we took that picture. And Lindsey was mad at me. He said, 'You know, you're just being a child. This is art.' And I'm going, 'This is not art. This is taking a nude photograph with you, and I don't dig it.'⁸³¹

Stevie Nicks révèle la manière dont Lindsey Buckingham tenta de la réduire à une image sexy. Cette citation est un autre exemple de la sexualisation des femmes, parfois contre leur volonté, au nom de l'art dans le milieu de la musique rock. Malgré cela, le couple resta ensemble et utilisa cette photo comme couverture d'album, et ils rejoignirent Fleetwood Mac ensemble en 1975.

⁸³¹ Stevie Nicks dans Steve Pond, « Stevie », *US Magazine*, New York : Wenner Media, numéro 132, 9-23 juillet 1990, 47.

D'après la chanteuse, les tensions avec son compagnon continuèrent à ce moment-là :

Rich and famous or starving and poor, we went through the same problems. He always wanted me to himself, but somebody had to go out and earn some money. All he wanted to do was play his music. When I came home, I'd always get a slight cold shoulder. He wouldn't quite trust me about where I'd been or what I'd been doing. When we broke up, two years after joining Fleetwood Mac, it was like a living nightmare...⁸³²

Nicks s'exprima à maintes reprises sur les difficultés qu'elle connut avec Buckingham, lorsqu'elle faisait partie du groupe et après. Les tensions se poursuivirent pendant plusieurs années, alors que Nicks et Buckingham restèrent tous les deux au sein de Fleetwood Mac. Le cauchemar tel qu'elle le décrit ci-dessus peut faire référence aux chansons « Go Your Own Way »⁸³³ et « Silver Springs »⁸³⁴ écrites respectivement par Buckingham et Nicks. En effet, ces deux morceaux écrits en 1976 à la suite de la rupture du couple représentent la manière dont chacun des deux partis l'interpréta.

Le ressentiment de Buckingham est perceptible tout au long de « Go Your Own Way ». Tout d'abord dans le refrain, qui consiste principalement en une répétition de la phrase « go your own way », et qui est davantage crié que chanté. La colère se ressent également dans les couplets, surtout dans la première partie du deuxième :

Tell me why
Everything turned around
Packing up
Shacking up's all you wanna do⁸³⁵

Voici la définition de l'expression 'shack-up' d'après *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* :

1 an act of casual sex *US* [...]

2 a person with whom you are living and enjoying sex without the burdens or blessings of marriage *US*⁸³⁶

⁸³² Stevie Nicks dans Alan Jackson, « Stevie Nicks: Why I Had to Marry my Best Friend's Husband », *Woman's Own*, Londres : Time Inc., 1990, n/p.

⁸³³ Fleetwood Mac, « Go Your Own Way », *Rumours*, *op. cit.*

⁸³⁴ Fleetwood Mac, « Silver Springs », *Go Your Own Way/Silver Springs*, Sausalito : Warner Bros, 1976.

⁸³⁵ Fleetwood Mac, « Go Your Own Way », *Rumours*, *op. cit.*

⁸³⁶ Terry Victor (eds.), *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English, Volume II: J-Z*, *op. cit.*, 1960.

Ces paroles confirment non seulement les propos de la chanteuse sur le manque de confiance de Buckingham à son égard, mais vont encore plus loin, car il l'attaque sans preuve pour des infidélités supposées. Cet étalement de l'intime dans la sphère publique rendit les relations au sein de Fleetwood Mac plus difficiles, et toucha profondément la chanteuse :

I very, very much resented him telling the world that 'packing up, shacking up' with different men was all I wanted to do. [...]He knew it wasn't true. It was just an angry thing that he said. Every time those words would come out onstage, I wanted to go over and kill him. He knew it, so he really pushed my buttons through that. It was like, 'I'll make you suffer for leaving me.' And I did.⁸³⁷

Cette citation montre à quel point la chanteuse accepta de mettre ses sentiments au second plan pour le bien de l'album *Rumours*, même si cela signifiait chanter les chœurs de ce morceau en concerts pour les années à venir. Mais surtout, les remarques de Nicks mettent en lumière l'intention de nuire de Buckingham et à quel point sa démarche musicale servit de représailles à la fin de leur relation intime. Dans les archives de concerts de 1977,⁸³⁸ la tristesse se lit dans le regard de Stevie Nicks lorsque le groupe interprète « Go Your Own Way ». Cependant, en parallèle, elle se trompe dans les paroles du morceau et force Lindsey Buckingham à la suivre et à chanter « You can call it another lonely day » au lieu de « you can go your own way ».⁸³⁹ Même si aucune preuve formelle ne l'atteste, nous pouvons nous demander si cet « oubli » des paroles n'était pas un moyen détourné pour Nicks de faire échouer le morceau en concert, particulièrement lorsque l'on considère le sourire entendu qu'elle arbore lorsque la caméra revient sur la chanteuse juste après ce passage.

Les paroles ne constituent cependant pas la seule marque de la colère de Buckingham à l'égard de Stevie Nicks. En effet, la musique de « Go Your Own Way » soutient les paroles de la chanson. La guitare est particulièrement mise en avant, et les solos n'ont pas pour but de créer une mélodie agréable à l'oreille. Au contraire, les larsens, les bends qui augmentent la tension des cordes et la forte distorsion de la guitare reflètent la colère de Buckingham. Il en va de même pour

⁸³⁷ Stevie Nicks dans Fred Schruers, « Fleetwood Mac: Back on the Chain Gang », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 30 octobre 1997. Document consulté le 20 avril 2018 :

<https://www.rollingstone.com/music/news/fleetwood-mac-back-on-the-chain-gang-19971030>

⁸³⁸ Document consulté le 20 avril 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=qxa851vAJtI>.

⁸³⁹ *Ibid.* Voir au marqueur 2'40".

la batterie. D'après Ken Caillat, producteur de l'album *Rumours*, le guitariste demanda à Mick Fleetwood de jouer à la manière de Charlie Watts des Rolling Stones sur le morceau « Street Fighting Man ».⁸⁴⁰ Ce morceau, écrit en 1968 à la suite des nombreuses manifestations qui eurent lieu cette année-là, fut interdit par certaines stations de radio de Chicago par peur qu'il n'incite à davantage de tension. En effet, Mick Jagger chante la violence, allant de l'affrontement (« I'll kill the king ») au viol (« I'll rail at all his servants »).⁸⁴¹ Vouloir que la batterie de « Go Your Own Way » ressemble en particulier à celle de « Street Fighting Man » n'est pas anodin, et nul doute que Buckingham ressentait une colère qui lui rappelait la violence chantée dans le morceau des Rolling Stones.

La colère ressort également de « Silver Springs », chanson écrite en 1976 par Stevie Nicks, qui souhaitait la faire apparaître dans l'album *Rumours*. Inspiré par la ville de Silver Springs dans le Maryland, le titre de la chanson symbolise ce que la relation du couple aurait pu être, et la manière dont celui-ci se désintégra. Cette chanson fut écrite dans le même esprit de vengeance que le morceau de Buckingham, comme le raconta Nicks au journal *Arizona Republic* : « I'm so angry with you. You will listen to me on the radio for the rest of your life, and it will bug you. I hope it bugs you ».⁸⁴² La colère de la chanteuse se manifeste dans les paroles de la chanson :

Time cast a spell on you
But you won't forget me
Well, I know I could have loved you
But you would not let me

I follow you down until the sound
Of my voice will haunt you
You'll never get away from the sound
Of the woman who loves you
Was I just a fool?⁸⁴³

L'abondance de verbes modaux (« won't », « could », « would », « will ») dans ces deux couplets révèle que les paroles de Nicks portent sur les domaines du possible, de l'impossible, du certain et de l'incertain dans sa relation avec

⁸⁴⁰ Ken Caillat, *Making Rumours: The Inside Story of the Classic Fleetwood Mac Album*, Hoboken : John Wiley and Sons, Inc., 2012, 61.

⁸⁴¹ The Rolling Stones, « Street Fighting Man », *Beggar's Banquet*, Londres : Decca, 1968.

⁸⁴² Stevie Nicks dans Randy Cordova, « Oh, Mother! Fleetwood Mac's Stevie, 49, still Barbara's little girl », *Arizona Republic*, Phoenix : Gannett Company, 12 août 1997, n.p.

⁸⁴³ Fleetwood Mac, « Silver Springs », *Go Your Own Way/Silver Springs*, op. cit., 1960.

Buckingham. Cela est confirmé par la question finale qui semble résumer l'ensemble des incertitudes de la chanteuse, remplaçant la subjectivité de Nicks par une forme d'objectivité extérieure. De plus, alors que la musique et le tempo de « Go Your Own Way » soutiennent la rage des paroles de la chanson, ce n'est pas le cas dans « Silver Springs », bien qu'une volonté de vengeance soit présente tout au long des paroles du morceau (« time cast a spell on you/you won't forget me », « I follow you down », « my voice will haunt you », « you'll never get away »).

En raison de sa durée, « Silver Springs » fut écartée de *Rumours*, mais servit de face B au *single* « Go Your Own Way ». Cela confirme l'impression de dialogue entre les deux chansons. Cependant, cette décision renforça les tensions au sein du groupe, car elle fut source de négociations houleuses entre Stevie Nicks qui souhaitait garder la chanson intacte, et le reste de Fleetwood Mac et les producteurs qui proposaient de réduire sa durée. Nul doute que les tensions entre Nicks et Buckingham contribuèrent à provoquer une telle réaction chez la chanteuse. Dans le documentaire *Classic Album*, Nicks se remémore le choix qu'elle dut faire concernant cette chanson :

When the song was recorded, it was beautiful, but it was very long. And I'm really, really touchy about shortening my songs, because then you're going to take out a verse, or take out a chapter out of my book and I'm not going to be happy. So they did try to cut it down, and they really couldn't cut it down enough to make it work.⁸⁴⁴

Bien que Nicks ne mentionne ici que les paroles pour expliquer pourquoi elle ne voulait pas raccourcir la chanson, la comparaison de « Silver Springs » à un livre et des paroles à différents chapitres indique que l'histoire racontée dans le morceau importait énormément à la chanteuse. Le livre constitue ainsi une métaphore du soi. Supprimer un couplet revient pour Nicks à la priver d'une partie de son histoire personnelle et est comparable à une amputation d'une partie d'elle-même. Cette impression est confirmée par Ken Caillat, producteur de l'album *Rumours*, dans son ouvrage *Making Rumours: The Inside Story of the Classic Fleetwood Mac Album* :

⁸⁴⁴ Stevie Nicks dans David Heffernan, *Classic Albums — Fleetwood Mac: Rumours*, Londres : Eagle Rock Video, 2002.

I sat with Stevie, trying to cut out repetitive verses in 'Silver Springs'.
While we worked, tears ran down her face.
'These lyrics mean so much to me,' she said. 'They're part of the story,
and we can't cut them.' She sobbed.⁸⁴⁵

Sachant que «Silver Springs» traite de la fin de sa relation avec Lindsey Buckingham, une telle insistance de la part de la chanteuse quant à l'importance des paroles de la chanson montre à quel point sa rupture l'a touchée et impactée d'un point de vue professionnel. Le terme «story» est central, et la coupe, l'amputation d'un couplet revient pour Nicks à nier l'intégrité de son histoire. La manifestation de la souffrance émotionnelle par les pleurs ajoute alors une dimension physique à l'amputation.

L'enregistrement de «Go Your Own Way» avait été terminé avant que la décision de ne pas inclure «Silver Springs» à l'album fût prise. Nul doute que l'obligation de chanter les chœurs sur une chanson qui lui était adressée avait renforcé la détermination de Nicks à faire apparaître sa chanson au sein de *Rumours*, et que sa déception en fut d'autant plus grande. Mais si «Silver Springs» ne trouva pas sa place au sein de l'album du groupe, d'autres morceaux de la chanteuse répondent à «Go Your Own Way». C'est le cas de «Gold Dust Woman», même si celui-ci fut écrit avant la rupture du couple, avant même que Nicks et Buckingham ne rejoignent Fleetwood Mac. Dans le documentaire *Classic Albums*, Stevie Nicks décrit sa chanson ainsi :

'Gold Dust Woman' was very much my kind of symbolic look at somebody going through a bad relationship, and doing a lot of drugs, and trying to just make it, trying to live, you know, trying to get through it to the next thing.⁸⁴⁶

Si la thématique des drogues est particulièrement présente, «gold dust» désignant la cocaïne,⁸⁴⁷ celle de la relation difficile et de ses implications est également manifeste, comme en attestent les paroles de la chanson :

Lousy lovers pick their prey
But they never cry out loud, cry out

Well, did she make you cry,
Make you break down,
Shatter your illusions of love?

⁸⁴⁵ Ken Caillat, *Making Rumours*, op. cit., 292.

⁸⁴⁶ Stevie Nicks dans David Heffernan, *Classic Albums — Fleetwood Mac: Rumours*, op. cit.

⁸⁴⁷ Terry Victor (eds.), *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English, Volume I: A-I*, op. cit., 1013.

And is it over now?
Do you know how?
Pick up the pieces and go home.⁸⁴⁸

Le pronom « she » rend le sujet du refrain incertain. Il pourrait faire référence à la « gold dust woman » du titre, à la cocaïne. Mais son lien avec le couplet précédent donne l'impression d'une personnification de la relation amoureuse. En effet, si la cocaïne peut être à l'origine de la cassure et des illusions vaines d'amour, dans le deuxième couplet, le thème du premier couplet est le déséquilibre de la relation intime, comme l'indique l'adjectif « lousy », mais aussi le nom « prey », qui fait référence à la deuxième moitié du couple. Il ressort de « Gold Dust Woman » une atmosphère oppressante, créée en partie par le lexique aux connotations négatives utilisé. L'échec est par exemple évoqué par « lousy », tandis que « cry », « break down » et « shatter » renvoient à la souffrance. Enfin, l'effacement est mis en lumière par « illusion », « pale shadow of a woman », « pick up the pieces » et « pale shadow of a woman » illustrent l'abandon et « black widow » symbolise la perte.

Le caractère étouffant du morceau résulte aussi de la musique elle-même. L'utilisation d'un accordage dit en Drop-D, qui consiste à faire baisser d'un ton la corde la plus grave de la guitare, permet de jouer l'accord de ré en faisant sonner la corde la plus grave en continu à la manière d'un drone. Cela crée une atmosphère plus solennelle, voire menaçante.⁸⁴⁹ L'atmosphère éthérée du morceau vient également de l'utilisation d'accords dits ouverts, c'est-à-dire que certaines cordes sont jouées à vide. Ces accords ouverts, associés à l'atmosphère menaçante du drone en Drop-D créent une ambiance à la fois envolée et sinistre. Mais en plus des guitares, l'utilisation d'instruments rares pour de la musique pop contribue à créer ce climat. Le groupe joua par exemple d'un clavecin électrique, dont le son fut modifié par une pédale de phaser Roland Jet, d'une guitare de slide dobro, généralement utilisée en musique blues ou country, et d'un orgue en plus du clavier Fender Rhodes de Christine McVie.

⁸⁴⁸ Fleetwood Mac, « Gold Dust Woman », *Rumours*, *op. cit.*

⁸⁴⁹ Cet accordage en Drop-D est par exemple utilisé par Robby Krieger sur le morceau des Doors, « The End », également joué en ré, pour créer une atmosphère plus orientale grâce à l'utilisation de la gamme indienne asavari. L'atmosphère orientale de The End se retrouve sur « Gold Dust Woman » sans pour autant que Fleetwood Mac utilise la gamme asavari.

Enfin, c'est la nature même du chant qui confère à « Gold Dust Woman » cette atmosphère oppressante. En effet, au fur et à mesure du morceau, le chant de Nicks est remplacé par ses cris et ses hurlements. Ces derniers sont soutenus par le batteur Mick Fleetwood, qui brisa des plaques de verre en studio à l'aide d'un marteau. Il récupéra les plus gros morceaux pour les briser en même temps en les faisant tomber afin de créer un son de pluie de verre.⁸⁵⁰ L'ambiance du morceau permet de soutenir les paroles et renforce l'atmosphère effrayante et entêtante. Si la chanteuse ne fut pas aussi violente verbalement à l'égard de Buckingham qu'il le fut avec elle, le caractère acrimonieux ressort par son ambiance.

Ainsi, à la suite de sa relation avec le guitariste, Nicks fut en un sens prisonnière, obligée de composer avec son ex-compagnon au sein du groupe Fleetwood Mac, à supporter ses attaques et à se défendre, à une époque où les membres passaient environ quinze heures par jour tous ensemble en studio.

La métaphore de la carrière musicale comme cage dorée peut également s'appliquer à Nina Simone, son mari et son manager. Celui-ci la battant régulièrement, les tensions intimes firent surface au sein de la sphère publique.

Malgré son attachement au mouvement Black Power et son désintéret pour la seconde vague féministe, Nina Simone enregistra et écrivit des chansons comme « Four Women » ou « To be Young, Gifted and Black » qui embrassaient cette thématique à travers le prisme afroféministe. Alors que le Black Power appelait à l'unité de l'ensemble des Africains-Américains et à mettre en avant une image de l'homme noir fort, « Four Women » traitait par exemple spécifiquement de l'expérience vécue des femmes noires dans l'Amérique blanche des années soixante sans jamais mentionner celles des hommes africains-américains. Néanmoins, sa relation avec son mari va à l'encontre de ce discours. Cette contradiction se retrouve dans les chansons « Marriage Is for Old Folks »⁸⁵¹ et « Be My Husband ».⁸⁵² La première figure sur l'album de 1965 *I Put a Spell On You* et fut écrite par Leon Carr et Earl Shuman tandis que la seconde se trouve sur l'album suivant, *Pastel Blues* et fut écrite par le mari et manager de la chanteuse, Andy Stroud.

⁸⁵⁰ Ken Caillat, *Making Rumours*, op. cit., 318.

⁸⁵¹ Nina Simone, « Marriage Is for Old Folks », *I Put a Spell On You*, New York: Philips, 1965.

⁸⁵² Nina Simone, « Be My Husband », *Pastel Blues*, op. cit.

S'il est vrai que Nina Simone n'écrivit pas « Marriage Is for Old Folks », c'est elle qui décida que le morceau apparaisse sur son album. Les paroles du morceau sont particulièrement critiques de l'institution que représente le mariage :

Marriage is for old folks
Old folks, not for me!
One husband
One wife
Whaddya got?
Two people sentenced for life!⁸⁵³

Nina Simone remet en question l'idée selon laquelle les femmes doivent se marier jeunes, mais le vers le plus important est sans doute le dernier du refrain, dans lequel elle compare le mariage à la prison. La métaphore de la prison ne s'applique plus seulement au mari « enchaîné à un boulet » comme nous l'avons précédemment analysé avec « Ball and Chain ». Le morceau met en lumière le fait que la femme se retrouve également dans cette situation, ce qui annule le caractère misogyne de la référence à l'expression « ball and chain » qui désigne la femme mariée.

Nina Simone épousa son mari en décembre 1961, soit quatre ans avant la sortie de l'album *I Put a Spell On You*. Le deuxième couplet de « Marriage Is for Old Folks » semble particulièrement autobiographique, bien qu'il ne fût pas écrit par la chanteuse :

I'm not ready
To quit bein' free
And I'm not willing
To stop being me
I've gotta sing my song
Why should I belong
To some guy who says
That I'm wrong?⁸⁵⁴

Ce couplet met en lumière le caractère affirmé du propos de la chanteuse. Tout d'abord, les termes « ready » et « willing » font de l'énonciateur un sujet actif qui a un pouvoir décisionnel. De plus, « being me » et « my song » sont le reflet d'une individualité qui va à l'encontre de l'appartenance à quelqu'un d'autre qu'elle rejette dans sa question « why should I belong ». Dans le documentaire *What*

⁸⁵³ Nina Simone, « Marriage Is for Old Folks », *I Put a Spell On You*, op. cit.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

Happened, Miss Simone ?, la chanteuse déclare que son mari désapprouvait son engagement public pour le mouvement Black Power, et les vers « I'm not willing/To stop being me/I've gotta sing my song » résonnent de manière autant politique que personnelle.

Le fait que « Be My Husband » fut écrit par le mari de Nina Simone est révélateur du contrepoint qu'il apporte à « Marriage Is for Old Folks ». Le premier morceau semble être une réponse au deuxième, tant d'un point de vue musical que thématique. « Marriage Is for Old Folks » est un morceau à l'orchestration jazz, avec du piano, des cuivres, des instruments à cordes et une batterie, tandis que l'instrumentation de « Be My Husband » est bien plus minimaliste, car l'auditeur n'entend que la cymbale charleston et la chanteuse battant du pied la mesure. Le dépouillement instrumental de la chanson, la forte concentration sur le rythme et les répétitions par trois fois de chaque couplet renvoient aux chants de prisonniers, d'esclaves au travail ou aux spirituals. Et c'est bien de cela qu'il s'agit, car même si le morceau a officiellement été écrit par Andy Stroud, « Be My Husband » est en réalité une version en miroir de « Rosie », chanson traditionnelle qui fut entre autres interprétée par des prisonniers du pénitencier de l'état du Mississippi en 1933, et enregistrée par Alan Lomax pour l'album *Negro Prison Songs* sorti en 1958.⁸⁵⁵ Les paroles de la chanson sont non seulement à l'opposé de celles de « Marriage Is for Old Folks », mais à la place d'un énonciateur masculin qui chante « be my woman, girl, I'll be your man » dans « Rosie », le point de vue exprimé dans « Be My Husband » est celui d'une femme :

Be my husband, man I be your wife
Be my husband, man I be your wife
Be my husband, man I be your wife
Loving all of you the rest of your life yeah.⁸⁵⁶

Les paroles des trois premiers vers peuvent être interprétées de plusieurs manières, à savoir comme une demande en mariage, une négociation ou un ordre. En effet, la chanteuse pourrait demander au coénonciateur de l'épouser ou d'agir de la manière qui est attendue d'un mari par la société américaine des

⁸⁵⁵ Parchman Prisoners dans Alan Lomax (ed.), « Rosie », *Negro Prison Songs*, New York : Tradition Records, 1958.

⁸⁵⁶ Nina Simone, « Be My Husband », *Pastel Blues*, op. cit.

années soixante : le divorce reste mal perçu et l'homme est censé protéger sa femme et subvenir aux besoins de la famille. De plus, le dernier vers, « Loving all of you the rest of your life », est à l'opposé de ce que Simone avait chanté dans « Marriage Is for Old Folks », « two people sentenced for life ». Le fait que c'est son mari qui écrit la chanson est à la fois révélateur et ambivalent, particulièrement dans les derniers couplets :

If you want me to cook and sew
If you want me to cook and sew
If you want me to cook and sew yeah
Outside of you there is no place to go

Please don't treat me so doggone mean
Please don't treat me so doggone mean
Please don't treat me so now doggone mean yeah
You're the meanest man I ever see⁸⁵⁷

Sachant qu'Andy Stroud écrit ce morceau, nous pouvons lui attribuer plusieurs significations. Avant la fin du dernier vers ci-dessus, ces couplets peuvent être compris de deux façons. Tout d'abord, il pourrait déclarer qu'il est prêt à cuisiner et à coudre, que sa femme représente tout pour lui et qu'il ne veut plus être maltraité. Il s'agirait alors d'une position particulièrement progressiste au sein de la communauté africaine-américaine de la période, dans la mesure où les rôles genrés sont particulièrement fixes et traditionnels. Mais les paroles pourraient également impliquer qu'il souhaite que sa femme lui dise cela. Enfin, l'expression « doggone mean » qui fonctionne comme un euphémisme de « damn »⁸⁵⁸ connote une violence extrêmement intense et résonne de manière particulièrement autobiographique, car Simone se confia régulièrement sur le fait que son mari la battait :

When I got out on the street, he started raining blows on me. Bloody blows. He beat me all the way home, up the stairs, in the elevator, in my room, put a gun to my head. [...] Then he tied me up and raped me.⁸⁵⁹

À la lumière de ces confidences, le morceau est interprété comme un chant de prisonniers, celui d'une femme battue, prisonnière de son mari. Il semble cependant surprenant qu'une femme avec un caractère aussi fort que Nina

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ Terry Victor (eds.), *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English, Volume I: A-I*, op. cit., 703.

⁸⁵⁹ Nina Simone dans Liz Garbus (réal.), *What Happened, Miss Simone?*, op. cit.

Simone restât avec un homme violent pendant près de dix ans. Dans une interview pour le documentaire *What Happened, Miss Simone ?*, leur fille Lisa met en contexte les actes de violence de son père :

[T]hat's what attracted my mom to him, because she had this love affair with fire. On top of being charismatic, he was not afraid, and he could be a bully — he could be very mean. I think they were both nuts, because that's like inviting the bull with the red cape: 'just come on into my kitchen and let's see what we can do'.⁸⁶⁰

La folie que Lisa Simone attribue à sa mère n'excuse bien sûr pas la violence d'Andy Stroud et le contrôle qu'il exerçait sur la carrière de sa femme. Dans les extraits du journal intime de la chanteuse révélés dans le documentaire *What Happened Miss Simone ?*, elle écrit « he actually thinks I want to be hit (he told me so) », mais également « I love to fight. I love physical violence ». ⁸⁶¹ Ces déclarations peuvent rendre la dynamique de la relation entre Stroud et Simone plus complexe que simplement celle d'un auteur de violences physiques face à sa victime : non seulement il était son manager et la poussait à continuer les tournées coûte que coûte malgré les problèmes personnels ou de santé de la chanteuse,⁸⁶² mais nous pouvons aussi soulever la question de la dimension autobiographique des autres chansons qu'il écrivit pour elle. Andy Stroud écrivit entre 1965 et 1967 huit chansons pour sa femme : « Gimme Some »,⁸⁶³ « Take Care of Business »,⁸⁶⁴ « Be My Husband »,⁸⁶⁵ « Chauffeur »,⁸⁶⁶ « Nearer Blessed Lord »,⁸⁶⁷ « I Love My Baby »,⁸⁶⁸ « Buck »,⁸⁶⁹ « Love O' Love ». ⁸⁷⁰ Les chansons que Stroud écrivit ne sont pas nécessairement autobiographiques, mais il est difficile de ne pas se poser la question, particulièrement sur « Take Care of Business » :

In all my life no-one has touched me so close
Nor made me feel so sweet
I said to you you are God's gift to all womanhood.
Take it from me take it from me

⁸⁶⁰ Lisa Simone dans Liz Garbus (réal.), *Ibid.*

⁸⁶¹ Nina Simone dans Liz Garbus (réal.), *What Happened, Miss Simone?*, *op. cit.*

⁸⁶² Nina Simone et Stephen Cleary, *op. cit.*, 115.

⁸⁶³ Nina Simone, « Gimme Some », *I Put a Spell On You*, *op. cit.*

⁸⁶⁴ Nina Simone, « Take Care of Business », *I Put a Spell On You*, *ibid.*

⁸⁶⁵ Nina Simone, « Be My Husband », *Pastel Blues*, *op. cit.*

⁸⁶⁶ Nina Simone, « Chauffeur », *Let It All Out*, New York : Philips, 1966.

⁸⁶⁷ Nina Simone, « Nearer Blessed Lord », *Let It All Out*, *ibid.*

⁸⁶⁸ Nina Simone, « I Love My Baby », *High Priestess of Soul*, New York : Philips, 1967.

⁸⁶⁹ Nina Simone, « Buck », *Nina Simone Sings the Blues*, *op. cit.*

⁸⁷⁰ Nina Simone, « Love O' Love », *Silk and Soul*, *op. cit.*

You know you know that I love you truly
And I want the whole round world to see
How you can take care of business
For me for me for me?⁸⁷¹

Même si la demande de Nina Simone que le coénonciateur « s'occupe de ses affaires » peut être prise comme appel à ce qu'Andy Stroud reste son manager, le fait qu'il ait écrit cette chanson donne l'impression que les paroles « you are God's gift to all womanhood » constituent une forme d'autogratisation, comme s'il souhaitait que Nina Simone le complimente. De plus, le terme « business » peut être compris comme une métaphore pour l'acte sexuel, particulièrement lors du premier couplet :

Don't talk just hold me closer
Let me sit on top of your knee
Go ahead and take care of business
For me for me for me⁸⁷²

Les thématiques sexuelles et du rapport à l'autre dans ce couplet sont ambivalentes. Si d'un côté, il est décrit une proximité physique par l'utilisation de « closer » et « sit on top », il existe une forme de distanciation dans « go ahead ». De plus, si d'un côté il y a un certain nombre d'injonctions, comme « don't just », « let me », « go ahead », qui peuvent être prises comme un signe d'autorité de la part de Nina Simone, nous pouvons également percevoir une forme d'abandon à l'autre, car elle ordonne au coénonciateur de prendre le rôle de sujet actif. Cette ambivalence illustre également la relation complexe qu'entretenait Nina Simone avec son mari. Ainsi, « take care of business for me » semble signifier que c'est à l'homme de prendre en charge la relation sexuelle. Cette interprétation est confirmée par la proportion de chansons à la thématique sexuelle écrites par Stroud dans lesquelles Nina Simone semble le flatter. C'est particulièrement vrai des morceaux « Gimme Some » (« Come on over here and fill my cup/Love me so hard I can't stand up/Gimme some/Gimme some »),⁸⁷³ « Chauffeur » (« Well you ride so easy/Big mama just can't turn you down »)⁸⁷⁴ et « Buck » (« So hold me

⁸⁷¹ Nina Simone, « Take Care of Business », *I Put a Spell On You*, op. cit.

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ Nina Simone, « Gimme Some », *I Put a Spell On You*, op. cit.

⁸⁷⁴ Nina Simone, « Chauffeur », *Let It All Out*, op. cit.

close/And squeeze me till I sigh/Please love me, honey»),⁸⁷⁵ dans lesquels Simone semble complimenter les prouesses sexuelles d'Andy Stroud.

Cependant, «Buck» traite également de la violence physique du coénonciateur :

Buck
You're a whole lot a man
Just take a look
At your great big hands

You know you can crush
Poor me in two
But gentle, oh so gentle
Are the things you do⁸⁷⁶

Il est difficile de ne pas interpréter cette chanson de manière autobiographique lorsque Nina Simone admet en chanson la violence physique possible du coénonciateur. La réfutation de cette violence (« But gentle, oh so gentle/Are the things you do ») ressemble alors à un moyen pour Stroud de se persuader de son absence. Ce morceau est cependant emprunt de contradictions, car malgré la supposée absence de violence, les décalages entre « crush » et « gentle » et « whole lot of a man » et « poor me » peuvent être perçus comme une menace, à l'image des « great big hands » qui peuvent être douces, mais aussi source de force et donc de violence. L'analyse des paroles des chansons écrites par Andy Stroud pour Nina Simone à la lumière de leur mariage houleux montre à quel point la célébrité n'était pas synonyme d'émancipation pour elle. C'est également ce qui ressort des tournées sans fin que Stroud poussait la chanteuse à effectuer.

Nina Simone et Andy Stroud divorcèrent en 1970. Paradoxalement, la décennie de leur mariage représenta la partie de la carrière de la chanteuse où elle fut la plus populaire en dépit de la fatigue, des séjours à l'hôpital, et de la violence de son mari à son égard. L'année de son divorce avec Andy Stroud, elle mit également fin à son engagement politique. Elle en explique la raison dans son autobiographie :

In March 1970 I played a concert in Newark, New Jersey, in front of a segregated audience – entirely black – and I was full of hate, tearing spitefully into political leaders of all races. Backstage after the show people said I was an inspiration to continue the struggle, but that was the

⁸⁷⁵ Nina Simone, « Buck », *High Priestess of Soul*, op. cit.

⁸⁷⁶ *Ibid.*

end of it for me – the beginning of my withdrawal from political performance.⁸⁷⁷

Sa performance faite à contrecœur devant un public exclusivement noir va à contre-courant de son concert au Harlem Cultural Festival que nous avons analysé précédemment, lors duquel elle s'adressa aux spectateurs comme s'ils formaient un public uniquement noir. Néanmoins, elle continuait à l'époque de jouer pour un public majoritairement blanc, progressiste et plus aisé financièrement. Cette réaction est alors probablement liée au fait qu'elle ne voulait pas jouer dans ce cas pour un public uniquement africain-américain. Malgré son absence de rejet de la non violence, Nina Simone refusait de ségréguer ses concerts, dans un sens comme dans l'autre. Cela montre les limites de son soutien aux politiques identitaires menées par le mouvement Black Power, qui furent à l'origine de l'éviction des membres blancs du SNCC et de l'appel à un retour de l'image de l'homme fort au sein des communautés noires.

Dans son introduction à l'autobiographie de la chanteuse, le critique de rock Dave Marsh juge que le « Mouvement » progressiste fut responsable du départ de Nina Simone pour La Barbade en 1970 :

Simone took the treacheries, with which the Movement ended, so deeply to heart that she went into exile, first in Liberia, then in Barbados, finally in the south of France.⁸⁷⁸

Si l'évolution du mouvement africain-américain poussa la chanteuse au départ, elle n'en est pas l'unique raison. En effet, le jour de son départ des États-Unis pour la Barbade elle laissa son alliance sur la table de nuit. Ce geste symbolisant la fin de son mariage est lié à son désengagement du mouvement Black Power, mais aussi à la fin de dix années d'une carrière particulièrement intense et éprouvante. En effet, de 1960 à 1970, la chanteuse enregistra vingt-deux albums hors compilations. Même si les années passées aux côtés de son mari furent les plus prolifiques pour Nina Simone, cette phase de sa carrière constitua une « cage dorée » pour la chanteuse. Cette métaphore se manifesta dans les luttes, les espoirs et les réussites de sa carrière étroitement liée au mouvement pour les droits civiques puis au Black Power, qui laissèrent place à la fatigue, la souffrance

⁸⁷⁷ Nina Simone dans Nina Simone et Stephen Cleary, *I Put a Spell On You*, op. cit., 118.

⁸⁷⁸ Dave Marsh dans Nina Simone et Stephen Cleary, *I Put a Spell On You*, op. cit., vi.

physique causée par son mari, et les désillusions causées par sa situation personnelle comme professionnelle.

Si nous nous fondons sur les propos de Tina Turner, la métaphore de la cage dorée s'applique également à elle. La chanteuse, née sous le nom d'Anna Mae Bullock, commença sa carrière professionnelle au sein des Kings of Rhythm, groupe fondé par Ike Turner. Elle changea de nom lorsqu'Ike Turner décida d'enregistrer « A Fool in Love », la première chanson sur laquelle elle effectua le chant principal, sous le nom « Ike and Tina Turner ». La chanteuse décrivit ainsi la manière dont elle fut poussée à adopter ce nom de scène par Ike Turner :

He then changed the name to Ike, and changed my name to Tina, because if I ran away, Tina was his name. It was patented as you call it, [...] so he could own me. He was smart, he wasn't an educated smart man, but he has a common sense and a [real] strategy and con.⁸⁷⁹

Cette démarche de la part d'Ike Turner empêcha dans les faits Tina Turner de changer de nom, car elle risquait de perdre la célébrité qu'elle avait acquise. La chanteuse fut ainsi enfermée dans une situation sur laquelle elle n'avait aucun contrôle. Les termes « strategy » (« stratégie ») et « con » (« escroquerie ») décrivent la pression psychologique qu'elle subit pour rester au sein du duo Ike et Tina Turner, mais sont aussi et surtout le reflet du système oppressif mis en place par Ike. La stratégie d'escroquerie renvoie ainsi à un jeu de pouvoir entièrement planifié.

L'intimidation et l'oppression professionnelle ne se firent pas qu'en déposant le nom « Tina Turner », mais d'après la chanteuse, elle fut aussi instaurée par le début d'une relation sexuelle entre elle et Ike Turner :

One of the musicians said he was going to come to my room and have sex with me. I couldn't lock the door, so I went to sleep with Ike, thinking he would protect me. Shit! [Laughs.] It happened then, but I thought, 'Well, okay, I'll just do it once.' [Laughs.] I didn't really know what to do because I wasn't turned on to him, even though [laughs] it was good. I did enjoy the physical part, but I didn't love him, and I didn't like it because of that. But I didn't know how to handle it because I also didn't want to lose my job.⁸⁸⁰

⁸⁷⁹ Tina Turner dans Oprah Winfrey, « Oprah's Next Chapter », *Oprah Winfrey Network*, 2013. Document consulté le 8 mars 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=oq-Rt1uVnkl>.

⁸⁸⁰ Tina Turner dans Nancy Collins, « Tina Turner: Queen of Rock & Roll », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 23 octobre 1986, n.p. Document consulté le 9 mars 2018 : <https://www.rollingstone.com/music/news/tina-turner-queen-of-rock-roll-19861023>

La description de la chanteuse illustre le caractère machiste, misogyne et patriarcal de la scène musicale soul américaine au début des années soixante. Elle éclaire également sur le décalage entre Ike et Tina Turner dans leurs manières d'appréhender une relation humaine : d'un côté, la chanteuse recherchait une protection contre une menace tangible, de l'autre, Ike avait la volonté de marchander cette protection. Ainsi, la dimension intime de la relation entre Tina et Ike Turner fut provoquée par le déséquilibre existant dans leur relation professionnelle. C'est la peur de perdre son travail qui poussa la chanteuse à entamer une relation intime avec le fondateur du groupe. Il ressort alors de cette citation une tension entre plaisir physique et le détachement émotionnel comme les décalages au sein d'une même phrase le montrent (« I wasn't turned on to him » et « It was good », ou encore « I did enjoy the physical part » et « I didn't love him »). En cela, leur relation intime constitua une marchandise pour que Tina Turner s'assure de rester au sein du groupe. Bien que la chanteuse n'eût aucune attirance pour Ike Turner, ils se marièrent en 1962. Cela n'empêcha pas le musicien d'être infidèle, parfois même avec l'aide de sa femme, comme il le raconte à Edward Kiersh dans le magazine SPIN :

Tina even got girls for me. I didn't do anything with her that I wasn't doing when we first met. She'd get Ikettes for me. I was with them, she knew that. There were times I'd be on stage and I'd see a pretty girl out there, and I'd say to her, 'See that girl? Tell her to meet me over at the house. See that one? Got put her in the car.' Tina did this for four years.⁸⁸¹

Si le fait que Tina Turner l'aide à être infidèle est le signe qu'elle n'avait aucun sentiment pour lui, il signale surtout ses craintes de mettre fin à sa carrière si elle réagissait différemment à l'adultère de son mari.

La marchandisation de la relation intime d'Ike et Tina Turner alla plus loin à partir du moment où il commença à battre sa femme. Lors d'une interview, la chanteuse se souvint :

He always fought with something against the head – always the head – with a shoe stretcher [...], a wooden shoe stretcher. And it really hurt, but I was still trying to figure out what was happening. And then the beating came, you know, like 'you're like all the rest'. I was down by then, really starting to cry, and then he says, 'get in bed'. That was really awful

⁸⁸¹ Ike Turner dans Edward Kiersh, « Ike's Story », *SPIN*, Vol.1 n°4, New York : Bob Guccione, Jr., août 1985, 41.

to have sex after this. [...] And went through that, and then I lay there with a swollen head, just having sex.⁸⁸²

Outre la violence de la situation, ce qui marque dans l'histoire de la chanteuse est la manière dont Ike Turner lia sa violence physique à l'intimité sexuelle. Le sexe devient aussi brutal que les coups portés et se transforme ainsi en viol, participant ainsi de l'agressivité. Le sexe fait alors partie intégrante de l'agression et constitue un volet supplémentaire du mécanisme d'oppression de Tina Turner par son mari.

Robert Krasnow, président d'Elektra Records, considère que la recherche de célébrité de Tina Turner explique partiellement pourquoi elle resta si longtemps avec son mari :

Tina's a very smart woman. She was what Ike was conjuring up for her. I don't see how she could've put as much time into it if she didn't want success as much as Ike did.⁸⁸³

Les violences physiques répétées d'Ike Turner sont la raison pour laquelle sa femme quitta finalement le duo musical. Cependant, les relations violentes constituent souvent des situations dont il est difficile de s'extirper, comme le prouvent les années que Tina Turner passa aux côtés d'Ike. Contrairement à Nina Simone, Tina Turner n'exprima jamais de désir de violence. Au contraire, en 1968, elle fit même une tentative de suicide, signe de l'immense souffrance qu'elle devait éprouver à l'époque. Avec le recul, sa reprise à partir de 1969 de la chanson « Respect » d'Otis Redding telle qu'elle fut d'abord réinterprétée par Aretha Franklin prend une dimension autobiographique.

Les exemples de ces artistes qui subissent les attaques et les difficultés personnelles jusqu'à leur infiltration dans la sphère publique montrent certaines limites aux discours que ces femmes tiennent. Elles constituent des exemples de difficultés de s'émanciper de l'oppression patriarcale, qu'il s'agisse de la violence physique d'un conjoint comme ce fut le cas pour Nina Simone et Tina Turner, ou encore verbale comme pour Stevie Nicks. Ces artistes sont la preuve de l'impact que peut avoir la sphère privée sur leur carrière.

Cependant, même si les contradictions entre promouvoir un message féministe et subir concrètement une violence masculine peuvent effectivement

⁸⁸² Tina Turner dans Oprah Winfrey, « Oprah's Next Chapter », *op. cit.*

⁸⁸³ Robert Krasnow dans Edward Kiersh, « Ike's Story », *SPIN*, *op. cit.*

constituer une limite à ce message, nous verrons également au cours des chapitres suivants que certaines de ces femmes travaillèrent à s’émanciper artistiquement de cette violence.

En effet, à la suite des tourments lors de l’enregistrement de *Rumours*, la sphère publique servit à Nicks de moyen de s’affranchir des difficultés personnelles. Il en va de même pour Nina Simone, qui considérait en 1968 que la scène était le seul lieu où elle pouvait réellement se sentir libre :

I’ve had a couple times onstage when I really felt free, and that’s something else. That really something ELSE! I tell you what freedom is to me: no fear! I mean, really, no fear! If I could have that, half of my life, no fear!⁸⁸⁴

L’oubli de la peur de Nina Simone grâce aux performances sur scène malgré les violences régulières causées par son mari constitue une piste d’émancipation des souffrances vécues dans la sphère privée, et c’est vers cette forme d’affranchissement que nous allons maintenant nous tourner.

D’autres artistes parvinrent à trouver une forme d’affirmation au sein de la sphère publique, comme Yoko Ono, en trouvant un équilibre et en travaillant d’égal à égal avec John Lennon puis en devenant la principale source de revenus du couple à partir de 1975 en gérant ses affaires et celles de son mari. Dory Previn quant à elle décida au contraire de se libérer de son mariage, devenu une contrainte, pour se concentrer sur sa carrière de chanteuse.

7.2. *Attaques et affirmation de soi dans la sphère publique*

Certaines chanteuses et musiciennes telles que Nina Simone, Tina Turner ou Stevie Nicks connurent des difficultés à s’émanciper de l’oppression patriarcale dans leur vie privée. Les deux premières furent battues par leurs maris respectifs. Ces événements intimes ressurgirent dans la sphère publique et poussent à prendre en compte cette dimension dans le discours féministe de ces artistes. En effet, ils soulèvent la question du décalage entre les paroles et les actes, et de la mesure dans laquelle ceux-ci peuvent être réconciliés. Le cas de la chanteuse de Fleetwood Mac peut apporter un éclairage sur ces questions. Celle-

⁸⁸⁴ Nina Simone dans Peter Rodis, *Nina: A Historical Perspective*, New York : Cinemagic, 1970.

ci subit les attaques verbales de son ex-compagnon, et les tensions furent telles qu'elles ressurgirent dans la sphère publique, mettant potentiellement à mal son discours politique féministe. Cependant, nous verrons que Nicks fit de la sphère publique un espace émancipatoire, à la fois en soi, mais aussi pour refléter une volonté de liberté ou d'égalité dans la sphère privée. Ce désir d'émancipation se manifeste dans ses chansons, mais également dans son attitude scénique.

Yoko Ono, dont la carrière continua après le début de sa relation avec John Lennon, créa des œuvres en partenariat, d'égal à égal avec son mari, malgré les critiques personnelles que lui ont adressées les médias. Nous verrons qu'à travers leur collaboration, Yoko Ono et John Lennon proposent un nouveau modèle de relation intime, qui remet en cause la hiérarchie entre le mari et sa femme, alors même que le mari est réputé être « plus célèbre que Jésus ». Dory Previn connut aussi l'émancipation personnelle par le biais de la sphère publique. Contrairement à Yoko Ono, elle décida de se séparer de son compagnon André Previn, faisant évoluer sa carrière de parolière à auteure-compositrice-interprète au début des années soixante-dix. Alors que ses chansons sont particulièrement introspectives, elles prennent également souvent une thématique féministe, dénonçant le contrôle de la société patriarcale sur les affaires privées.

Dory Previn ne fut pas la seule à avoir su transformer en art les difficultés qu'elle rencontra et les douleurs qu'elle ressentit dans la sphère privée. Stevie Nicks, chanteuse du groupe Fleetwood Mac, prit à rebours la chanson « Go Your Own Way », dans laquelle elle fut attaquée par son ex-compagnon. Dans « Dreams », elle interpréta sa rupture avec philosophie, et renvoya à Lindsey Buckingham son ressentiment, l'acceptant dès le premier couplet :

Now here you go again
You say you want your freedom
Well, who am I to keep you down?
It's only right that you should
Play the way you feel it
But listen carefully to the sound
Of your loneliness.⁸⁸⁵

Bien que Nicks fut à l'origine de la rupture, elle explique ici qu'elle ne pouvait poursuivre la relation, car Buckingham désirait avant tout être libre, ce qui est

⁸⁸⁵ Fleetwood Mac, « Dreams », *Rumours*, *op. cit.*

confirmé par les tensions décrites par la chanteuse et citées précédemment. La chanteuse met cependant en lumière la solitude à laquelle son ex-compagnon doit à présent faire face. Celui-ci se trouve également dans l'obligation de méditer sur ce qu'il avait et a maintenant perdu («remembering what you had/and what you lost»). L'ironie du sort voulut que Buckingham passe ces quarante dernières années à chanter les chœurs de ce morceau en concert, les paroles soulignant également la solitude du chanteur :

Like a heartbeat... drives you mad
Heart **beat**
 In the stillness of remembering what you had
Still **ness** **Lone** **ly**
 And what you lost...
Ooooooh
 And what you had...
Ooooooh
 And what you lost.⁸⁸⁶

L'utilisation comme chœur des noms « heartbeat » et « stillness » semble lier les deux termes ensemble, le deuxième annulant le caractère rythmique et vivant du premier. Cette impression est confirmée par l'adjectif « lonely » qui suit dans les chœurs, et par le fait que si les termes « heartbeat » et « stillness » dans les chœurs font écho à leur usage dans le chant principal du refrain, ce n'est pas le cas de « lonely ». Enfin, les derniers chœurs communiquent un sentiment de souffrance, car ils font écho à ce qui était possédé puis perdu dans le chant principal. Ainsi, alors que « Go Your Own Way » met en avant la colère de son chanteur, les paroles de « Dream » montrent la capacité de Nicks à relativiser la situation et laissent Buckingham face à ses émotions.

Non seulement les paroles font preuve de la capacité de Nicks à mesurer sa rupture, mais la musique dans son ensemble crée une atmosphère éthérée qui souligne cette capacité et cette volonté d'aller de l'avant face à la rancœur de Buckingham. En effet, les deux accords sur les couplets, fa et sol, joués au piano électrique Fender Rhodes, donnent un caractère entêtant au morceau. Cela est renforcé par le jeu continu des cymbales charleston sur l'ensemble de la chanson sur un rythme de 120 bpm. Le charleston ne cesse de se faire entendre, ce qui crée une cadence implacable. Ceci est en partie dû au fait que la batterie fut

⁸⁸⁶ *Ibid.* Les passages en italiques représentent les chœurs, chantés en même temps que les paroles des lignes supérieures.

enregistrée pour en faire une boucle afin qu'elle soit la plus hypnotique possible, comme le décrit Ken Caillat :

Cris loaded our favorite take of 'Dreams' and we played the track – just drums – looking for the most perfect drum section. Believe it or not, we couldn't find eight perfect bars, so we had to have Mick play about a minute of the verse to get them perfectly steady. Eight bars took about sixteen seconds to play. At fifteen inches per second, this meant that about twenty feet of tape would need to be cut out of the drum take and spliced together, front to back, to make a continuous loop. Our tape loop would be a twenty-foot-long circle.⁸⁸⁷

Cet extrait montre l'obsession musicale de l'ensemble du groupe à rendre l'atmosphère du morceau la plus entêtante possible, mais aussi leur inventivité technique. La boucle du charleston fut également passée dans une pédale de phaser pour renforcer la dimension mystérieuse du morceau, même pour la partie rythmique de la chanson.⁸⁸⁸

Le climat éthéré de « Dreams » est également provoqué par les instruments mélodiques, qui participent aussi à donner un caractère hypnotique à la chanson : la guitare électrique jouée par Lindsey Buckingham est passée dans une cabine leslie lorsqu'il interprète les différents riffs avant et au sein des couplets. La cabine leslie crée un effet similaire à un vibrato mélangé à un phaser sur l'instrument, mais réduit également partiellement l'attaque sur les cordes. Cette attaque est à nouveau atténuée par la pédale de volume et le jeu aux doigts de Buckingham sur le morceau.⁸⁸⁹ Couplée à l'orgue Hammond de Christine McVie, la guitare crée une atmosphère planante, voire fantomatique, et par leur caractère éthéré, les riffs peuvent même évoquer des chants de baleines.

Chaque membre du groupe a un impact sur l'ambiance musicale du morceau. C'est particulièrement vrai de l'ex-compagnon de Nicks, Lindsey Buckingham, qui eut à trouver une harmonie entre sa vie personnelle et professionnelle en studio. Celui-ci reconnaît cependant la difficulté de maintenir un équilibre au sein du groupe malgré les tumultes de sa vie intime :

⁸⁸⁷ Ken Caillat, *Making Rumours*, op. cit., 146.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, 130.

⁸⁸⁹ Voir l'interprétation du morceau en concert par le groupe en 1977 : <https://www.youtube.com/watch?v=H3Uss5ISlwg>

Whatever Stevie's music was, somehow, I was this soulmate that just knew exactly what to do with it. And that never went away, it just became a little bittersweet in terms of wanting to do it. There were times when I had the urge not to want to help her.⁸⁹⁰

Ainsi, au-delà des difficultés personnelles entre les membres du groupe, le refus de Buckingham d'aider Nicks à écrire ses chansons nuisit à la créativité et à la productivité de cette dernière, comme elle le déclara au magazine *Rolling Stone* en 1997.⁸⁹¹ Le guitariste et la chanteuse n'étaient pas les seuls au sein de Fleetwood Mac à vivre une rupture à ce moment-là. Le bassiste John McVie et la claviériste Christine McVie divorcèrent durant l'année de l'enregistrement de l'album, McVie quittant son mari pour le responsable de l'éclairage scénique du groupe, Curry Grant. Ainsi, « Dreams » est marqué par un optimisme qui s'éloigne des sentiments prosaïques de « Go Your Own Way » et « You Make Loving Fun » :

'Dreams' was hopeful, you know? It saw the breakup coming, but it was hopeful that we would be okay, unlike 'Go Your Own Way', which was not hopeful that we would be okay. That was the thing that Lindsey and I argued about a lot was that I tried to be somewhat optimistic in my songs, somewhere, to pull out some kind of light at the end of the tunnel. I don't make up stories, they have to be real.⁸⁹²

Il se dégage de « Dreams » une envie de tempérer les difficultés, malgré les tensions quotidiennes au sein du groupe qui rendirent parfois l'enregistrement de *Rumours* ardu. D'une part, l'atmosphère éthérée du morceau permet à l'imagination de fuir les tracasseries quotidiennes. De l'autre, les paroles montrent la volonté de la chanteuse de reprendre la main sur sa vie privée pour se concentrer sur ses visions musicales et artistiques au sein du groupe.

Yoko Ono fait également figure d'exemple en matière d'équilibre entre sa carrière artistique et sa vie personnelle. Contrairement à Stevie Nicks, qui eut à gérer les attaques personnelles d'un proche, les critiques à l'égard d'Ono émanent des médias. Ces attaques sont donc plus variées que si elles venaient d'un proche.

Malgré sa relative célébrité dans le monde de l'art d'avant-garde, sa relation avec John Lennon projeta indéniablement l'artiste sur le devant de la

⁸⁹⁰ Lindsey Buckingham dans David Heffernan, *Classic Albums*, *op.cit.*

⁸⁹¹ Fred Schruers, « Fleetwood Mac: Back on the Chain Gang », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 30 octobre 1997. Document consulté le 20 avril 2018 :

<https://www.rollingstone.com/music/news/fleetwood-mac-back-on-the-chain-gang-19971030>

⁸⁹² Stevie Nicks dans David Heffernan, *Classic Albums — Fleetwood Mac: Rumours*, *ibid.*

scène à un niveau international. Avant que sa relation avec Lennon fût connue du grand public, Ono jouissait d'un certain anonymat, à tel point que lorsqu'elle apparut le 21 septembre 1967 dans un bulletin d'actualités de Pathé sur le « Swinging London », soit un an après la présentation de *Cut Piece* au Africa Center et dix mois après son exposition à l'Indica Gallery où elle rencontra John Lennon pour la première fois, le journaliste en voix off n'en fit aucune mention. Dans cet extrait, lorsqu'elle feuillette un carnet contenant des formules mathématiques en plein Trafalgar Square, elle est seulement décrite ainsi : « that girl certainly learned how to dig advanced mathematics ». ⁸⁹³ La scène est surprenante non seulement en raison du commentaire du journaliste qui ne reconnaît manifestement pas l'artiste aujourd'hui célèbre, mais aussi parce qu'elle a lieu à peine plus d'un mois après le « Lion Wrapping Event », qui se produisit le 3 août 1967, quand elle enveloppa l'un des lions du même Trafalgar Square dans un immense drap blanc, avant d'être interrompue par la police. ⁸⁹⁴ Les critiques à l'égard de Yoko Ono semblent ainsi principalement liées à sa relation avec John Lennon. Cette médiatisation servit cependant d'excuse à ses détracteurs pour la décrire comme trop ambitieuse, en partie parce qu'elle était mariée avec John Lennon, célèbre mondialement. Cela amena certains médias à déclarer qu'ils ne comprenaient pas pourquoi ils étaient en couple, voire qu'elle manipulait son mari. C'est le cas de Lester Bangs dans sa critique de l'album *Yoko Ono/Plastic Ono Band* pour le magazine *Rolling Stone* :

Anyone performing avant-garde music is laying themselves open to a certain amount of hostility and derision at the outset. And if that person also happens to be Yoko Ono, who has not only displayed a gift for hyping herself with cloying 'happenings' but also led poor John astray and been credited by more than one Insider with 'breaking up the Beatles', why, the barbs and jeers can only be expected to increase proportionately. ⁸⁹⁵

Cette citation est révélatrice du type de critiques auxquelles Yoko Ono fit face pendant des années, et parfois encore aujourd'hui. Au-delà de la condescendance qu'exprime le journaliste à l'égard de la musique d'avant-garde et envers la

⁸⁹³ Document vidéo consulté le 3 avril 2016 :

https://vk.com/video-785823_153529826?list=fe6aa62270f879b216.

⁸⁹⁴ Klaus Biesenbach et Christophe Cherix, *Yoko Ono : One Woman Show, 1960-1971*, New York : The Museum of Modern Art, 2015, 168.

⁸⁹⁵ Lester Bangs, « Yoko Ono: Yoko Ono and Plastic Ono Band », *Rolling Stone*, *op. cit.*

manière dont Yoko Ono présente son art, c'est le rapport qu'elle entretient avec Lennon qui est critiqué. L'expression « led poor John astray », par l'utilisation de l'adjectif « poor », connote chez Lennon une certaine naïveté, tandis que le verbe « to lead astray » renvoie à une manipulation de la part de sa femme. Lennon est ainsi dépossédé de toute décision artistique ou personnelle, celles-ci devenant la responsabilité de sa femme. Ainsi, Ono est, aux yeux de Lester Bangs et de nombreux autres observateurs, celle qui est responsable de la dissolution des Beatles, quand bien même cette opinion subjective a été discréditée à maintes reprises.⁸⁹⁶

Dans les faits, jusqu'à *Approximately Infinite Universe*, à chaque sortie d'album auquel participait Yoko Ono, le magazine *Rolling Stone* critiqua John Lennon pour son manque de lucidité, en plus de s'attaquer au travail de sa femme. Ce fut le cas pour *Yoko Ono/Plastic Ono Band*, mais aussi pour *Fly* et pour *Some Time in New York City*. Pour les deux dernières critiques, le grief principal semble être que la relation intime du couple constitue la raison de la mauvaise qualité perçue des albums :

Until she and John start producing her stuff with a more dispassionate attitude, with less of a conspicuous effort to demonstrate their respect for one another, I doubt that anyone will really *know* how creative she is. The problem is that nobody involved with this record seems to have asked hard questions about what is first-rate and what is not, what is original and what is merely repetitive.⁸⁹⁷

Some Time in New York City fut enregistré en duo par le couple, qui préféra cette formule plutôt que de faire un album chacun. En voici la critique par Stephen Holden :

It takes even more guts when you've made it so big that you don't need to take chances to stay on top: the Lennons should be commended for their daring. What is deplorable, however, is the egotistical laziness (and the sycophantic milieu in which it thrives) that allows artists of such proven stature, who claim to identify with the 'working class hero', to

⁸⁹⁶ Paul McCartney lui-même rejette la théorie selon laquelle Yoko Ono est responsable de la dissolution du groupe. Voir Tracy McVeigh, « Paul McCartney: Yoko did not break up the Beatles », *The Guardian*, *op. cit.*, 27 octobre 2012. Document consulté le 23 avril 2018 : <https://www.theguardian.com/music/2012/oct/27/paul-mccartney-yoko-ono-beatles-david-frost>

⁸⁹⁷ Tim Ferris, « Yoko Ono: Fly », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 9 décembre 1971. Document consulté le 3 mai 2018 : <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/fly-19711209>.

think they can patronise all whom they would call sisters and brothers.⁸⁹⁸

Dans les deux extraits d'articles ci-dessus, les journalistes critiquent la médiocrité perçue des albums. Pour *Fly*, le besoin de mettre en avant leur relation (« a conspicuous effort to demonstrate their respect for one another ») nuit à la créativité de Yoko Ono, tandis que pour *Some Time in New York City*, il s'agit de leur paresse commune. Pour chacune de ces critiques, la presse spécialisée s'immisce dans l'intimité de leur relation, et donne son opinion à ce sujet, s'abaissant au niveau des tabloïds.

C'est également l'ambition de Yoko Ono, telle que les médias la perçoivent, qui est critiquée. Dans l'extrait ci-dessus, l'expression « hyping herself » connote un décalage entre la médiatisation que l'artiste assure à ses œuvres et leur valeur intrinsèque. Il s'agit évidemment ici d'une critique particulièrement subjective. De la même manière, l'adjectif « cloying », pouvant être traduit par « mièvre » ou « écœurant », a une connotation éminemment négative. Cela a pour but, comme « hyping herself », de remettre en question la valeur du travail de Yoko Ono. De même, les guillemets qui entourent le terme « happening » créent un décalage entre l'appellation que l'artiste donne à ses œuvres, et la manière dont celles-ci sont perçues par le journaliste.

La critique de Lester Bangs porte sur le même thème que celle de Peter McCabe et Robert Schonfeld. Ces derniers s'attaquèrent à Yoko Ono notamment parce qu'elle était « aussi ambitieuse que son mari ».⁸⁹⁹ Le dénigrement du travail de Yoko Ono parce qu'elle est l'épouse d'une célébrité, continue de démontrer la misogynie de Peter McCabe et Robert Schonfeld et révèle celle de Lester Bangs. Ces derniers remettent ainsi en cause la place de la femme mariée dans la sphère publique, surtout quand elle est l'épouse d'un homme célèbre. Notons également le décalage entre l'attitude conservatrice en matière de relations genrées de Lester Bangs et sa volonté de se faire porte-parole de la contre-culture au sein du magazine *Rolling Stone*. Cela constitue un nouvel exemple du machisme de la culture rock de la période. Bangs fut d'ailleurs renvoyé du magazine en 1973 à

⁸⁹⁸ Stephen Holden, « John Lennon and Yoko Ono: *Some Time in New York City* », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 20 juillet 1972, 48.

⁸⁹⁹ Peter McCabe et Robert D. Schonfeld, *Apple to the Core; the Unmaking of the Beatles*, *op. cit.*, 95.

cause de son irrespect constant à l'égard des musiciens à propos desquels il écrivait.⁹⁰⁰

Si la presse s'attaque au couple en tant qu'unité presque autant qu'à Yoko Ono seule, c'est justement parce que Lennon et elle se présentent comme artistes égaux, voire comme une unité. À l'exception d'« Imagine », de 1969 à 1972, l'ensemble des *singles* du couple sort avec un morceau de Lennon sur une face et un d'Ono sur l'autre :

Année	Face A	Face B
1969	Plastic Ono Band, « Give Peace a Chance » ⁹⁰¹	Yoko Ono, « Remember Love »
	Plastic Ono Band, « Cold Turkey » ⁹⁰²	Yoko Ono, « Don't Worry Kyoko (Mummy's Only Looking for Her Hand in the Snow) »
1970	John Lennon, « Instant Karma » ⁹⁰³	Yoko Ono, « Who Has Seen the Wind? »
	John Lennon « Mother » ⁹⁰⁴	Yoko Ono, « Why »
1971	John Lennon, « Power to the People » ⁹⁰⁵	Yoko Ono, « Open Your Box » (UK) —, « Touch Me » (US)
	John Lennon, « Imagine » ⁹⁰⁶	John Lennon, « It's So Hard » (US) —, « Working Class Hero » (UK)
	John Lennon et Yoko Ono/Plastic Ono Band, « Happy Xmas (War Is Over) » ⁹⁰⁷	Yoko Ono/Plastic Ono Band, « Listen, the Snow Is Falling »
1972	John Lennon et Yoko Ono, « Woman Is the Nigger of the World » ⁹⁰⁸	Yoko Ono, « Sisters, O Sisters, »

Force est de constater que les chansons de Yoko Ono furent toujours placées en face B. Il est difficile de savoir si cette décision fut uniquement prise par les maisons de disque ou si c'était également la volonté du couple. Cela peut

⁹⁰⁰ Jim DeRogatis, *Let It Blurt: The Life and Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic*, New York : Broadway Books, 2000, 95.

⁹⁰¹ Plastic Ono Band, « Give Peace a Chance »/Yoko Ono, « Remember Love », Londres : Apple, 1969.

⁹⁰² Plastic Ono Band, « Cold Turkey »/Yoko Ono, « Don't Worry Kyoko (Mummy's Only Looking for Her Hand in the Snow) », Londres : Apple, 1969.

⁹⁰³ John Lennon, « Instant Karma »/Yoko Ono, « Who Has Seen the Wind », Londres : Apple, 1970.

⁹⁰⁴ John Lennon, « Mother »/Yoko Ono « Why », Londres : Apple, 1970.

⁹⁰⁵ John Lennon, « Power to the People »/Yoko Ono « Open Your Box »/« Touch Me », *op. cit.*

⁹⁰⁶ John Lennon « Imagine »/—, « It's So Hard »/—, « Working Class Hero », Londres : Apple, 1971.

⁹⁰⁷ John Lennon et Yoko Ono/Plastic Ono Band, « Happy Xmas (War Is Over) »/Yoko Ono/Plastic Ono Band, « Listen, the Snow Is Falling », Londres : Apple, 1971.

⁹⁰⁸ John Lennon et Yoko Ono, « Woman Is the Nigger of the World »/Yoko Ono, « Sisters, O Sisters, », New York : Apple, 1972.

indiquer que les labels supposaient que les *singles* auraient eu moins de succès si Yoko Ono avait été placée en face A. Il s'agit là d'une limite à la volonté d'équilibre et d'équité entre les deux artistes. Mais même si d'un point de vue commercial la création équilibrée à deux montre ses limites, le couple travailla dans les mêmes conditions de 1969 à 1972. Ils créèrent d'abord à deux les albums *Unfinished Music No. 1: Two Virgins*, *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions* et *The Wedding Album*. Ils firent ensuite appel aux mêmes musiciens de studio pour les albums *John Lennon/Plastic Ono Band* et *Yoko Ono/Plastic Ono Band*, à savoir Ringo Starr à la batterie et Klaus Voormann à la basse. Le couple enregistra les albums *Imagine* et *Fly* sortis en 1971 avec les mêmes musiciens, et fit appel à un seul et unique groupe pour l'ensemble des morceaux de *Some Time in New York City*, sorti en 1972.

Ces choix traduisent une volonté de maintenir une continuité dans les créations musicales du couple et de donner les mêmes couleurs aux albums de l'un et de l'autre, malgré les parcours musicaux différents de Yoko Ono et John Lennon. Les albums respectifs du couple enregistrés au même moment peuvent être perçus comme les deux faces d'une même pièce. D'un côté, Yoko Ono sensibilisa John Lennon davantage à la musique d'avant-garde, tandis que celui-ci l'initia à la musique rock.

Par ailleurs, en décidant d'adopter le nom de famille « Ono Lennon » à leur mariage, Yoko Ono et John Lennon montrèrent leur volonté de réduire autant que possible les frontières entre leurs identités respectives, personnelles comme créatrices. Cette forme d'unicité au sein du couple peut être perçue comme une réponse aux attaques adressées principalement à Yoko Ono pour rendre impossibles les attaques formulées uniquement à l'encontre d'un des deux membres du couple sans les formuler à l'autre également.

À l'opposé de Yoko Ono, Dory Previn décida de travailler seule comme auteure-compositrice-interprète après des années de partenariat professionnel en tant que parolière avec son mari, le chef d'orchestre André Previn. Elle divorça en 1969 et commença sa carrière solo après qu'elle apprit qu'il l'avait trompée avec l'actrice Mia Farrow et que cette dernière était enceinte.

Dans les années soixante, le couple collabora sur un certain nombre de chansons utilisées dans des bandes originales de films. Il fut par exemple nommé

aux Oscars en 1960 pour le morceau « The Faraway Part of Town », chanté par Judy Garland dans *Pepe*, puis à nouveau en 1962 avec « A Second Chance » pour le film *Two for the Seesaw*. Dory Previn obtint une troisième nomination aux Oscars en 1966 pour la chanson « Come Saturday Morning », interprétée dans *The Sterile Cuckoo*.

Le couple divorça en 1969 et la parolière souffrit d'une dépression nerveuse qui mena à son internement psychiatrique. Lors de ce séjour, elle fut traitée par électroconvulsivothérapie, méthode mieux connue sous le nom de traitement par électrochocs. Ce type de traitement était relativement banal à l'époque, même s'il est aujourd'hui prouvé que ces méthodes peuvent causer des dommages importants sur les patients. Ce fut notamment le cas pour Dory Previn. D'autres musiciens furent traités de la sorte, et parmi eux, l'exemple de Roky Erickson est particulièrement probant. Chanteur, guitariste et membre fondateur du groupe de rock psychédélique originaire d'Austin The 13th Floor Elevators,⁹⁰⁹ Roky Erickson fut interné en 1968 à l'hôpital psychiatrique de Houston, où il fut diagnostiqué de schizophrénie paranoïde. Pendant les six années qui suivirent, il fut interné dans plusieurs hôpitaux texans, où les différents traitements qui lui furent imposés incluent l'électroconvulsivothérapie ainsi que la prise de chlorpromazine, le premier médicament antipsychotique, aujourd'hui de plus en plus remplacé par des médicaments de seconde génération en raison de ses effets secondaires.⁹¹⁰ Le documentaire *You're Gonna Miss Me*⁹¹¹ analyse l'histoire d'Erickson avec le groupe The 13th Floor Elevators, puis son internement en hôpital psychiatrique, sa vie en ermite à sa sortie, ses difficultés à retrouver l'envie d'interpréter et d'écrire de la musique, puis la dispute entre sa mère et son frère pour savoir qui en aurait la garde. *You're Gonna Miss Me* s'attarde sur les traitements par électrochocs subits par Erickson, sur le caractère aléatoire non seulement du diagnostic de sa maladie, et de sa sortie de l'hôpital : il fut initialement simplement reconnu comme étant « schizophrène », terme notoirement vague.

⁹⁰⁹ The 13th Floor Elevators est notamment connu pour avoir été le premier groupe à avoir jamais utilisé le terme « rock psychédélique ».

⁹¹⁰ "The fall and rise of Roky Erickson. Austin American-Statesman, July 12, 2007. p 13 (Xlent section). Article consulté à la bibliothèque de l'Université du Texas à Austin.

⁹¹¹ Gruben, Adrienne, Keven McAlester, D. W. Harper, et Lauren Hollingsworth, *You're Gonna Miss Me: A Film about Roky Erickson*, États-Unis : Palm Pictures, 2007, documentaire vidéo.

Les cas de Dory Previn et de Roky Erickson témoignent d'une volonté de l'État d'enfermer les personnes souffrant de maux psychologiques. En raison de l'enfermement de Previn et de l'utilisation de l'électroconvulsivothérapie, le traitement de la dépression nerveuse de la chanteuse s'apparente à un traitement de la folie. Selon Michel Foucault, cette politique d'enfermement, sous couvert d'intentions pures, fait partie d'un système qui vise à l'exclusion d'individus, considérés comme fous par une classe de spécialistes tout-puissants.⁹¹²

La sphère publique, représentée par le monde de la santé, prend le dessus sur la chanteuse, pour régler une difficulté qui se manifeste dans la sphère privée. La dépression et la folie diagnostiquées psychiatriquement ont en commun la volonté de la société d'enfermer ceux qui sont considérés comme hors de la norme. Les médecins décident du sort des patients, leur ôtant le choix des traitements. L'État est détenteur de la raison et définit de ce qui est dans la norme et peut rester au sein de la société, et ce qui doit être enfermé, comme la folie et la dépression.

Dans leur ouvrage *Witches, Midwives and Nurses*,⁹¹³ Barbara Ehrenreich et Deirdre English traitent notamment de la généalogie de la folie et de la dépression. Elles retracent la toute-puissance du médecin mâle moderne depuis la fin du Moyen-Âge, associé à une volonté de contrôler à la fois le corps des femmes et la place de ces dernières dans la société par l'Église et la médecine afin de donner le monopole de la connaissance scientifique aux hommes médecins. La folie ne peut donc se décrire elle-même ; seule la raison peut décrire ce qu'elle perçoit et semble comprendre de la folie, d'après ses propres critères. Et c'est bien ce qui engendre l'« effroi » décrit par Foucault : la raison ne peut jamais complètement saisir ni les causes ni les caractéristiques. Pourquoi et comment passe-t-on de la raison à la folie ? Y a-t-il une démarcation claire entre les deux ? Un point de non-retour ? La folie fascine autant qu'elle terrifie, mais parce qu'elle ne peut s'autodéfinir, il existe toujours le risque d'une incompréhension de la part d'êtres dits raisonnables quant à la manière de

⁹¹² Michel Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971, op. cit.*, p.4.

⁹¹³ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers, op. cit.*

guérir, ou du moins d'atténuer la folie d'autrui; nous l'avons vu avec les exemples du rockeur Roky Erickson et de Dory Previn, «soignés» par électrochocs.

Lors de son internement psychiatrique, Previn fut encouragée par ses docteurs à coucher ses pensées sur le papier et à en faire des poèmes. Ceux-ci servirent de base pour ses deux premiers albums solos, *On My Way to Where*,⁹¹⁴ et *Mythical Kings and Iguanas*.⁹¹⁵ Les paroles y sont autobiographiques et particulièrement introspectives. Les thèmes traités incluent son divorce, comme dans «Beware of Young Girls», ou la violence de son père dans «I Ain't His Child» ou «With My Daddy in the Attic». Cette chanson constitue un exemple de décalage qui existe entre les paroles et la musique des morceaux de la chanteuse. Si la musique honky-tonk est légère, à l'image du morceau «Papa Don't Lay that Shit on Me» du Chicago Women's Liberation Rock Band étudié précédemment, les paroles sont au contraire graves :

With his madness on the nightstand
Placed beside his loaded gun
In the terrifying nearness of his eyes
With no window spying neighbors
And no husbands in the future
To intrude upon our attic, past the stair.⁹¹⁶

L'atmosphère de ce couplet est claustrophobe, non seulement par le champ lexical de la proximité parfois développé par des termes négatifs («beside», «terrifying nearness», «intrude upon»), mais aussi par la réification de la folie placée à côté d'un fusil chargé qui rend la terreur plus concrète. Cette réification rend la folie concrète, palpable, pesante et sa proximité avec le fusil la rend aussi explosive qu'une arme à feu. Il en va de même pour le mari intrusif, qui met fin à la solitude satisfaisante («intrude upon our attic»). Cela a également pour effet de renforcer le caractère dramatique et la violence latente de la scène décrite. Cependant, malgré le sérieux de la thématique des paroles, la musique sautillante, la guitare et le piano de style honky-tonk donnent instantanément une impression d'ironie, au point de réduire, voire d'annuler la gravité du morceau.

⁹¹⁴ Dory Previn, *On My Way to Where*, Los Angeles : Mediarts/United Artists, 1970.

⁹¹⁵ Dory Previn, *Mythical Kings and Iguanas*, Los Angeles : Mediarts/United Artists, 1971.

⁹¹⁶ Dory Previn, «With My Daddy in the Attic», *On My Way to Where*, *op. cit.*

Le même décalage entre la thématique du morceau et l'atmosphère qui s'en dégage se retrouve dans « I Ain't His Child » :

Daddy says
I ain't his child
Ain't that something wild

My hair is curly
My freckles are tan
Could my daddy be
The garbage man⁹¹⁷

Dory Previn retourne la violence de la réfutation de la paternité en émettant différentes hypothèses, supposant tour à tour une parenté avec son oncle, un éboueur, puis un blanchisseur. Mais de l'attaque de la paternité à l'attaque du patriarcat, il n'y a qu'un pas, que Previn franchit en exposant sa vie privée et intime dans la sphère publique. En traitant de thèmes et d'événements qui pourraient être considérés comme embarrassants, que ce soit son divorce causé par Mia Farrow à une époque où aux yeux de la société américaine, les mariages sont censés durer pour la vie, ou son internement, la chanteuse se les réapproprie et les médiatise selon ses propres règles, ses propres mots.

Ainsi, si l'État souhaite contrôler les modalités de l'enfermement psychiatrique, Previn propose sa propre version des faits dans « Twenty-Mile Zone ». ⁹¹⁸ Dans *On My Way to Where*, la chanson se situe juste après « Beware of Young Girls », qui constitue une attaque directe contre l'actrice Mia Farrow. L'une peut alors être perçue comme la conséquence de l'autre, et en effet, « Twenty-Mile Zone » traite des événements qui mènent à l'enfermement psychiatrique. Previn narre son arrestation par la police puis son internement pour avoir hurlé, seule, dans sa voiture un soir après avoir appris la grossesse de Mia Farrow et le départ de son mari. Les paroles mettent en lumière le ridicule de la situation perçue par Previn, et l'intrusivité de l'État, représenté par les forces de l'ordre, qui dépasse ses prérogatives :

I said, 'I'll roll up all my windows'
Don't want to disturb the peace
I'm just a creature
Who is looking for a little release

⁹¹⁷ Dory Previn, « I Ain't His Child », *On My Way to Where*, *op. cit.*

⁹¹⁸ Dory Previn, « Twenty-Mile Zone », *On My Way to Where*, *op. cit.*

I said
'And what's so wrong with screaming
Don't you do it at your games
When the quarterback breaks an elbow?
When the boxer beats and maims

But you were, doing it alone
You were doing it alone
You were screaming in your car⁹¹⁹

Le premier couplet est fait d'oxymores, « disturb » mettant fin à « peace », tandis que la créature n'est pas présente pour effrayer, mais pour se libérer. Ces paroles montrent le décalage entre la volonté originale de Previn de garder l'événement privé en remontant ses fenêtres, et l'attitude intrusive de la police. La répétition de « you » et « alone » dévoile la dimension accusatrice de l'État qui pointe du doigt ainsi que l'incompréhension de Previn face à l'accusation. La victime devient alors une aberration. Les paroles montrent également que l'acceptabilité des cris comme défoulement n'est qu'une construction sociale : ceux émis lors de matchs de sports sont acceptés alors que ceux liés au besoin de se soulager d'un poids sont considérés comme signe d'inadéquation. Cette inadéquation provoque une telle souffrance émotionnelle que dans le deuxième couplet, cette douleur se transforme en fracture physique, comme les verbes « breaks », « beats » et « maims » l'indiquent.

Mettre cette thématique sur le devant de la scène est non seulement un moyen de briser le tabou qui entoure les difficultés personnelles, mais aussi de défendre le besoin naturel de les extérioriser. Dans une interview, Dory Previn intellectualisa cette chanson ainsi que les paroles de « Control Yourself » (« Control Yourself/Contain Yourself/Restrict Yourself/Restrain Yourself ») qu'elle écrivit pour Doris Day en 1962 et lia ces morceaux à l'évolution de la condition des femmes dans les années soixante :

Dory Previn : If you wanted to look at those two songs, and see the difference, you know, like fifty years from now, what happened to women, in a very quick way, if you want to see in shorthand what happened, I think if you just took those two songs, you would see the difference.

⁹¹⁹ Dory Previn « Twenty-Mile Zone », *On My Way to Where*, *op. cit.*

Michael Billington : And, of course, it shows your own difference in ten years, all the things *you* went through.

Dory Previn : Of course.⁹²⁰

Previn donne dans cette interview une dimension politique à « Twenty-Mile Zone ». Les cris de Previn dans sa voiture tels qu'elle les décrit dans « Twenty-Mile Zone » renvoient à l'hystérie, terme hautement critiqué par des théoriciens dans les années soixante-dix. Parmi eux, Michel Foucault s'attaque aux racines de cette catégorisation, et à la manière dont le corps féminin fut « hystérisé » :

Hystérisation du corps de la femme : triple processus par lequel le corps de la femme a été analysé — qualifié et disqualifié — comme corps intégralement saturé de sexualité ; par lequel ce corps a été intégré, sous l'effet d'une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champs des pratiques médicales ; par lequel enfin il a été mis en communication organique avec le corps social (dont il doit assurer la fécondité réglée) [...].⁹²¹

Selon Foucault, l'hystérie est un terme utilisé par les médecins pour qualifier une pathologie censée être propre à la femme, « hystérie » étant dérivée du terme grec « hystera », lui-même apparenté au latin « uterus ». La désignation de l'hystérie aurait ainsi pour but de garder le corps féminin sous le contrôle de la société patriarcale.

Nous pourrions néanmoins nous poser la question de la différence de qualification entre la démarche de John Lennon, lorsqu'il participa à la thérapie primale aux côtés d'Arthur Janov, dont l'album *John Lennon/Plastic Ono Band* est le résultat en chanson, et celle de Previn qui ressentit le besoin de hurler dans sa voiture. D'un côté, il y a la violence de la souffrance exprimée par le cri, encadré par un psychologue, et de l'autre, la même colère et la même souffrance, mais cette fois-ci solitaires, de Dory Previn. Lennon décida de lui-même de participer à la thérapie primale tandis que Previn fut internée de force. Malgré la violence du cri et de la douleur exprimés par Lennon, son album *John Lennon/Plastic Ono Band* fut encensé par la critique. Robert Christgau, par exemple, le nomma meilleur album de 1970 dans un article du *Village Voice* et vingt-et-unième

⁹²⁰ Dory Previn dans Michael Billington, « Kaleidoscope », *BBC*, Londres, 1977. Document consulté le 7 mai 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=i--IS3Yr37g>

⁹²¹ Michel Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, 137.

meilleur album des années soixante-dix.⁹²² Quelques mois auparavant, Previn eut de grandes difficultés à enregistrer la chanson « Twenty-Mile Zone », car elle fut considérée comme traitant d'un sujet trop personnel. Dans une interview donnée en 1976, elle se remémore cette période :

When I first wrote that, a friend of mine said, 'you cannot say that in public. You cannot sing it, you cannot record it. I won't allow you to.' [...] I said at the time, 'you know, I really think that this kind of admission about yourself, it's only a demon because no one has openly, publicly, admitted it'. [...] Within two years, it was a cliché. Soon after that, the James Taylor album came out, and then the John Lennon album, and then the primal scream, and then the active therapy. [...] Now I sing it in concert and people laugh, because we've all done it. We've all screamed in the dark or somewhere else. Once you get it out of the closet, it's nothing.⁹²³

La chanson « Twenty-Mile Zone » permet ainsi d'ôter le tabou qui entoure la souffrance mentale. Elle permet également à Previn de s'émanciper des peurs de l'opinion du reste de la société. Cependant, la différence d'attitude à son égard comparé à John Lennon au moment de la sortie de leurs albums respectifs tend à confirmer le caractère patriarcal de l'État, mais aussi de la société en général. La différence de perception entre une même attitude par les hommes et les femmes est d'ailleurs au cœur de la chanson « When a Man Wants a Woman » de Dory Previn (« Why is it?/When a man wants a woman he's called a hunter/but when a woman wants a man she's called/a predator »).⁹²⁴ Dans « Twenty-Mile Zone » comme dans « When a Man Wants a Woman », il s'agit pour la chanteuse de dénoncer les différences de perception des hommes et des femmes par la société et l'État.

Dans « Angels and Devils the Following Day », Dory Previn fait face à sa schizophrénie. La chanteuse l'embrasse ouvertement et la personnifie en comparant son état mental à deux hommes qu'elle aime autant. Les deux lui procurent du réconfort, mais l'un comme l'autre est source de violence, mentale pour l'un et physique pour l'autre. En outre, elle demande à l'auditeur de ne pas la juger :

⁹²² Robert Christgau, « Decade Personal Best: '70s », *www.robertchristgau.com*. Document consulté le 12 mai 2018 : <http://www.robertchristgau.com/xg/list/decade70.php>

⁹²³ Dory Previn dans Viv Sutherland, « American Women Making History & Culture 1963-1982 », *WBAI-FM*, Los Angeles : Pacifica Radio, 21 novembre 1976. Document consulté le 12 mai 2018 : https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-BC2196.24A

⁹²⁴ Dory Previn « When a Man Wants a Woman », *Mary C. Brown and the Hollywood Sign*, Los Angeles : United Artists, 1972.

Before you decide
Who's cruel and who's kind
Let me explain
What I felt
In my heart and my mind...⁹²⁵

Cette demande d'empathie de la part de Previn a un effet double. Dès le premier vers, la chanteuse accorde un pouvoir décisionnel au public et à l'auditeur (« you decide ») qui endosse le rôle de confesseur tandis que Previn devient la confessée. Mais l'explication qui suit (« let me explain ») est le signe que Previn accepte sa schizophrénie. Cela constitue une tentative de sa part de briser pour ses auditeurs le tabou qui entoure cette maladie. La compassion et l'écoute sont appelées à remplacer la peur et la méfiance.

La mélodie celtique de « Angels and Devils the Following Day » crée une atmosphère mystérieuse et planante qui rend compte de la schizophrénie : les deux guitares acoustiques semblent de prime abord être simplement à l'origine de la mélodie. Cependant, chacune est placée à une extrémité de l'espace sonore, à gauche et à droite, et lorsque le morceau est écouté au casque, chaque guitare n'est entendue que d'un côté. La légère différence de mélodie entre les deux instruments renvoie à la thématique de la schizophrénie et au dédoublement mentionné dans les paroles. Previn était d'ailleurs bien consciente de l'importance de la mélodie pour transmettre des émotions :

I began to write melodies like a score would score a film, for comedic effect, for repetition, for dramatic effect. And that's why in fact I change the style of the melody so many times in a song if I choose to. I can go from a highly comedic melody to a sad melody.⁹²⁶

Le choix de la mélodie n'a rien d'anodin, et l'utilisation de l'instrument électronique en plus des deux guitares dans « Angels and Devils the Following Day » crée un sentiment parfois oppressant, parfois envoûtant, et met en musique les émotions provoquées par la schizophrénie.

Dans ses albums, Previn s'attèle à reconnaître et faire reconnaître ses souffrances intimes, et à les faire accepter par le public. En cela, elle anticipe et embrasse les attaques potentielles ou réelles de la sphère publique sur des sujets qui relèvent de la sphère privée, en l'occurrence la dépression, l'hystérie ou

⁹²⁵ Dory Previn, « Angels and Devils the Following Day », *Mythical Kings and Iguanas*, *op. cit.*

⁹²⁶ Dory Previn dans « Kaleidoscope », *op. cit.* Document consulté le 12 mai 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=B1Pr2dfvQaM>

encore la schizophrénie. Yoko Ono et Stevie Nicks procèdent de la même manière pour s'émanciper des attaques à la nature intime, respectivement proférées par la presse ou par un ex-compagnon, déplacé de l'intimité à la vie publique. En cela, elles rejettent l'opinion selon laquelle la sphère privée est par nature féminine, et la sphère publique appartient au masculin. Ces trois femmes transforment les attaques personnelles en arguments politiques, et les intègrent à leur image publique. Ces artistes proposent ainsi une première piste hypothétique d'affirmation personnelle face aux assauts de la société patriarcale. Au-delà de leur volonté de proposer une image selon leurs propres souhaits, ces femmes se réapproprient les critiques extérieures et intérieures pour reprendre un contrôle qui aurait pu leur échapper.

Si cette volonté de reconquérir l'image qu'elles renvoient constitue une démarche politique, il sera essentiel de déterminer dans quelle mesure cette réappropriation peut s'émanciper de l'hégémonie culturelle des classes dominantes telle qu'elle fut théorisée par Antonio Gramsci.

Chapitre 8

« Bitches Brew », prise de pouvoir et contrôle

Les comportements de certaines féministes et chanteuses analysés jusqu'à maintenant furent souvent perçus comme inadéquat par la société patriarcale. C'est la raison pour laquelle la question du contrôle de l'image et de la prise de pouvoir est essentielle. En réponse aux attaques qui leur sont faites et en se les réappropriant de manière créative, des artistes comme Yoko Ono, Dory Previn, ou Betty Davis proposent un modèle d'affirmation féminine, cette dernière étant à l'origine du titre *Bitches Brew*, album de Miles Davis qu'il souhaitait à l'origine appeler *Witches Brew*. Selon Betty Davis, le nom « bitches » ne fut pas utilisé de manière péjorative, bien au contraire.⁹²⁷

Il sera cependant nécessaire de considérer les limites de cette récupération et de cette prise de pouvoir. En effet, il est essentiel de montrer les décalages entourant l'expression « bitch » à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix. Selon Jo Freeman, « bitch » désigne les femmes qui refusent d'accepter un rôle genré déterminé par le reste de la société. Ce terme les isole, les discrédite et les exclut de la communauté.⁹²⁸ Nous traiterons de cela dans ce chapitre.

Après nous être concentrés sur la sphère privée dans le chapitre précédent, nous analyserons ici comment l'intimité est mise en scène dans la sphère publique par certaines chanteuses et comment elles en font une performance et inversent les rôles genrés dans les chansons d'amour. Les démarches diffèrent, mais les objectifs sont similaires, car dans chacun des cas étudiés, il s'agit d'affirmer son identité et son individualité en opposition aux

⁹²⁷ Betty Davis dans Neil Spencer, « Miles Davis: The muse who changed him, and the heady Brew that rewrote jazz », *The Guardian*, *op. cit.*, 5 septembre 2010. Document consulté le 10 juillet 2018 : <https://www.theguardian.com/music/2010/sep/05/miles-davis-bitches-brew-reissue>.

⁹²⁸ Jo Freeman, « The BITCH Manifesto », *op. cit.*

attentes de la société *mainstream* américaine. Pour cela, Betty Davis comme Yoko Ono acceptèrent non seulement la qualification de « bitch », mais se l'approprièrent volontiers.

Nous mettrons ensuite en lumière la manière dont la récupération de cette désignation par différentes chanteuses constitue un acte politique. Cette démarche va en effet au-delà du rejet des connotations négatives liées à l'appellation « bitch » et reflète une volonté de proposer un modèle alternatif aux dichotomies généralement faites dans la société par deux appellations péjoratives, la femme soumise d'un côté (« submitted ») et la « salope » de l'autre (« bitch »).

Enfin, nous verrons que si ces artistes ne peuvent offrir de solutions systémiques aux souffrances des femmes qualifiées de « bitches », leurs réponses à ces attaques constituent la première étape d'une déconstruction de la généalogie de l'oppression des femmes par la société patriarcale.

8.1. Chansons d'amour : intimité et inversion des rôles genrés

L'amour est l'un des thèmes les plus abordés dans la musique populaire. Mais si cette thématique paraît banale, elle reflète néanmoins des dynamiques culturelles, de genre et de classe. Les chansons d'amour de certaines artistes ont pour particularité de remettre en question ces rôles traditionnels, et ce de plusieurs manières. La remise en question de ces rôles peut passer par la mise en scène d'une intimité généralement cachée des regards, comme Yoko Ono le fit régulièrement à la fin des années soixante et dans la première moitié des années soixante-dix. D'autres chanteuses préférèrent une inversion pure et simple des rôles genrés traditionnels, comme le fit par exemple Betty Davis. Enfin, si la musique country semble moins propice à une expression féministe en raison de sa popularité dans des régions où le conservatisme américain est particulièrement développé, nous verrons qu'à travers les chansons d'amour, certains thèmes progressistes tels que l'utilisation de la pilule contraceptive s'infiltrèrent dans les chansons de Loretta Lynn. Nous traiterons également des limites de ce progressisme.

L'art de Yoko Ono fut particulièrement critiqué par les médias, les fans et l'industrie musicale dans les années soixante et soixante-dix. Son travail créatif en duo fut également critiqué, non seulement à cause de son format, qui mélangeait musique rock et avant-garde, mais aussi parce que ces œuvres visaient entre autres à exposer la vie intime du couple et à brouiller la frontière entre sphère publique et sphère privée. La pochette de l'album d'*Unfinished Music No. 1: Two Virgins* constitue l'un des exemples les plus probants de ce mélange par John Lennon et Yoko Ono.



"When two great saints meet it is a numbing experience. The long battles to prove he was a Saint."—Paul McCartney.
Unfinished Music No. 1, Two Virgins. Yoko Ono/John Lennon.

**Document 31. Pochette de l'album de Yoko Ono et John Lennon,
Unfinished Music No. 1: Two Virgins, Londres : Apple Corps, 1968.
Photographie de Tony Bramwell/John Lennon.**

Ce qui choqua le plus le public est évidemment la nudité du couple. Et alors que celle de Stevie Nicks et Lindsey Buckingham fut photographiée dans un but artistique, celle de John Lennon et Yoko Ono est beaucoup moins magnifiée. Elle semble dénuée de tout appareil, malgré l'utilisation d'un fond blanc pouvant signifier la pureté. Et bien que la nudité du couple fût voulue comme une métaphore symbolisant la vérité, l'honnêteté et la transparence, cette pochette

attira l'attention de nombreuses personnes, du caricaturiste Al Capp, qui décrit la photo comme une « obscénité »,⁹²⁹ jusqu'au directeur du FBI, J. Edgar Hoover.⁹³⁰ S'il n'y a pas d'incompatibilité entre vérité et honnêteté d'un côté et obscénité de l'autre, la volonté de censurer a pour but d'interdire toute forme d'opinion en décalage avec celle formulée par le système en place. En apparence, la censure frappa en raison de la pochette de l'album, une photographie en plan large du couple Ono/Lennon nu. À cause de cette pochette, l'album ne fut mis en vente en Grande-Bretagne que par correspondance ou dans le sous-sol de la boutique Apple à Londres. Aux États-Unis, il fut mis en vente en boutique seulement avec une pochette de papier marron recouvrant celle d'origine, ne dévoilant que les visages du couple. Néanmoins, les douanes américaines saisirent plus de trente mille exemplaires de l'album à l'aéroport de Newark.

L'obligation de la vente par correspondance est une démarche de retrait de l'objet de l'espace public. S'il n'est plus possible d'obtenir l'album chez son revendeur habituel, l'objet reste constamment dans la sphère privée. La saisie de l'album à Newark par les douanes constitue une censure pure et simple, visant à annuler l'existence même de l'objet. Dans son ouvrage *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Michel Foucault s'attarde sur la question de la censure, et apporte un éclairage précis sur sa signification. Il la définit comme une affirmation de ce qui n'est pas permis, une manière d'empêcher que l'objet censuré soit dit et donc de nier son existence. Foucault souligne que chacun des trois mécanismes est lié aux deux autres, et que « ce qui est interdit, on ne doit pas parler jusqu'à ce qu'il soit annulé dans le réel ; ce qui est inexistant n'a droit à aucune manifestation [...] et ce qu'on doit taire se trouve banni du réel ». ⁹³¹

Pour l'album *Two Virgins*, la nudité du couple devient non seulement illicite, mais la censure de l'album nie l'existence même de l'intimité du couple, car elle ne peut être observée, dite ou imaginée. Malgré ou peut-être en raison des réactions extrêmes aux États-Unis et de cette censure, l'album s'écoula à 25

⁹²⁹ Al Capp dans Yoko Ono et John Lennon, *Bed Peace*, Londres : Bag Productions Ltd., 1969. Document consulté le 23 avril 2018 :

<https://www.youtube.com/watch?v=mRjjiOV003Q&t=1091s>

⁹³⁰ J. Edgar Hoover, « Letter to Honorable Ancher Nelsen », dans *John Winston Lennon FBI Record*, 10 mars 1969, p. 99. Document consulté le 23 avril 2018 : <https://vault.fbi.gov/john-winston-lennon/john-winston-lennon-part-01-of-02/view>

⁹³¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, 111.

000 exemplaires et se hissa à la 124^e place dans le classement des ventes d'albums.

De plus, *Two Virgins* s'inscrit dans la continuité des œuvres de Yoko Ono, car un certain nombre d'entre elles projettent la nudité dans l'espace public. C'est le cas de *Cut Piece*, dont nous avons traité auparavant, mais aussi de son film *No. 4*,⁹³² souvent surnommé *Bottoms*, car l'ensemble du court-métrage consiste en une série de gros plans de postérieurs de célébrités du monde de l'art, de Richard Hamilton à Philip Corner, en passant par Geoffrey Hendricks. La nudité est également présente dans le film réalisé en collaboration avec John Lennon, dans lequel une mouche est filmée en gros plan, parcourant le corps d'une femme nue. Si la pochette du second opus d'*Unfinished Music, Life with the Lions*, ne met pas en scène la nudité, la photo utilisée est néanmoins également tirée de l'intimité du couple.



Document 32. Pochette de l'album de Yoko Ono et John Lennon, *Unfinished Music No. 1: Life with the Lions*, Londres : Zapple, 1969. Photographie de Susan Wood.

⁹³² Yoko Ono, *No. 4*, Londres : studio de production inconnu, 1966.

La photographie de la couverture fut prise par Susan Wood au Queen Charlotte Hospital, à Londres. Yoko Ono est alitée et John Lennon est couché par terre à ses côtés. Bien qu'il n'y ait pas de nudité sur cette pochette, elle est aussi intime que celle d'*Unfinished Music No. 1*. Cette photographie fut prise à la suite d'une fausse couche d'Ono. La face B de l'album évoque cet incident. Elle fut enregistrée sur cassette au Queen Charlotte Hospital et les chansons elles-mêmes traitent de la fausse couche.

Dans le premier morceau de la face B, interprété a capella et qui s'intitule « No Bed for Beatle John », ⁹³³ Yoko Ono met en chanson des articles de presse qui traitent de son hospitalisation, mais aussi des difficultés du couple à sortir leur album *Two Virgins*. John Lennon chante quant à lui des articles concernant son divorce avec Cynthia Powell, de manière moins audible, mais avec une mélodie similaire à celle d'Ono. La mélodie du chant rappelle une chanson religieuse, et donne une dimension sacrée à l'histoire racontée par l'artiste, ou crée du moins un décalage entre la thématique du morceau et l'atmosphère qui l'entoure. Cette discordance peut avoir pour conséquence de briser le tabou qui entoure la fausse couche, mais peut au contraire faire figure de blasphème. Dans les deux cas, le profane devient sacré ou le sacré profane.

Le morceau suivant, « Baby's Heartbeat » ⁹³⁴ est en un enregistrement sonore des battements du cœur du bébé pendant environ cinq minutes, avant la fausse couche de Yoko Ono. Le battement s'arrête de manière soudaine, évoquant la brutalité du décès prénatal du bébé. S'ensuivent deux minutes de silence, qui renvoient au deuil des parents qui attendaient un enfant qu'ils n'auront jamais dans « Two Minutes Silence ». ⁹³⁵ Bien que la minute de silence soit une expression commune du deuil, en doubler la durée rend ce mutisme presque insupportable, et renforce encore l'inconfort de l'auditeur. Il est relativement inhabituel de souhaiter transmettre une telle sensation en musique populaire, et cela peut provoquer deux réactions, soit l'empathie pour le couple, soit le rejet, exprimé par Ed Ward dans le magazine *Rolling Stone* :

⁹³³ Yoko Ono et John Lennon, « No Bed for Beatle John », *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions*, *op. cit.*

⁹³⁴ Yoko Ono et John Lennon, « Baby's Heartbeat », *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions*, *Ibid.*

⁹³⁵ Yoko Ono et John Lennon, « Two Minutes Silence », *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions*, *Ibid.*

Life with the Lions is utter bullshit, and perhaps a bit of poor taste. There is absolutely nothing on it to justify the expenditure of four bucks. Oh, wait – there is, too. One of the cuts on side two is called “Two Minutes Silence,” and it is just that. Not only is it as much a needed respite from the rest of the record, but it is also useful for checking the amount of rumble caused by your turntable’s motor. See any hi-fi manual for instruction.⁹³⁶

La remarque la plus importante de Ward est le fait que « Two Minutes Silence » propose une bouffée d’air au sein de l’album, un repos (« respite ») positif comme un retour à la vie, en décalage complet avec l’intention d’évoquer l’arrêt des battements de cœur et la souffrance du deuil interminable. Le but du couple n’était pas de faire un album agréable à l’oreille, mais de documenter leur expérience. Celle-ci est transmise à l’auditeur, et « Two Minutes Silence » constitue autant une pause qu’un moment inconfortable, à cause de ce mutisme. D’autre part, ce qui marque dans la critique de Ward c’est le rejet total de l’album, la vulgarité et la violence du vocabulaire qu’il utilise (« bullshit »), rendant paradoxale sa remarque sur le mauvais goût de l’album (« poor taste »). Un tel décalage entre l’intention du couple et la réception de l’album par *Rolling Stone* peut donner une impression d’échec dans cette mise en scène transparente de l’intimité douloureuse, mais comme pour *Two Virgins*, les ventes de l’album à 60 000 exemplaires qui le classèrent en 179^e position des ventes montrent que Yoko Ono et John Lennon parvinrent à toucher un large public, particulièrement dans la mesure où il s’agit d’un second album de musique d’avant-garde.

Si le malaise ressort de l’écoute d’*Unfinished Music No. 2: Life with the Lions*, c’est pour mettre l’auditeur et la presse face à leurs contradictions, à savoir l’envie de connaître tous les détails de la vie du couple. Les « lions » du titre pourraient d’abord faire référence aux journalistes qui suivent le couple Ono Lennon partout. Cela semble confirmé par le dos de la pochette d’album, une photographie volée de John Lennon et Yoko Ono entourés par des policiers à la sortie de leur comparution devant un juge pour possession de marijuana. Mais les « lions » peuvent également être les fans, féroces et inhumains dans leurs attaques verbales envers le couple, et qui recherchent les moindres informations fournies par la presse à leur égard. L’honnêteté artistique du couple de mettre

⁹³⁶ Ed Ward, « Review of *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions* », *Rolling Stone*, op. cit., 9 août 1969, 37.

leur vie privée sous les projecteurs renvoie donc l'auditeur à sa propre indiscretion et sa propre curiosité.

Unfinished Music No. 2 et les œuvres citées ci-dessus ont en commun la mise en scène de l'intimité, généralement absente de la sphère publique. Cela explique en partie la gêne qu'elles provoquent. Mais le couple manipula également les attentes des médias lors des Bed-Ins ou du Bag-In qu'ils organisèrent. Lors des deux Bed-Ins, à Amsterdam puis à Montréal, Lennon et Ono restèrent au lit dans leur chambre d'hôtel et donnèrent une série d'interviews afin de promouvoir la paix auprès des médias. Le fait de ne pas annoncer les interviews en tant que telles, mais comme un « Bed-In » permit au couple de manipuler l'attente des journalistes : Lennon et Ono savaient qu'après la sortie de *Two Virgins*, les médias penseraient voir le couple en plein acte sexuel et publieraient quoi qu'il en soit tout ce qui touche aux membres des Beatles pour s'assurer de bonnes ventes. À l'opposé de la visualisation directe de l'intimité de John Lennon et Yoko Ono dans leur chambre d'hôtel lors du Bed-In, le Bag-In était une autre œuvre d'art performative. Ce happening fut organisé pour la première fois à Vienne, et alors que la presse autrichienne s'attendait à voir le couple, Lennon et Ono se présentèrent enfermés dans un grand sac noir, cachés des regards. Yoko Ono avait déjà organisé plusieurs « Bag events » auparavant, et lors de l'un d'eux, elle se cacha dans un sac sur scène avec une autre personne tandis que le public se demandait s'ils étaient en train d'avoir des rapports sexuels.

Comme il l'expliqua dans une interview donnée au magazine *Red Mole*, Lennon était bien conscient des réactions provoquées par cette mise en scène de l'intimité, dénigrant la société qu'il considérait comme sexuellement refoulée et effrayée par la nudité.⁹³⁷ Si dans cette citation, Lennon semble penser qu'il est autant l'objet de critiques que sa femme pour sa mise en scène de la sexualité et de l'intimité, c'est cependant elle qui fut la plus attaquée pour cela, comme l'indique son commentaire sur le risque qu'elle lui tranche la gorge. Cette remarque trouve sa source dans l'imaginaire raciste occidental à l'égard des

⁹³⁷ John Lennon dans Tariq Ali et Robin Blackburn, « Power to the people: John Lennon and Yoko Ono talk to Robin Blackburn and Tariq Ali », *Red Mole*, Londres : International Marxist Group, 8-22 mars 1971, 8-9. Document consulté le 12 mai 2018 : <https://www.marxists.org/history/etol/newspape/redmole/v02n05-mar-22-1971.pdf>

Asiatiques censées être surnoises et fourbes. Le fait que ce soit la sexualité de la femme de Lennon qui est principalement attaquée est également confirmé par le surnom de « Dragon Lady », régulièrement donné à Yoko Ono et qui connote une sexualité débridée. Pour comprendre l'hostilité du public face à la médiatisation de l'intimité de Lennon et Ono, il est nécessaire de la déconstruire et d'en retrouver les origines. Dans son *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault retrace l'évolution du rapport qu'entretient la société avec la sexualité. Il considère que si en France au XVII^e siècle, la relation au sexe était constituée de « gestes directs, [de] discours sans honte, [de] transgressions visibles », ⁹³⁸ le décalage avec le XIX^e siècle est frappant. Selon lui, la sexualité est tue et enfermée au sein de la famille conjugale, limitée à la fonction de reproduction. ⁹³⁹

La manière dont Lennon perçoit la répression de la classe ouvrière en matière de sexualité dans son interview avec *Red Mole*, et la manière dont l'intimité est tue concorde avec l'analyse de Foucault. En effet, si nous ne pouvons parler de sexualité en société, nul doute que la démarche du couple Ono Lennon de se présenter nu sur la pochette de *Two Virgins* choqua le public. Au-delà d'un éclairage sur les réactions sociétales, dans son *Histoire de la sexualité*, Foucault propose une déconstruction de la réaction gouvernementale à cette manifestation de la sexualité dans la sphère publique :

Si le sexe est réprimé, c'est-à-dire voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée. Qui tient ce langage se met jusqu'à un certain point hors pouvoir ; il bouscule la loi ; il anticipe, tant soit peu, la liberté future. ⁹⁴⁰

L'État est donc censé taire la sexualité, et la décision du couple Ono Lennon de le mettre sur le devant de la scène constitue une remise en cause de ce mutisme et du monopole de l'État quant aux décisions relevant de la sexualité. Un certain nombre des chansons du couple abordent la sexualité ou l'évoquent en traitant de proximité physique. C'est le cas de « Open Your Box ». Dans ce morceau, le chant de Yoko Ono évolue vers une sorte de hululement, puis de rugissement ou de grognement. Les paroles sont également très crues, « box » étant un terme

⁹³⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1*, op. cit., 9.

⁹³⁹ *Ibid.*, 9-10.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, 13.

d'argot qui désigne le vagin, à tel point que la chanson fut d'abord rejetée par EMI, qui refusa de la sortir comme face B du *single* « Power to the People » :

Open your box⁹⁴¹
Open your trousers
Open your thighs
Open your legs⁹⁴²

Les noms « box », « trousers », « thighs » et « legs » sont de plus en plus explicites et de plus en plus crus, ce qui a pour effet de s'attaquer progressivement au mutisme forcé par l'État sur la sexualité. Le *single* « Power to the People/Open Your Box » fut néanmoins sorti par erreur au Royaume-Uni, mais pas aux États-Unis, où Capitol le fit remplacer par « Touch Me », un autre morceau de la chanteuse, sorti sur *Yoko Ono/Plastic Ono Band*. « Open Your Box » fut néanmoins banni des ondes radio. Le morceau sortit finalement en 1971 sur l'album *Fly* sous le nom de « Hirake », qui signifie « ouvrir » en japonais. Il est possible que le caractère hautement érotique des paroles de « Open Your Box » inspirât ses détracteurs à lui donner le surnom de « Dragon Lady ». En effet, cette appellation sous-entend que Yoko est une femme à la sexualité débridée, qui cherche le contrôle sur autrui, et particulièrement sur les hommes. Cela sous-entend également que John Lennon est contrôlé. Néanmoins, le fait que Yoko Ono assume sa sexualité ne signifie pas nécessairement qu'elle contrôle son mari. De telles affirmations furent formulées tout au long de la carrière de John Lennon, et à nouveau lorsqu'il décida d'interrompre sa carrière en 1975 à la suite de la naissance de son fils Sean. Lors de son interview pour le magazine *Playboy* en 1980, le journaliste David Sheff lui demanda immédiatement ce qu'il avait fait pendant les cinq années passées :

PLAYBOY: The word is out: John Lennon and Yoko Ono are back in the studio, recording again for the first time since 1975, when they vanished from public view. Let's start with you, John. What have you been doing?

LENNON: I've been baking bread and looking after the baby.

PLAYBOY: With what secret projects going on in the basement?

LENNON: That's like what everyone else who has asked me that question over the last few years says. 'But what else have you been doing?' To which I say, 'Are you kidding?' Because bread and babies, as every

⁹⁴¹ En anglais britannique, « box » est un terme argotique désignant le vagin.

⁹⁴² Yoko Ono, « Hirake », *Fly*, Londres : Apple, 1971.

housewife knows, is a full-time job. After I made the loaves, I felt like I had conquered something. But as I watched the bread being eaten, I thought, well, Jesus, don't I get a gold record or knighted or nothing?⁹⁴³

La question de David Sheff sur les hypothétiques projets secrets de Lennon pendant qu'il était père au foyer dévoile le biais paternaliste, qui suppose qu'élever ses enfants au quotidien n'est pas une occupation à plein temps pour un homme alors que cette supposition est régulièrement invoquée pour écarter les femmes de la sphère publique.

En 1975 comme en 2018, les États-Unis sont l'un des rares pays développés où les congés maternité/paternité payés n'existent pas à l'échelle nationale. En effet, le pays était en 2017 le seul avec la Papouasie-Nouvelle-Guinée et le Surinam à ne proposer de manière généralisée ni de congé maternité payé ni de congé paternité. En 2017, six États américains avaient légalisé le congé maternité payé. Si la démarche de John Lennon d'arrêter de travailler pour élever son fils montre l'aisance financière du couple, elle est également le signe d'une volonté de ne pas se conformer aux attentes sociétales qui veulent que la mère s'arrête de travailler pour élever les enfants. Le couple était bien conscient de cette inversion des rôles :

ONO: Society should be more supportive and understanding.

LENNON: It's true. The saying 'You've come a long way, baby' applies more to me than to her. As Harry Nilsson says, 'Everything is the opposite of what it is, isn't it?' It's men who've come a long way from even contemplating the idea of equality. But although there is this thing called the women's movement, society just took a laxative and they've just farted. They haven't really had a good shit yet. The seed was planted sometime in the late Sixties, right? But the real changes are coming. I am the one who has come a long way. I was the pig. And it is a relief not to be a pig. The pressures of being a pig were enormous. I don't have any hankering to be looked upon as a sex object, a male, macho rock 'n' roll singer. I got over that a long time ago. I'm not even interested in projecting that. So I like it to be known that, yes, I looked after the baby and I made bread and I was a househusband and I am proud of it. It's the wave of the future and I'm glad to be in on the forefront of that, too.⁹⁴⁴

L'image de la constipation comme métaphore de la société archaïque n'est pas anodine, car cela constitue un mépris profond de la part de John Lennon. De plus,

⁹⁴³ John Lennon dans David Sheff, « Playboy Interview: John Lennon and Yoko Ono », *Playboy*, Chicago : Playboy Enterprises, janvier 1981, n.p. Document consulté le 24 avril 2018 : <https://www.john-lennon.com/playboyinterviewwithjohnlennonandyokoono.htm>

⁹⁴⁴ *Ibid.*

cette métaphore renvoie à nouveau à l'intime, et à l'autre pan de l'intimité dont on ne parle pas. Sa remarque « the pressures of being a pig were enormous » renvoie à la pression mise sur les hommes par un système inébranlable. Lennon et Ono se considèrent les agents du changement (« wave of the future ») car ils se sont extirpés de ce système, ce qui est confirmé par l'utilisation du terme « househusband ». Lennon est notamment connu pour avoir été particulièrement inventif dans son utilisation du vocabulaire, et si le chanteur n'inventa pas le terme, celui-ci étant utilisé pour la première fois en 1858 d'après le site du *Oxford English Dictionary*,⁹⁴⁵ l'usage qu'en fait Lennon apparaît néanmoins dans l'histoire du développement du nom. En outre, la capacité de Lennon et Ono à médiatiser leur vie privée et leur inversion des rôles traditionnels participa, dès le milieu des années soixante-dix, à mettre ce sujet sur le devant de la scène. Le fait que la question du congé payé maternité et paternité reste d'actualité montre à quel point Yoko Ono et John Lennon étaient aux avant-postes du progrès social au milieu des années soixante-dix.

À l'image de l'art de Yoko Ono, avec « The Pill », Loretta Lynn attira également l'attention sur l'intime et le personnel en abordant le thème de la pilule contraceptive. Lynn fait ainsi figure d'exception au sein de la musique country de l'époque, généralement considérée comme conservatrice. Enregistré en 1972, mais sorti seulement en 1975, « The Pill » est le morceau le plus controversé de l'artiste, et il participa à la popularité croissante de la chanteuse hors de la sphère country. « The Pill » atteignit la soixante-dixième position du classement *Billboard* général, devenant le morceau de la chanteuse le mieux classé de toute sa carrière.

« The Pill » fut écrit par Lorene Allen, Don McHan et T.D. Bayless. Cependant, la chanson a une dimension relativement autobiographique, dans la mesure où, tout comme le personnage principal du morceau qui eut de nombreux enfants très tôt, Lynn eut quatre enfants avant ses vingt ans, puis deux autres à l'âge de trente-deux ans. Elle fut également grand-mère à l'âge de trente-quatre ans. Compte tenu de l'histoire familiale de Loretta Lynn, la chanson a une résonance particulière. Dans ce morceau, elle chante sa lassitude de tomber

⁹⁴⁵ Document consulté le 28 juin 2018 :
<http://www.oed.com/view/Entry/283504?redirectedFrom=househusband#eid>

enceinte chaque année, et elle décide alors de commencer à prendre la pilule contraceptive :

This old maternity dress I've got is going in the garbage
The clothes I'm wearing from now on won't take up so much yardage
Miniskirts, hot pants, and a few little fancy frills
Yeah, I'm makin' up for all those years since I've got the pill.⁹⁴⁶

La pilule sert ici à réparer un tort (« I'm makin' up for all those years »). De plus, le décalage entre « old maternity dress », « garbage » et « yardage » d'un côté et « miniskirt », « hot pants » et « fancy frills » de l'autre est frappant. La pilule opère par ailleurs comme une libération et un rajeunissement, la deuxième liste de vêtements se distinguant par la diversité de ses adjectifs. « The Pill » remet ainsi en question l'ordre établi au sein de certaines communautés rurales américaines qui sont parfois situées à de nombreux kilomètres de la clinique la plus proche. Il s'agit de contester avec humour le caractère fataliste de la grossesse, en clamant que même pour les communautés les plus éloignées des grandes villes, la contraception est possible.

Si la pilule était disponible depuis le début des années soixante, les lois américaines furent lentes à l'autoriser : en 1965, à la suite de la décision *Griswold v. Connecticut*, la Cour Suprême légalisa la pilule contraceptive pour les couples mariés. S'ensuivit en 1972 l'autorisation pour les couples non mariés, et en 1977 pour les mineures de plus de seize ans. L'évolution des lois fédérales au sujet de la contraception, puis de l'avortement en 1973 explique pourquoi la maison de disques décida d'attendre avant de sortir le morceau. Mais malgré cette attente, d'après la chanteuse, certaines radios de musique country décidèrent de bannir « The Pill » des ondes :

[T]he *women* loved it. But the men who run the radio stations were scared to death. It's like a challenge to the man's way of thinking. See, they'll play a song about making love in a field because that's sexy, from a man's point of view. But something that's really important to women, like birth control, they don't want no part of, leastways not on the air. [...] Some preachers criticized it in church – but that just did me a favor by making the people more curious.

But you know something funny? I never really took the pill for birth control in my life. The only time I took it was to regulate my periods.

⁹⁴⁶ Loretta Lynn, « The Pill », Mt. Juliet : MCA, 1975.

That was after Doo got himself clipped – what’s that they call it, a vasectomy? – after my twins came along.⁹⁴⁷

« The man’s way of thinking », qui symbolise la pensée dominante, est incarnée par les pasteurs et la soixantaine de stations de radio,⁹⁴⁸ généralement gérées par des hommes. Ces hommes sont ainsi les signes de l’ancrage de la pensée conservatrice au sein de certaines campagnes américaines, pensée qui donne son caractère controversé à la chanson. Cependant, si le contrôle temporaire de la grossesse par l’utilisation de la pilule était déjà une thématique contestée, déclarer en 1976 avoir choisi une vasectomie pour son mari est encore plus radical. Le choix de Loretta Lynn d’aborder publiquement un sujet qui appartient à la sphère privée permet de sensibiliser toute une population à l’accès à la contraception. D’après la chanteuse, elle reçut des remerciements de docteurs en zones rurales pour avoir permis à de nombreuses femmes de réaliser qu’elles pouvaient également avoir accès à la pilule.⁹⁴⁹

Il est cependant important de préciser que si la chanson dresse le portrait d’une femme mariée, mère de plusieurs enfants, qui peut maintenant profiter de sa vie sexuelle et reprendre le contrôle de son corps grâce à la pilule, elle ne dit rien des femmes célibataires ou sans enfant. Ce silence est trop évident pour être fortuit, et dans l’article du magazine *People*, dans lequel Loretta Lynn explique ce choix, la distinction est mise en lumière :

“It’s just a wife arguin’ with her husband,” she says. “The wife is sayin’, ‘You’ve kept me barefoot and pregnant all these years while you’ve been slippin’ around. Now you straighten out or I’ll start, now that I have the pill.” Loretta is upset that her record has riled people up. “Why,” she explains, “it’s a husband and wife, not two unmarried people, so that’s not dirty.”⁹⁵⁰

Sa défense de la pilule seulement pour les femmes mariées constitue une limite au caractère progressiste de son propos. Le terme « dirty » en particulier a une connotation hautement négative, pour décrire l’utilisation de la médication

⁹⁴⁷ Loretta Lynn et George Vecsey, *Loretta Lynn: Coal Mining Daughter*, Chicago : Henry Regnery Company, 1976, (ed. 2010), 62.

⁹⁴⁸ Voir Robert Windeler, « Loretta Lynn's "Pill" Is Hard for Some Fans to Swallow », *People Magazine*, Des Moines : Meredith Corporation, 31 mars 1975, n.p. Document consulté le 31 mai 2018 : <https://people.com/archive/loretta-lynns-pill-is-hard-for-some-fans-to-swallow-vol-3-no-12/>

⁹⁴⁹ Loretta Lynn dans Elliot Cahn, « Loretta Lynn », *Playgirl*, Paramus : Magna Publishing Group, août 1975, 90-91.

⁹⁵⁰ *Ibid.*

contraceptive par les femmes célibataires. Cette hiérarchisation des femmes montre à quel point Loretta Lynn a intériorisé le propos patriarcal sur la vision des rôles de genre. Le soutien de Loretta Lynn à la réappropriation de leur sexualité par les femmes se limite donc aux femmes mariées des campagnes américaines. C'est ce qui ressort également de « One's On The Way », particulièrement dans le dernier couplet du morceau :

The girls in New York City, they all march for women's lib.
And better homes and garden shows, the modern way to live.
And the pill may change the world tomorrow, but meanwhile, today.
Here in Topeka, the flies are a buzzin'
The dog is a barkin' and the floor needs a scrubbin'
One needs a spankin' and one needs a huggin'
Lord, one's on the way.⁹⁵¹

Au-delà de l'aspect routinier causé par l'usage répété du présent continu, ce couplet prend la forme d'un sermon. Si Loretta Lynn s'attache ici à donner de la visibilité aux femmes qui n'ont que difficilement accès à la pilule contraceptive, celles qui sont loin des mégalo-poles et pour qui les préoccupations du mouvement féministe ne font pas partie du quotidien, elle ne montre aucune sympathie pour le mouvement féministe. Elle représente ainsi les femmes membres de ce que Nixon appelle « the great silent majority of my fellow Americans », ⁹⁵² cette majorité d'Américains qui ne participèrent à aucune manifestation, qui ne rejoignirent aucun mouvement social, qui ne firent pas partie de la contre-culture. Cependant, ce faisant, elle rappelle les femmes à leur place traditionnelle, donnant l'impression que les féministes ne constituent qu'une diversion pour empêcher les autres femmes de rester dans le droit chemin.

Ainsi, si les propos de Loretta Lynn semblent moins radicaux que ceux de Yoko Ono ou Betty Davis par exemple, ils doivent être remis dans leur contexte, et le public auquel ils s'adressent doit être pris en compte. Les morceaux de Lynn étaient principalement populaires auprès des aficionados de musique country et celle-ci était généralement bien plus conservatrice que la musique soul, funk, ou rock. C'est parce que les propos tenus par la chanteuse étaient inhabituellement francs et directs pour de la musique country qu'ils peuvent être considérés

⁹⁵¹ Loretta Lynn, « One's On The Way », *One's On The Way*, Mount Juliet : Decca, 1972.

⁹⁵² Richard Nixon, « Address to the Nation on the War in Vietnam », 3 novembre 1969. Document consulté le 13 juin 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=TpCWHQ30Do8>.

comme progressistes ou radicaux. L'affirmation d'une sexualité féminine dans laquelle la femme est sujet plutôt qu'objet dans « The Pill » ou « Don't Come Home A-Drinkin' (With Lovin' on Your Mind) » était particulièrement novatrice à l'époque.

Si la chanson « The Pill » de Loretta Lynn est plus conservatrice qu'elle n'y paraît à première vue, la démarche de Betty Davis est quant à elle caractérisée par l'affirmation d'une sexualité féminine alternative. Dans ses chansons, elle inverse régulièrement les rôles traditionnels genrés, que ce soit dans « Anti-Love Song » ou lorsqu'elle aborde l'adultère du point de vue de l'amante dans « Your Man My Man » et « Your Mama Wants Ya Back ». Mais si les chansons de Betty Davis peuvent être perçues comme érotiques, d'après Simon Frith, dans la musique populaire féminine représentée par le teeny-bop, la sexualité est davantage suggérée que réellement mentionnée. Celui-ci considère que le teeny-bop est fondé sur les notions de vulnérabilité et d'apitoiement. La sexualité ne s'y manifeste que sous la forme de désir spirituel, mais rarement physique, et la chanteuse est à la recherche de l'amour et de l'âme sœur plutôt que d'un partenaire sexuel.⁹⁵³

L'attitude de Betty Davis dans « Anti Love Song » est à l'exact opposé de la description faite par Frith de la musique féminine. La chanteuse ne peut en aucun cas être décrite comme une teenybopper, c'est-à-dire une adolescente qui suit la mode et qui écoute principalement de la musique pop et un peu de rock 'n' roll, Davis refusant l'amour dans « Anti-Love Song ». Dans cette chanson, elle rejette son amant et clame son indépendance. Et si elle reconnaît de quelle manière elle pourrait être affectée (« I know you can make me crawl/I know you can have me shaking/I know you could have me climbing the walls »), elle chante également sa propre agentivité :

Well with me
you know you couldn't control me
dontcha?
'Cause you know I'd make you drop your guard
I'd have you eaten your ego
I'd make you pocket your pride
just as hard as I'd be loving you,

⁹⁵³ Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*, New York : Pantheon Books, 1981, 228.

you know you'd be loving me harder
that's why I don't want to love you.⁹⁵⁴

Ce couplet est fondé sur l'affirmation de soi, le sujet « I » étant répété à cinq reprises. En parallèle, Davis pousse l'homme à l'effacement et à un repli sur soi avec les verbes « drop », « eaten », « pocket », et à un affaiblissement des attributs masculins « guard », « ego », « pride ». Betty Davis présente ici la relation amoureuse comme un affrontement dont elle ressort vainqueur, déclarant qu'elle ne sera pas contrôlée, et que l'homme ravalera sa fierté. En se présentant de la sorte, Betty Davis rejette les codes des musiques dites « féminines » et « masculines » telles que Simon Frith les identifie. Frith définit l'attitude des chanteurs et musiciens de rock qui mettent en avant le caractère sexuel de leur performance en appelant ce genre « cock-rock » :

[C]ock-rock performance means an explicit, crude, 'master-ful' expression of sexuality [...]. Cock-rock performers are aggressive, boastful, constantly drawing audience attention to their prowess and control. Their bodies are on display (plunging shirts and tight trousers, chest hair and genitals), mikes and guitars are phallic symbols (or else caressed like female bodies), the music is loud, rhythmically insistent, built around techniques of arousal and release. Lyrics are assertive and arrogant, but the exact words are less significant than the vocal styles involved, the shrill shouting and screaming.⁹⁵⁵

La performance de Betty Davis est particulièrement proche de la description du « cock rock » par Frith. En effet, l'agressivité est au cœur de son jeu de scène, et si la chanteuse ne peut mettre en avant la pilosité du torse, son minishort, son haut de bikini et ses bottes exposent son corps. Elle affirme son droit de rechercher la relation charnelle et de refuser l'amour, loin des stéréotypes proposés par une musique « féminine ».

Mais son inversion des rôles genrés se retrouve aussi dans l'attitude scénique de Betty Davis. Dans l'extrait du concert diffusé dans le documentaire *They Say I'm Different*, de Phil Cox, le spectateur peut apercevoir Betty imiter l'acte sexuel du point de vue masculin lorsqu'elle fait basculer son bassin d'arrière en avant tout en jetant ses bras vers l'arrière. Cet extrait confirme la description d'un de ses concerts par Vernon Gibbs dans *Penthouse*, déjà partiellement analysée plus haut :

⁹⁵⁴ Betty Davis, « Anti Love Song », *Betty Davis, op. cit.*

⁹⁵⁵ Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll, op. cit.*, 227.

Betty Davis plays her body the way most musicians play instruments, shoving hot crotch into the faces of the dazed front row, turning tender buns to the zonked mummies on the side, pushing firm thighs against the organ player's bulging zipper. He thrusts back eagerly. She sits on her haunches, the microphone gives out static as it bumps suggestively against her legs.⁹⁵⁶

Si la première phrase rappelle inévitablement la manière dont Jimi Hendrix traitait sa guitare lorsqu'en concert il mettait en avant l'aspect phallique de l'instrument, l'attitude de Betty Davis vis-à-vis de son claviériste lorsqu'elle presse son bassin contre lui montre à quel point elle se réappropria le rôle du rockeur. La remarque de Gibbs sur l'utilisation du microphone confirme également que Davis invoque l'aspect phallique de l'objet. De plus, la musique est forte et rythmée, comme le démontre la discussion présente dans le documentaire *They Say I'm Different* entre la chanteuse et son guitariste Greg Errico lors d'un enregistrement en studio :

- **Betty Davis** : And then you go down. If you could keep going "ta-da" [imite la partie de guitare sur le morceau], you know, like that.
- **Greg Errico**: Okay.
- **B.D.** : And, like, chop it, you know. Whatever you do, just chop it, you know. It'll be better if you can get that guitar thing, because the guitar will help. [...]
- **G.E.**: I don't want to overplay.
- **B.D.** : [rires] You can never overplay!⁹⁵⁷

La demande de Betty Davis pour que la partie de guitare soit plus « hachée » et plus marquée confirme la centralité du rythme dans ses morceaux, même pour les instruments généralement plus mélodiques que rythmiques en musique populaire. Cela renforce le caractère saccadé et donc sexuel de ses morceaux. Le style vocal de la chanteuse est caractérisé par ses grognements et hurlements, également typiques du genre « cock rock ». Ainsi, en s'appropriant un style masculin, Betty Davis devient un modèle d'émancipation des rôles genrés dans la musique populaire.

En concert, la chanteuse met en lumière le caractère performatif du genre en s'appropriant les clichés de la chanteuse sexy, peu vêtue et se mettant en

⁹⁵⁶ Vernon Gibbs, "The Put-on Who Puts Out," *Penthouse*, mars 1976, 51.

⁹⁵⁷ Betty Davis et Greg Errico dans Phil Cox, *They Say I'm Different*, *op. cit.*

scène par des mouvements suggestifs, comme lors du concert utilisé lors du documentaire de Phil Cox. En outre, elle tente de s'émanciper de l'image de la femme qui peut être possédée par n'importe qui. C'est ce qu'analysent Simon Reynolds et Joy Press dans *Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll* lorsqu'ils identifient certaines figures féminines de la musique rock :

[They] shift between a series of female archetypes in a strategy of investment and divestment: using clichés without being reduced to them (or so the argument runs). This 'dressing up' approach ransacks history and mythology for provisional identities that can be used as weapons; women turn stereotypes against the society that created them. Critics of this strategy would say that it also invites misunderstanding and condemns the practitioner to the 'inauthenticity' of masquerade, living life as a constant performance.⁹⁵⁸

La question de l'inauthenticité est ici centrale : en concert, Davis joue avec les codes de la femme africaine-américaine sexuelle qui réclame les rapports intimes (« If I'm in luck I might just get picked up »), mais son personnage scénique est aguicheur sans pour autant aller jusqu'à la relation sexualisée. Il s'agit d'une manière de retourner le stéréotype contre lui-même, même si Davis court le risque d'être incomprise du public.

En s'attaquant à des sujets qui relèvent de l'intime, qu'il s'agisse de la nudité, de la fausse couche, de contraception ou de sexualité, Yoko Ono, Loretta Lynn et Betty Davis forcent le public à faire face à des sujets tabous. Il s'agit pour elles d'inverser le rapport de force entre l'homme et la femme dans la sphère intime. Elles mettent en avant la capacité des femmes à agir en tant que sujets, et à ne pas se laisser traiter comme des objets.

Elles inversèrent toutes à leur manière les rôles genrés traditionnels, récupérant le contrôle sur leur corps pour Davis et Lynn, et mettant en lumière les femmes dont les souffrances intimes restent généralement reléguées à la sphère privée. En retournant les codes et les stéréotypes de la société contre elle, ces chanteuses proposent ainsi un autre paradigme, dans lequel elles revendiquent leur agentivité, et la possibilité de contrôler elles-mêmes leurs relations et leurs corps.

John Lennon et Yoko Ono s'attachèrent à se réapproprier la médiatisation de leur vie privée et à déterminer ce qu'ils montraient ou non au public. En

⁹⁵⁸ Simon Reynolds et Joy Press, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*, op. cit., 233-4.

montrant les moindres détails de leur intimité, le couple montre les contradictions d'une société conservatrice qui, d'un côté, censure la sexualité, mais qui, de l'autre, souhaite s'immiscer toujours davantage dans la vie privée des personnages publics. En cela, Yoko Ono dénonça le racisme et la misogynie de la presse, du public et de la société occidentale de l'époque. Elle se réappropria les attaques telles que « Dragon Lady » pour en faire des figures féministes, et clamer une agentivité féminine. Elle participa également à mettre sur le devant de la scène des thématiques et des débats généralement cantonnés à la sphère privée comme la fausse couche ou le congé paternité.

Betty Davis inversa la dynamique des rôles genrés dans ses chansons et en concert en proposant un modèle de femme qui s'affirme et qui décide de ses relations intimes, de pratiquer ou non l'acte sexuel, capable en chanson comme lors de concerts de provoquer l'effacement des hommes. Elle navigua délicatement entre les interstices des stéréotypes des femmes africaines-américaines et proposa aux femmes noires un rôle de sujet plutôt que d'objet.

Enfin, en traitant d'un sujet aussi controversé que la pilule contraceptive, Loretta Lynn remit en question le paradigme au sein duquel les femmes ne peuvent contrôler leur corps. Sa démarche se limite cependant aux femmes mariées qui ont déjà des enfants. Si elle s'attaque aux dynamiques entre hommes et femmes au sein de la sphère privée et aux fondations de la société patriarcale pour un certain public, ses chansons montrent l'influence intériorisée du propos patriarcal en matière de relations genrées.

Nous verrons ensuite qu'à retourner les codes et les stéréotypes contre la société, Betty Davis, Yoko Ono et d'autres furent ciblées par des attaques verbales afin de les marginaliser. Nous nous concentrerons sur ces attaques et la capacité de ces artistes à se les réapproprier, notamment le terme « bitch », que nous analyserons en détail. Nous démontrerons qu'il s'agit pour ces chanteuses et musiciennes d'affirmer leur indépendance, en tant que femmes et en tant qu'artistes.

8.2. *Affirmer son indépendance en chanson*

L'inversion des rapports de pouvoir fondés sur le genre permit à certaines chanteuses et musiciennes de faire face à la société patriarcale américaine. Cependant, l'affirmation de leur indépendance va encore plus loin dans ce sens. Que ce soit pour s'émanciper de l'industrie du disque, des fans, de la presse ou de la société dans son ensemble, de nombreuses chanteuses et musiciennes féministes s'attachèrent à déclarer en chanson leur indépendance en tant qu'artistes ou femmes.

Dory Previn rechercha activement l'émancipation tant artistique que personnelle et émotionnelle. En raison de la nature de ses textes, de nombreux compositeurs refusèrent de travailler avec elle, ce qui la força à les mettre seule en musique. Cela lui permit également de développer sa propre composition musicale pour soutenir ou modifier l'atmosphère créée par les paroles, et d'exercer le contrôle total sur les textes de ses chansons.

Les exemples de Yoko Ono et Betty Davis sont néanmoins plus nuancés. Si nous avons déjà analysé leurs démarches musicales pour s'émanciper des grandes maisons de disque et pour obtenir la liberté de créer la musique qu'elles souhaitaient, nous traiterons de la manière dont les deux artistes s'approprièrent l'injure « bitch ». Pour faire l'hypothèse que cette récupération avait pour but de renforcer leur indépendance, il sera d'abord nécessaire de retracer la généalogie de ce qualificatif, et de le contextualiser. Nous poursuivrons l'étymologie du terme jusqu'à celui de « slut » particulièrement utilisé dans les années 2000 et 2010. L'analyse de cet autre nom nous permettra d'apporter un éclairage sur les possibilités et les limites de l'appropriation de ces appellations par les féministes. Nous verrons enfin que pour Yoko Ono, l'équilibre entre son partenariat personnel et professionnel avec Lennon et sa volonté d'indépendance par le biais de sa carrière solo fut délicat à trouver. Pour Betty Davis, la solitude liée à cette indépendance musicale fut parfois difficile à vivre, et nous nous demanderons dans quelle mesure l'appropriation des termes « nasty gal » ou « bitch » lui servit de façade pour se protéger.

L'expression injurieuse « bitch » fut récupérée par des féministes telles que Jo Freeman à la fin des années soixante pour en faire le terrain

d'affrontement idéologique. Si l'insulte était répandue, on considérait que sa transformation en appropriation féministe permettrait de déconstruire le discours misogyne. D'après *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, le terme « bitch » peut avoir plusieurs définitions, dont les suivantes :

1 a woman

Although Grose considered it 'the most offensive appellation that can be given to an English woman', it is used in this sense with no derogatory intent; it is dismissive or patronising, based on gender rather than the unpleasant or lewd characteristics of earlier and concurrent usages. [...]

2 a despicable woman [...]

5 a remarkable person or thing⁹⁵⁹

Ainsi, alors qu'à l'origine, « bitch » avait entre autres une dimension sexuelle, comme le laisse entendre le terme « lewd », qui peut être traduit par « impudique » ou « obscène », cette connotation a partiellement disparu de la signification actuelle de l'expression. Et d'après la citation ci-dessus, même si la plupart des sens de « bitch » sont négatifs, ils ne le sont pas tous.

En 1968, Jo Freeman, étudiante activiste à l'Université de Californie à Berkeley, fut impliquée dans le mouvement pour les droits civiques puis dans la seconde vague féministe aux États-Unis. Elle s'attela à redéfinir le terme « bitch » pour lui donner une signification plus positive et y apporter une dimension d'*empowerment*. Le « BITCH Manifesto » fut publié pour la première fois en 1970 par Shulamith Firestone dans *Notes from the Second Year*. Dans ce manifeste, Freeman commence par considérer que la définition la plus positive du terme est celle de la femelle du chien, mais que lorsqu'elle décrit un être humain, la définition est non seulement plus négative, mais aussi plus subjective. Freeman dresse par la suite le portrait de la « bitch », en commençant par sa personnalité :

Bitches are aggressive, assertive, domineering, overbearing, strong-minded, spiteful, hostile, direct, blunt, candid, obnoxious, thick-skinned, hard-headed, vicious, dogmatic, competent, competitive, pushy, loud-mouthed, independent, stubborn, demanding, manipulative, egoistic, driven, achieving, overwhelming, threatening, scary, ambitious, tough, brassy, masculine, boisterous, and turbulent. Among other things. A

⁹⁵⁹ Tom Dalzell Terry Victor (eds.), *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English, Volume I: A-I, Second Edition, op. cit.*, 187.

Bitch occupies a lot of psychological space. You always know she is around. A Bitch takes shit from no one. You may not like her, but you cannot ignore her.⁹⁶⁰

La majorité des adjectifs utilisés pour décrire la personnalité de la « bitch » sont péjoratifs. C'est le cas par exemple d'« aggressive » (« agressive »),⁹⁶¹ « domineering » (« autoritaire »), « hostile », « obnoxious » (« odieuse »), « egoistic » (« égoïste ») ou « threatening » (« menaçante »). Cependant, en ajoutant des adjectifs mélioratifs à cette liste, Freeman entame le renversement de la perception de la « bitch » par autrui. Pour cela elle commence avec « strong-minded » (« obstinée »), qui peut être à la fois positif et négatif, puis « competent » (« compétente »), « independent » (« indépendante »), « achieving » (pour décrire quelqu'un qui atteint ses objectifs), « ambitious » (« ambitieuse ») ou encore « tough » (« forte »). L'un des adjectifs les plus importants dans cette liste est sans doute « masculine », qui indique que la « bitch » s'émancipe des caractéristiques généralement associées à la féminité, qui sont en réalité à l'opposé de la description faite ci-dessus.

Ces adjectifs étaient régulièrement utilisés pour la presse et les critiques pour désigner Yoko Ono et Betty Davis. Ono était décrite comme « as ambitious as her husband »,⁹⁶² ce qui traduirait une ambition généralement associée à la masculinité. La description du « cock-rocker » correspond quant à elle à Betty Davis. Ainsi, la volonté d'Ono et de Davis de s'affirmer comme « bitches » est en accord avec les adjectifs physiques utilisés par Freeman.

Les attributs physiques proposés dans le « BITCH Manifesto » révèlent également une volonté d'appropriation puis de transformation du péjoratif en mélioratif :

Bitches are big, tall, strong, large, loud, brash, harsh, awkward, clumsy, sprawling, strident, ugly. Bitches move their bodies freely rather than restrain, refine and confine their motions in the proper feminine manner. They clomp up stairs, stride when they walk and don't worry about where they put their legs when they sit. They have loud voices and often use them. Bitches are not pretty.⁹⁶³

⁹⁶⁰ Jo Freeman, « The BITCH Manifesto », 1968. Document consulté le 24 avril 2016 : <https://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/jofreeman/joreen/bitch.htm>

⁹⁶¹ L'ensemble des adjectifs utilisés par Jo Freeman et traduits en français sera proposé au féminin, dans la mesure où la « bitch » décrite est une femme.

⁹⁶² Peter McCabe et Robert D. Schonfeld, *op. cit.*, 95.

⁹⁶³ Jo Freeman, « The BITCH Manifesto », *op.cit.*

Les adjectifs physiques sont, pour la plupart, aussi négatifs que ceux qui portent sur le caractère. Cependant, les quatre premiers, « big », « tall », « strong » et « large », ont la particularité d'être polarisés : ils sont connotés positivement lorsqu'ils portent sur des hommes, alors qu'ils sont plutôt négatifs s'ils sont associés à des femmes. D'autres adjectifs sont purement négatifs, tels que « brash » (« effronté »), « harsh » (« sévère »), « strident » (« ardent »), « ugly » (« laide »). Ces termes pourraient particulièrement être appliqués au caractère de Yoko Ono tel que Peter McCabe et Robert Schonfeld l'avaient présenté. De plus, dans une interview avec Michael Parkinson, John Lennon se plaint des remarques de la presse, qui avait décrit l'artiste japonaise comme « laide » :

The British press actually called Yoko 'ugly' in the papers. Now I haven't seen that about any woman or man, even if a person is ugly. You don't normally say it in the paper, you know, 'that ugly woman'. And she's not ugly, and if she was, you wouldn't be so mean. They even say 'attractive' about the most awful-looking people just to be kind.⁹⁶⁴

Si dans la citation de Lennon le terme « ugly » est perçu de manière particulièrement péjorative, Freeman se l'approprie de manière positive. Il s'agit pour elle de rendre les adjectifs positifs pour les hommes également mélioratifs pour les femmes. Le refus d'agir de manière retenue, raffinée et contrainte est une caractéristique de l'attitude de Betty Davis en concert, mais aussi de Dory Previn lorsqu'à travers les paroles de « Twenty-Mile Zone », elle rejette celles de « Control Yourself », comme cela a été démontré dans le chapitre 7. Freeman met ainsi en lumière non seulement la nature performative de la féminité et de la masculinité, mais aussi le fait qu'elles sont des constructions sociales.

Dans sa description du rapport qu'entretient la « bitch » à autrui, Freeman a la même démarche d'appropriation que dans le paragraphe précédent :

They are subjects, not objects. [...] If something gets in their way; well, that's why they become Bitches. If they are professionally inclined, they will seek careers and have no fear of competing with anyone. If not professionally inclined, they still seek self-expression and self-actualization. Whatever they do, they want an active role and are frequently perceived as domineering. Often they do dominate other people when roles are not available to them which more creatively sublimate their energies and utilize their capabilities. More often they

⁹⁶⁴ John Lennon dans Michael Parkinson, *Parkinson*, Londres : BBC, 1971. Document consulté le 7 juin 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=WEn7LlZZO9U>

are accused of domineering when doing what would be considered natural by a man.⁹⁶⁵

La thématique de l'agentivité ressort de cette citation lorsque Freeman revendique pour la « bitch » le statut de sujet. Elle fait de l'ambition professionnelle une qualité et le terme « domineering » peut à nouveau être utilisé pour l'attitude de Yoko Ono comme pour celle de Davis sur scène. Le verbe « to utilize » est également un marqueur d'agentivité, car contrairement à « to use » qui veut simplement dire « utiliser », le premier signifie que l'agent tire à profit ou fait bon usage de quelque chose, conférant ainsi une intentionnalité moins présente dans le verbe « to use ».

Le but du « BITCH Manifesto » est *in fine* de transformer l'injure en source de fierté. Après l'utilisation de termes mélioratifs et la transformation des termes négatifs en positifs, Freeman explicite l'objectif de cette redéfinition :

BITCH does not use this word in the negative sense. A woman should be proud to declare she is a Bitch, because Bitch is Beautiful. It should be an act of affirmation by self and not negation by others.⁹⁶⁶

Tout comme Yoko Ono s'inspira de slogans publicitaires ou politiques et d'idéaux de différents mouvements sociaux dans son art, cette citation du « BITCH Manifesto » témoigne d'une certaine pollinisation entre les différents mouvements pendant les années 1960. Tout d'abord, le terme « Bitch is Beautiful » cité ci-dessus rappelle l'expression « Black is Beautiful ». Celui-ci émergea dans les années soixante et visait à dissiper la notion selon laquelle la couleur de peau, les traits, ou les cheveux des noirs étaient intrinsèquement laids. « Bitch is Beautiful » a ainsi vocation à donner aux « bitches » la même fierté que « Black is Beautiful » a pour but de donner aux Africains-Américains.

L'article de Freeman parut pour la première fois en 1970 dans le recueil d'articles *Notes of the Second Year: Women's Liberation*. Il s'agit de l'année de la première « Pride Parade » (« Gay Pride » en français) aux États-Unis, pour commémorer les émeutes de Stonewall qui avaient eu lieu un an plus tôt. L'utilisation de la thématique de la fierté par le Black Power, le mouvement LGBT et par Jo Freeman est révélatrice de l'importance de l'appropriation des critiques par les mouvements sociaux de la période. Dans le cas du « BITCH Manifesto »,

⁹⁶⁵ Jo Freeman, « The BITCH Manifesto », *op. cit.*

⁹⁶⁶ Jo Freeman, « The BITCH Manifesto », *op. cit.*

comme dans « Yes, I'm a Witch » de Yoko Ono, l'utilisation du terme « bitch » vise à revaloriser les femmes fortes. La chanson de Yoko Ono reprend par ailleurs d'autres thématiques du manifeste de Jo Freeman, notamment dans le couplet suivant :

Each time we don't say what we wanna say, we're dying.
Each time we close our minds to how we feel, we're dying.
Each time we gotta do what we wanna do, we're living.
Each time we open our minds to what we see, we're living.⁹⁶⁷

Jo Freeman décrit les « bitches » comme « direct, blunt », puis déclare : « [l]ike most women they were taught to hate themselves as well as all women. In different ways and for different reasons perhaps, but the effect was similar. Internalization of a derogatory self-concept always results in a good deal of bitterness and resentment. »⁹⁶⁸ Elle poursuit : « [a]ll Bitches refused, in mind and spirit, to conform to the idea that there were limits on what they could be and do. They placed no bounds on their aspirations or their conduct ». ⁹⁶⁹ Les aspirations à s'émanciper, ainsi que les sentiments d'aliénation et de rejet exprimés en chanson par Yoko Ono renvoient à ceux développés par Jo Freeman.

Freeman s'attache également à dresser un portrait sexuel de ce qu'elle appelle la « physical bitch » :

As adults, Bitches may have learned the feminine role, at least the outward style but they are rarely comfortable in it. This is particularly true of those women who are physical Bitches. They want to free their bodies as well as their minds and deplore the effort they must waste confining their physical motions or dressing the role in order not to turn people off. Too, because they violate sex role expectations physically, they are not as free to violate them psychologically or intellectually. A few deviations from the norm can be tolerated but too many are too threatening.⁹⁷⁰

Freeman traite ici du refus de la « bitch » de s'adapter aux attentes et aux normes genrées en matière de sexualité. En cela, l'injure incorpore la description de la « slut » moderne, que l'on pourrait traduire littéralement par « trainée ». D'après le *Online Etymology Dictionary*, les deux termes étaient interchangeables au XIX^e siècle, « slut » étant utilisé comme euphémisme de « chienne ». ⁹⁷¹ D'après *The*

⁹⁶⁷ Yoko Ono, « Yes, I'm a Witch », *op. cit.*

⁹⁶⁸ Jo Freeman, « The BITCH Manifesto », *op. cit.*

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ Jo Freeman, « BITCH Manifesto », *op. cit.*

⁹⁷¹ Document consulté le 16 mai 2018 : <https://www.etymonline.com/word/slut>

New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English, l'élément sexuel est central pour caractériser la « slut » :

1 a promiscuous girl or woman

Cette définition semble impliquer que la « débauche » est objective et qu'il ne s'agit pas d'une question de partialité du locuteur. Jessica Ringrose se concentre davantage sur la subjectivité en définissant dans son ouvrage *Postfeminist Education?: Girls and the Sexual Politics of Schooling* le terme « slut » comme étant lié à une expression de la sexualité jugée comme hors de la norme et inacceptable, comparable à la théorisation de la « physical bitch » par Jo Freeman :

These girls are in the early stages of a complex identificatory gendered process navigating sexualised culture where they have to take up a position around what form of girl and sexuality they will perform. Slut is the signifier for the bad and excessive sexuality when girls get this balance wrong.⁹⁷²

Le verbe « perform » est ici central. « Slut » ne devient pas tant un état qu'une image renvoyée, et il en va de même pour « bitch ». Le terme « slut » semble aujourd'hui plus polémique que « bitch ». D'un côté de nombreuses femmes s'attèlent à s'approprier le terme, comme nous le voyons depuis 2011 lors des SlutWalks, ces marches lors desquelles des centaines de milliers de personnes protestent notamment contre les violences sexuelles, la stigmatisation des victimes ou la culture du viol en général. Cependant, d'autres féministes contestent l'appropriation de ce terme. La remise en cause de cette récupération est particulièrement présente au sein des minorités africaines-américaines ou LGBTQ+. En septembre 2011, l'organisation Black Women's Blueprint envoya une lettre ouverte à l'intention de Slutwalk, dans laquelle les femmes africaines-américaines exprimèrent leur malaise quant à la récupération et l'appropriation du terme « slut » par des féministes :

As Black women, we do not have the privilege or the space to call ourselves 'slut' without validating the already historically entrenched ideology and recurring messages about what and who the Black woman is. We don't have the privilege to play on destructive representations burned in our collective minds, on our bodies and souls for generations. Although we understand the valid impetus behind the use of the word

⁹⁷² Jessica Ringrose, *Postfeminist Education?: Girls and the Sexual Politics of Schooling*, New York : Routledge, 2017, 93.

'slut' as language to frame and brand an anti-rape movement, we are gravely concerned.⁹⁷³

La composition en majorité blanche du rassemblement féministe Slutwalk est l'un des reproches majeurs qui lui sont faits, et l'utilisation du terme « slut » est l'une des raisons de la faible représentation des différentes minorités. Ce débat confirme que la représentation sexuelle de la minorité africaine-américaine reste problématique en raison de l'image stéréotypée renvoyée. C'est également en raison de ce stéréotype que les tensions entre Betty Davis et la NAACP eurent lieu.

Mais alors que la Black Women's Blueprint exprime son malaise vis-à-vis de l'injure « slut », d'autres féministes africaines-américaines s'approprient aujourd'hui ce terme. C'est le cas d'Ev'Yan Whitney, sage-femme et présentatrice du podcast féministe en ligne « The Sexually Liberated Woman ». Dans une interview donnée au site *slutist.com*, elle définit la « slut » de la façon suivante :

A sexually liberated woman, someone who completely owns her erotic self, who loves her sexual body, and gives herself permission to express and actualize her desires however she chooses.⁹⁷⁴

Le décalage marqué entre l'opinion de la Black Women's Blueprint et d'Ev'Yan Whitney montre que la perception de « slut » dépend de l'expérience personnelle, historique et culturelle que chaque femme associe au terme. Si le rapport qu'entretiennent les féministes africaines-américaines à cette expression peut effectivement être ancré dans l'histoire américaine et lié à l'esclavage, il semble qu'il n'en va pas de même pour le terme « bitch », en partie parce qu'il n'est pas principalement lié à la sexualité.

Si Dory Previn n'utilisa jamais le terme « bitch » en chanson, en raison de sa volonté d'indépendance et son refus de se conformer aux attentes de la société patriarcale, elle pourrait correspondre à la description de la « bitch ». Dans ses albums, elle s'attacha à exprimer publiquement ses sentiments, quand bien même certains compositeurs refusèrent de mettre en musique l'intimité de ses

⁹⁷³ Black Women's Blueprint, « An Open Letter from Black Women to the Slutwalk », *Gender and Society*, Vol 30, Issue 1, 23 septembre 2011. Document consulté le 16 mai 2018 : <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0891243215611868>

⁹⁷⁴ Ev'Yan Whitney dans Kristen Korvette, « May Slut of the Month: Ev'Yan Whitney », *slutist.com*, 5 mai 2016. Document consulté le 16 mai 2018 : <http://slutist.com/may-slut-of-the-month-evyan-whitney/>

chansons. En cela, Previn ouvrit la voie à Ono et Lennon dans leurs albums, respectivement *Yoko Ono/Plastic Ono Band* et *John Lennon/Plastic Ono Band*. Ces derniers enregistrèrent leurs albums quelques mois seulement après la sortie du disque de Previn, *On My Way to Where*. Dans le livret accompagnant l'album *We're Children of Coincidence and Harpo Marx* de Dory Previn, Richie Unterberg explique que Lennon était d'ailleurs fan de la chanteuse, et qu'ils s'étaient rencontrés.⁹⁷⁵ Avant le succès critique de l'album intimiste de John Lennon, *John Lennon/Plastic Ono Band*, Previn ouvrit la voie sur ce type de sujet en essayant le rejet de plusieurs compositeurs, qui refusèrent d'écrire la musique de *On My Way to Where*. Dans une interview pour la BBC, Previn évoqua la difficulté de composer la musique de son premier album :

I gave them to several composers in California, and they all stepped back, you know, with their eyes popping and those lyrics, because they'd never seen anything like that. They said, 'oh no, I can't write music to those songs, you've lost your mind. What do you think you're doing? You can't say things like that in pop songs.'⁹⁷⁶

En raison de la dimension intime de ses chansons, dans lesquelles elle témoigne de ses souffrances dans ses relations amoureuses (« Twenty-Mile Zone »), de la violence dans sa vie familiale (« I Ain't His Child », « My Daddy in the Attic »), mais aussi de sa volonté d'indépendance personnelle (« Beware of Young Girls »), les hommes compositeurs en Californie refusèrent tous de participer à la création de *On My Way to Where*.

Previn perçut de manière émancipatoire le dévoilement public de ses souffrances et de ses peurs intimes et secrètes. Dans une interview donnée en 1976, elle expliqua à quel point il est essentiel d'extérioriser les douleurs intériorisées :

I said at the time that I really think that this kind of admission about yourself, it's only a demon because no one has openly publicly admitted it, and in a light way, not a terrifying way. And I said I think within five years the notion of screaming for release will be a cliché. And I was wrong, within two years it was a cliché. Soon after that, the James Taylor album came out, then the John Lennon album, and then the primal scream, and the active therapy, and all that. Of course now, when I sing that song which at that time a close friend said 'that's too tragic', I sing it

⁹⁷⁵ Richie Unterberg dans Dory Previn, *We're Children of Coincidence and Harpo Marx*, Los Angeles : Warner Bros, 1976.

⁹⁷⁶ Dory Previn dans « Kaleidoscope », *op. cit.* Document consulté le 7 mai 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=i--IS3Yr37g>

in concerts and people laugh and stomp their feet because we've all done it. We've all screamed in the dark.⁹⁷⁷

Ainsi, les chansons de Previn ont un effet cathartique et thérapeutique pour elle, mais aussi pour son public. C'est en cela qu'elle ne se conforme pas à ce que la société patriarcale attend des femmes : en rejetant l'idée selon laquelle les femmes doivent être astreintes à la retenue et au raffinement, Dory Previn correspond à la description de la « bitch » qu'en donne Jo Freeman.

Cependant, il ne s'agit pas seulement pour Previn d'affirmer son indépendance de manière individualiste, mais aussi de réconcilier cette démarche avec le social et le politique. En exprimant la dimension thérapeutique de sa démarche, elle affirme qu'elle participe à enrayer les guerres entre les hommes :

In my last album called there's a song in there called 'Wild Roses' which has to do with, though it seems like a kind of love song, it has to do with the feeling that I think that the human species has to recognize and release the beast within or we will unleash the beast without, which is nuclear warfare.⁹⁷⁸

La distinction entre « release the beast » et « unleash the beast » est centrale dans cette citation. D'un côté, c'est en libérant la bête (« release the beast »), c'est-à-dire en dévoilant ses peurs et ses souffrances intimes, que Dory Previn fut attaquée par les différents compositeurs californiens, ou de manière plus générale par la société américaine qui décida de la faire enfermer. Cependant, cette extériorisation et cette manifestation publiques des peurs et de la souffrance évitent selon elle de déchaîner cette bête (« unleash the beast »), la furie et la violence qui y sont associées et qui provoquent un affrontement direct. D'après elle, cet affrontement ne peut qu'escalader jusqu'à la guerre nucléaire qui mène à l'extinction de l'espèce humaine. En cela, Previn relie consciemment sa démarche féministe personnelle au mouvement pacifiste. Cette connexion fut également faite en 1982 par Starhawk dans son ouvrage féministe néopaïen et écoféministe *Dreaming the Dark: Magic, Sex, and Politics*. Si Starhawk ne traite pas de la « bitch » dans ses ouvrages, la sorcière est chez elle une figure centrale.

⁹⁷⁷ Dory Previn dans Viv Sutherland, « Dory Previn: Midnight Baby », *WBAI 99.5fm Pacifica*, Los Angeles : Pacifica Radio Archives, 21 novembre 1976. Document consulté le 8 juin 2018 : https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-BC2196.24A

⁹⁷⁸ *Ibid.*

Nous reviendrons dans le prochain chapitre sur la corrélation qu'elle crée entre la sorcière, l'écoféminisme et le mouvement antiguerre.

Dans ses chansons ou en interview, Betty Davis n'utilisa pas le terme « slut », mais plutôt « whorey », comme dans « Whorey Angel » dans l'album *Is It Love or Desire*, paru en 2009, mais enregistré en 1976 :

I'm gonna spread my wings around him.
Mommy's a woman now,
and I'm gonna do anything for him
'Cause I'm his whorey angel.⁹⁷⁹

L'affirmation de la sexualité féminine est un thème central dans la musique de Davis, et « Whorey Angel » n'y fait pas exception. Notons également la dimension oxymorique du titre, qui accole un adjectif généralement considéré comme péjoratif (« whorey ») à un nom positif (« angel »), et rend l'adjectif mélioratif.

Nous avons déjà analysé la capacité de Davis à faire appel à une identité pour l'utiliser contre la société qui l'a créée lorsque nous avons traité de l'image ultra-sexuelle qu'elle renvoyait en concert. Elle mettait l'observateur face à ses contradictions et à son incapacité à gérer ce stéréotype. Les questions de la performativité et de la multiplicité des identités, dont celles de la « nasty gal » et de la « bitch » sont ici centrales. Si Betty Davis l'admet volontiers en chanson (« I ain't nothing but a nasty gal now/I said you said I was a bitch now/didn't you didn't you/You said I was a witch now »),⁹⁸⁰ elle tente de naviguer entre la figure du « cock-rocker » sans pour autant perdre sa sexualité féminine, et celle de l'Africaine-Américaine sexualisée, en essayant de ne pas renvoyer l'image stéréotypée de la femme noire américaine disponible à tout rapport sexuel.

Cette difficulté à naviguer entre ces différentes performances peut être perçue dans le décalage entre d'un côté, son attitude exubérante en interview dans les années soixante-dix, correspondant à l'image qu'elle renvoyait sur scène et dans ses albums, et la manière dont sa vie intime est interprétée dans le documentaire *They Say I'm Different*. Lors d'une interview donnée en 1974 à Al Gee pour « Rap 'n' Rhythm », émission de la radio U.S. Army Reserve, elle confirma par son interaction avec Gee l'image publique qu'elle renvoyait :

⁹⁷⁹ Betty Davis, « Whorey Angel », *Is It Love or Desire*, Los Angeles : Light in the Attic, 2009.

⁹⁸⁰ Betty Davis, « Nasty Gal », *Nasty Gal*, Santa Monica : Island Records, 1975.

- **Al Gee** : You're loved by a lot of people that I'm sure you don't even know.

Betty Davis : I love to be loved... by a lot of people! [rires]⁹⁸¹

Betty Davis joue ici avec son image de femme sexualisée, mais nous pouvons nous demander dans quelle mesure cette performance n'entre pas en contradiction avec son comportement dans la sphère intime. Bien qu'elle déclarât lors d'une interview en 2004 « I think in bed I was very passionate », ⁹⁸² elle déclara dans une autre qu'elle n'avait eu que peu d'hommes dans sa vie, ⁹⁸³ et dans le documentaire *They Say I'm Different* Desmond Nakano, avec qui elle était intime peu avant d'arrêter la musique, déclara qu'il ne connaissait pas son personnage scénique :

Now, in retrospect, I think that I didn't know her Nasty Gal personae. So when I later really found out what her whole performance thing was, it really struck me, because she said to me sometime, 'well you know, I'm a very sensitive girl'. So, that was her real person, that was her, but if you saw her as Nasty Gal, you can't get further away from it, it's a split.⁹⁸⁴

Ainsi, si Betty Davis se réappropria les figures de la « bitch » et de la « nasty gal » décomplexées qui assument leur sexualité et expriment leurs désirs intimes en publics, le décalage entre la représentation de ces personnages et son intimité moins radicale exacerba les difficultés qu'elle rencontra pour gérer les demandes faites par sa maison de disques pour qu'elle polisse davantage son image.

L'attitude de Yoko Ono vis-à-vis de l'indépendance personnelle est également ambivalente. En 1973, sa relation avec John Lennon se dégradait, et ils décidèrent de se séparer temporairement. Lennon partit à Los Angeles en octobre, et la coupure qui ne devait durer qu'un week-end fut ensuite appelée le « Lost Weekend » et dura dix-huit mois. Alors qu'à cette période Lennon apparut dans les journaux pour son ébriété régulière, Yoko Onoregistra un nouvel album à la thématique féministe. Celui-ci ne sortit jamais du vivant de John Lennon et ne parut pour la première fois qu'en 1994 sur le coffret *ONOBX*, puis

⁹⁸¹ Betty Davis dans Al Gee, « Rap 'n' Rhythm », *U.S. Army Reserve Radio*, 21 juillet 1974. Document consulté en ligne le 1^{er} juin 2018 : <https://www.mixcloud.com/owang/betty-davis-interviewed-by-al-gee-1975/>

⁹⁸² Betty Davis dans Jesse Thorne, « The Sound of Young America », *maximumfun.org*, *op. cit.* Document consulté le 27 janvier 2017 : <http://www.maximumfun.org/blog/2007/06/podcast-tsoya-betty-davis.html>

⁹⁸³ Betty Davis dans Dave Frechetto, « Bold Soul Sister, » *Black Music Magazine*, *op. cit.*

⁹⁸⁴ Desmond Nakano dans Phil Cox, *Betty Davis: They Say I'm Different*, *op. cit.*

seul en tant qu'album en 1997. Dans les notes accompagnant *ONOBX*, Yoko Ono explique pourquoi elle décida de ne pas sortir immédiatement l'album :

This was an album I made in '74 while John and I were separated. It was already in a finished state, though the mixes were not that great and it had always bothered me. I remixed them all for this disc. [...] Then John came back from LA, we got back together again and I felt it was not important to release this album. Who wants to remember a Lost Weekend, anyway?⁹⁸⁵

Yoko Ono invoque d'abord la qualité du mixage pour justifier le fait que l'album ne sortit pas à l'époque, puis déclare qu'elle fit ce choix en raison du retour de Lennon à New York, après la séparation du couple. La raison du retour de Lennon est crédible dans la mesure où la thématique féministe de certains morceaux dans lesquels elle revendique son émancipation serait allée à l'encontre des retrouvailles du couple. C'est particulièrement vrai de la chanson « Yes, I'm a Witch » :

I don't care what you say,
My voice is real.
My voice speaks truth,
I don't fit in your ways.

I'm not gonna die for you,
You might as well face the truth.⁹⁸⁶

Il est difficile de ne pas percevoir ce morceau de manière autobiographique. Les phrases « I don't fit in your ways » peuvent alors être comprises à la lumière des infidélités de Lennon avant et pendant son séjour à Los Angeles.

Le morceau « Loneliness » présente cependant une perception de sa séparation à l'extrême opposé de « Yes, I'm a Witch », dans la mesure où Ono s'y lamente d'être seule :

There are many things in time and space
I can endure
In fact, I can endure most anything
But loneliness,
Loneliness
Is something I can't endure

How could I stand loneliness, loneliness?

⁹⁸⁵ Yoko Ono, *ONOBX*, *op. cit.* Livret accompagnant le coffret.

⁹⁸⁶ Yoko Ono, « Yes, I'm a Witch », *A Story*, *op. cit.*

How are you supposed to cope with loneliness, loneliness?
How would one live with loneliness, loneliness, lo-oh-loneliness?⁹⁸⁷

L'évocation de la solitude à maintes reprises et la mélodie mélancolique au piano dans ce morceau sont des signes de l'ambivalence d'Ono face à son besoin d'indépendance. De plus, les propos de la chanteuse dans le livret accompagnant *ONOBX* concernant le fait qu'elle ne souhaitait pas se souvenir de cette période indiquent certainement que sa réconciliation avec Lennon justifiait également partiellement le maintien de chansons telles que « Yes, I'm a Witch » hors de la sphère publique. Cela peut également expliquer pourquoi *A Story* resta inédit pendant plus de quinze ans. Ainsi, d'une certaine manière, Yoko Ono censura les messages féministes qu'elle avait exprimés et qui allaient à l'encontre de sa réconciliation avec Lennon.

Cependant, Ono fournit dans le livret une autre explication concernant sa volonté de ne pas sortir « Yes, I'm a Witch » en 1974 ou 1975 :

YES, I'M A WITCH was initially meant for Feeling the Space and was dropped because of the word 'bitch'. I was being careful after OPEN YOUR BOX and WOMAN IS THE NIGGER OF THE WORLD had been banned. I might have dropped it at the last minute with A STORY, too. They tell me now that in the '90s it's nothing to use such a word. Well, I'm glad.⁹⁸⁸

Les chansons « Open Your Box » et « Woman Is the Nigger of the World » furent effectivement censurées, respectivement en 1971 en raison de la thématique ouvertement sexuelle du morceau et en 1972 en raison de l'utilisation du terme « nigger ». Aucun des deux morceaux ne put passer à la radio, et cette crainte peut être une raison valide pour laquelle Ono décida de ne pas sortir « Yes, I'm a Witch ». Cependant, il est surprenant que d'un côté Betty Davis parvint en 1974 à être interviewée et faire passer sa musique controversée sur une station de radio, qui plus est gérée par l'armée américaine, et que de l'autre, la même année, Yoko Ono redoute la censure. De plus, si Betty Davis dénonça la censure exercée par la NAACP dans la région de Détroit en 1976, elle ne s'en plaignit que concernant cette région en particulier, ce qui signifie qu'elle ne fut probablement pas censurée à San Francisco ou à New York, lieux où elle résidait alternativement.

⁹⁸⁷ Yoko Ono, « Loneliness », *A Story*, *op. cit.*

⁹⁸⁸ Yoko Ono, *ONOBX*, *op. cit.* Livret accompagnant le coffret.

Si la crainte d'Ono concernant la censure de « Yes, I'm a Witch » est compréhensible en raison de ses difficultés passées avec « Open Your Box » et « Woman Is the Nigger of the World », nous pouvons néanmoins nous demander si cette peur était réellement fondée, et à plus forte raison en comparant les ressemblances thématiques et terminologiques des vers suivants, respectivement de « Nasty Gal » de Betty Davis et de « Yes, I'm a Witch » de Yoko Ono :

I ain't nothin but a nasty gal now hey hey
I said you said I was a bitch now
Didn't ya didn't ya
You said I was a witch now
I'm gonna tell them why I'm gonna tell.⁹⁸⁹

Et :

Yes, I'm a witch,
I'm a bitch
I don't care what you say,
My voice is real.
My voice speaks truth,
I don't fit in your ways.⁹⁹⁰

Les termes « bitch » et « witch » sont présents dans les deux morceaux. De plus, la thématique de l'inadaptation volontaire et assumée face aux attentes d'autrui est centrale. Les descriptions de la « bitch » par Yoko Ono et Betty Davis peuvent être perçues comme des mises en chanson de celle faite par Jo Freeman dans son « BITCH Manifesto ».

Le rythme est central dans le morceau d'Ono comme celui de Davis. Les cordes de la basse de « Yes, I'm a Witch » sont presque « slappées »,⁹⁹¹ la guitare syncopée sans distorsion et l'omniprésence du charleston sur la batterie transforment la chanson en morceau de funk. Ces caractéristiques s'appliquent également au morceau de Davis, avec la basse « slappée » résolument funk et le jeu syncopé du clavier. La centralité du rythme dans chacun des morceaux résonne avec l'insistance sur les termes « witch » et « bitch, » et le fait qu'il

⁹⁸⁹ Betty Davis, « Nasty Gal », *Nasty Gal*, *op. cit.*

⁹⁹⁰ Yoko Ono, « Yes, I'm a Witch », *A Story*, *op. cit.*

⁹⁹¹ Le terme « slap » en musique désigne une technique de jeu, généralement pratiqué à la basse bien qu'elle soit également possible mais moins commune à la guitare. Cette technique est caractéristique de la musique funk ou parfois disco et de certains styles de rock. Même s'il existe des variantes dans la technique, les cordes « slappées » sont généralement frappées au pouce pour les deux cordes les plus graves de la basse, et tirées pour les deux cordes les plus aigues.

s'agisse de deux monosyllabes renforce l'accentuation sur ces noms. Sur « Yes, I'm a Witch » en particulier, le rythme du chant suit celui de la musique. Celui-ci est interprété en 4/4, et les battements tombants sur les deuxième et quatrième temps, ce qui est relativement typique pour des morceaux de musique populaire. Le fait que l'énonciation des termes « bitch » et « witch » par Yoko Ono tombe sur le deuxième temps intensifie encore l'attention qui y est portée par l'auditeur.

La figure de la « bitch » a également un certain nombre de points communs avec celle de la sorcière, et les paroles de « Yes, I'm a Witch » citées précédemment sont l'affirmation d'un refus féminin de se plier au désir masculin, affirmation commune chez la sorcière et la « bitch ». Ono énonce ici un désir d'émancipation verbale, physique et psychologique.

Si Yoko Ono et Betty Davis relient en chanson les figures de la « bitch » et de la sorcière, certaines féministes américaines le firent dès la fin des années soixante. Dans les faits, de nombreuses féministes de la seconde vague se connaissaient et travaillèrent ensemble, ce qui renforça la proximité entre les thématiques qu'elles traitaient. Jo Freeman participa par exemple à la création de la Chicago Women's Liberation Union avec Heather Booth, Naomi Weisstein et Shulamith Firestone.⁹⁹² De plus, Jo Freeman rédigea l'article « The 51 percent minority group: a statistical essay » pour l'anthologie d'écrits du mouvement féministe éditée par Robin Morgan en 1970, *Sisterhood Is Powerful*, cette dernière ayant également fondé l'organisation WITCH. Ces proximités personnelles, professionnelles et politiques permettent de supposer une pollinisation croisée entre les réflexions féministes proposées par ces femmes. Mais l'exemple le plus probant est le fait que Freeman participa à différents événements organisés par la section (ou « l'assemblée de sorcières », comme WITCH préférait les appeler, « covens » en anglais) de Chicago de WITCH, et immortalisa leurs actions en photo. Freeman consacre à l'organisation une page sur son site internet personnel, qu'elle utilise pour cataloguer ses écrits et les photos qu'elle a prises lors d'événements politiques et sociaux.⁹⁹³ La

⁹⁹² Voir « Naomie Weisstein », *jwa.org*. Document consulté le 9 juin 2018 : <https://jwa.org/feminism/weisstein-Naomi>

⁹⁹³ Jo Freeman, « W.I.T.C.H- The Womens International Terrorist Conspiracy from Hell », *Jofreeman.com*. Document consulté le 8 juin 2018 : <https://www.jofreeman.com/photos/witch.html>

participation de Freeman à transformer la « bitch » et la sorcière en figures féministes à la même période est le signe qu'il existait certainement une proximité idéologique entre son « BITCH Manifesto » et les assemblées de sorcières WITCH.

Dans son ouvrage *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*, Cynthia Eller considère que ce choix n'est pas anodin :

The most significant aspect of WITCH was its choice of central symbol: the witch. By choosing this symbol, feminists were identifying themselves with everything women were taught not to be: ugly, aggressive, independent, and malicious. Feminists took this symbol and molded it — not into the fairy tale 'good witch', but into a symbol of female power, knowledge, independence, and martyrdom.⁹⁹⁴

Certaines des caractéristiques de la sorcière telle qu'elle est décrite par Eller pourraient également être attribuées à la « bitch ». Comme nous l'avons vu, c'est le cas de la laideur, l'agressivité et l'indépendance. Ainsi, les deux figures se rejoignent symboliquement. Kristen J. Sollée considère également dans son ouvrage *Witches, Sluts, Feminists* que les termes « bitch » et « witch » sont liés, mais selon elle, le deuxième est à l'origine plus péjoratif que le premier :

When 'bitch' won't suffice to denigrate a woman, 'witch' adds an element of supernatural evil that has no male equivalent in common use.⁹⁹⁵

La figure de la sorcière incorporerait donc les caractéristiques de la « bitch », auxquelles serait ajouté un élément démoniaque propre à la femme. Pour illustrer sa théorie, elle utilise l'exemple de la campagne organisée contre Hillary Clinton lors des élections présidentielles américaines :

She was a 'bitch,' a 'tramp,' and the 'Wicked Witch of the Left' connected with 'Lucifer'; she deserved to be lynched, locked up in chains, or executed in a firing line, they said. She was 'Hildabeast Clinton,' a 'nasty woman' out to destroy humanity with her 'Vagenda of Manocide'.⁹⁹⁶

La « Wicked Witch of the Left » désigne Hillary Clinton lors de la campagne présidentielle de 2016 et constitue une référence à la « wicked witch of the West » de *The Wizard of Oz*. Il est également révélateur de voir à quel point des termes tels que « bitch » ou « nasty », utilisés pour dénigrer les femmes dans les

⁹⁹⁴ Cynthia Eller, *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*, Boston : Beacon Press, 1993, 55.

⁹⁹⁵ Kristen J. Sollée, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, op. cit., 57.

⁹⁹⁶ *Ibid.*

années soixante et soixante-dix sont sensiblement restés les mêmes au vingt-et-unième siècle. Mais au-delà de ces injures, c'est l'utilisation systématique du champ lexical du démoniaque qui est significatif.

Ainsi, si le terme « bitch » servit au vingtième siècle à dénigrer les femmes, son appropriation terminologique par les féministes de la seconde vague puis par certaines chanteuses et musiciennes relève d'une volonté d'émancipation langagière qui refléterait cette même démarche d'émancipation dans les sphères privée et publique.

Alors que la volonté d'indépendance professionnelle a été analysée, l'indépendance intime représentée par une inversion des rôles genrés ou une émancipation des relations personnelles fut dans les années soixante et soixante-dix également le terrain de luttes aux yeux des féministes de la seconde vague, comme pour les chanteuses de la période. Les chanteuses et musiciennes analysées firent toutes face à des difficultés dans leur démarche émancipatoire, notamment en raison des réactions de la presse, du public et des maisons de disques. Ces luttes au sein de la sphère publique eurent des répercussions dans la sphère privée, comme la dynamique entre Betty Davis et son amant Desmond Nakano le montre. Cependant, des artistes comme Yoko Ono ou Dory Previn atteignirent à l'opposé une forme d'émancipation personnelle en projetant dans la sphère publique les problématiques auxquelles ces femmes firent face dans l'intimité.

En s'appropriant l'image de la « bitch », Jo Freeman, avec à sa suite Yoko Ono ou encore Betty Davis, s'attacha à transformer ce qualificatif péjoratif à dimension personnelle en mélioratif pour faire d'elle une figure féministe. Elles visent ainsi à modifier la manière dont les femmes se voient elles-mêmes, d'abord lorsqu'elles sont appelées « bitches », mais aussi pour qu'elles puissent envisager de se présenter ainsi. Si le terme « bitch » ne peut constituer un changement paradigmatique dans la mesure où la réappropriation de termes injurieux est fortement débattue, il s'agit néanmoins d'ouvrir la réflexion sur le fait qu'ils sont *in fine* comme le nom « femme » d'après Simone de Beauvoir, à savoir des constructions sociales.

Enfin, nous avons commencé à démontrer que la déconstruction et la récupération de la figure de la sorcière relèvent également de la volonté d'en

faire une figure féministe. Il s'agit pour la seconde vague comme pour les chanteuses et musiciennes traitées de s'approprier les préjugés qui sont liés à cette figure pour en faire une source de force, de fierté et d'indépendance. Il sera alors essentiel de retracer une généalogie des différentes formes de sorcelleries en Europe et en Amérique telles qu'elles furent perçues dans les différentes sociétés. Cela permettra de démontrer d'abord de quelle manière ces figures furent récupérées par la seconde vague féministe américaine. Nous nous pencherons ensuite sur différentes chanteuses et musiciennes qui s'approprièrent cette image afin de tenter de renverser les rôles genrés dans les relations intimes et s'émanciper de la société patriarcale.

Chapitre 9

« Yes, I'm a Witch », sorcellerie et subversion de la société

Yoko Ono et Betty Davis rapprochèrent thématiquement les figures de la « bitch » et de la « witch », respectivement en 1974 dans « Yes, I'm a Witch » (« Yes, I'm a witch/I'm a bitch ») et en 1975 dans « Nasty Gal » (« I said you said I was a bitch now/Didn't you didn't you/You said I was a witch now »).⁹⁹⁷ Elles, ainsi que Jo Freeman dans « The BITCH Manifesto » et les féministes de l'organisation « Women's International Terrorist Conspiracy from Hell » (WITCH), firent ainsi le lien entre les dimensions féministes de ces figures.

Afin de démontrer le caractère féministe de la figure de la sorcière, il sera nécessaire d'en faire une généalogie, à la fois en remontant aux origines européennes de ce personnage, mais en analysant également le profil de la sorcière caribéenne. Nous ferons appel aux écrits d'universitaires qui prouvèrent l'impact que des siècles d'oppression par l'Église puis par les médecins eurent sur la perception de la folie dans la société occidentale et plus particulièrement la folie des femmes telle qu'elle est perçue, associée d'abord à la sorcellerie à la fin du Moyen-Âge, puis à l'hystérie.

Puis, à l'image de l'emploi de ces figures par la seconde vague féministe américaine, nous traiterons de l'utilisation fréquente de la thématique de la sorcellerie dans la musique populaire des années soixante et soixante-dix, et plus particulièrement, le mysticisme pratiqué par des femmes pour démontrer la popularité croissante parallèle de la sorcière chez les féministes et dans la culture populaire. Nous démontrerons que les chanteurs et groupes de musique populaire comme les chanteuses et musiciennes perçurent la figure de la

⁹⁹⁷ Betty Davis avait déjà formulé le lien entre « bitch » et « witch » en proposant à Miles Davis le titre de l'album *Bitches Brew* au lieu de « Witches Brew », comme il l'avait pensé auparavant. Voir Betty Davis dans Neil Spencer, « Miles Davis: The muse who changed him, and the heady Brew that rewrote jazz », *The Guardian*, *op. cit.*, 5 septembre 2010. Document consulté le 6 juin 2018 : <https://www.theguardian.com/music/2010/sep/05/miles-davis-bitches-brew-reissue>

sorcière comme source d'agentivité pour la femme, reléguant l'homme à l'état d'objet, et inversant le rapport de force dans les relations genrées.

Mais au-delà d'une remise en question des dynamiques dans les relations entre hommes et femmes, nous démontrerons *in fine* que l'utilisation de la sorcière comme figure féministe constitue également une sape des fondations de la société patriarcale américaine. Nous ferons ainsi appel à l'affect et notamment à l'effroi pour s'attaquer au cartésianisme de la société capitaliste. Nous nous demanderons dans quelle mesure l'utilisation et l'appropriation de cette figure par certaines chanteuses leur permirent d'éviter la récupération par les médias et la société américaine et donc d'atteindre une certaine forme d'émancipation.

9.1 *La figure de la sorcière comme renversement du rapport de force entre hommes et femmes*

Certaines chanteuses et musiciennes s'approprièrent en chanson la figure de la « bitch » telle que Jo Freeman l'avait exposée afin d'en faire un symbole de force et d'indépendance face à la pression exercée par la société patriarcale. Nous avons également mis en lumière le lien idéologique qui existe entre cette figure et celle de la sorcière, également récupérée par la seconde vague féministe. Mais la sorcière fut aussi invoquée par différentes chanteuses et musiciennes telles que Yoko Ono, Betty Davis, Nina Simone ou encore Stevie Nicks pour en faire une figure féministe émancipatoire. Celles-ci s'approprièrent notamment cette image afin de mettre à mal les dynamiques traditionnelles de relations genrées et permettre une indépendance féminine face au patriarcat. Cependant, afin de soutenir cette hypothèse, il est nécessaire de retracer une généalogie de la sorcellerie en Europe depuis la fin du Moyen-Âge telle qu'elle fut perçue à cette époque, mais aussi de ses différentes formes en Amérique du Nord avant et après la formation des États-Unis. Ces explorations lieront cette figure à l'évolution de la misogynie de l'Église, de la classe des médecins et de la société en général. Nous nous pencherons également sur le rapport qu'entretient la sorcière à la folie telle qu'elle fut traitée depuis le XIX^e siècle afin d'expliquer certaines des implications de la récupération de cette figure par les féministes.

L'analyse de cette figure dans l'œuvre de différentes artistes permettra en outre d'observer certaines mises en pratique de cette appropriation dans la musique populaire. Après avoir également démontré que la plupart des artistes analysées utilisèrent (consciemment ou non) les images des sorcières présentes dans différentes cultures, nous mettrons en lumière les tensions qui se dégagent de l'utilisation de cette figure, notamment dans le rapport entre l'individu et la communauté. Nous nous rangerons du côté des historiens qui considèrent que la plupart des sorcières persécutées en Europe étaient en réalité bien souvent des sages-femmes ou des docteurs dans les campagnes pauvres, qui furent cependant vite rejetées et dénoncées dans les villages en raison des attaques répétées de l'Église et de la classe émergente de médecins hommes.

De la même manière, si l'utilisation de la figure de la sorcière par les féministes se fit dans le but de rassembler les femmes, nous nous demanderons dans quelle mesure l'effroi qu'elles causaient servait les femmes dans leur ensemble, ou surtout la seconde vague elle-même. Comme nous l'avons démontré, l'affirmation d'une sexualité féminine est un terrain de luttes qui met en tension la communauté et l'individu. Bien que cette appropriation ait pour but une émancipation des femmes, il existe toujours le risque que cette appropriation soit personnelle et individuelle, aux dépens des autres. L'affirmation de l'existence et du contrôle de la sexualité féminine par les chanteuses pose encore davantage ce problème, dans la mesure où elles ne font généralement pas partie d'une organisation féministe qui se bat pour l'émancipation générale. De la même manière, si les chanteuses qui s'approprient la figure de la sorcière peuvent inspirer autrui par leurs mots et leurs actions, il peut exister un décalage entre leurs propres intérêts et ceux de leurs fans ou des féministes de la période dont elles s'inspirent.

Cinq ans après l'apparition de l'organisation WITCH, les universitaires Barbara Ehrenreich et Deirdre English émirent l'hypothèse dans *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers* que la chasse aux sorcières fut organisée en Europe par l'Église pour plusieurs raisons. Le Clergé put ainsi soutenir la classe naissante des médecins et faire en sorte que les soins soient uniquement prodigués par des hommes qui auraient son approbation. Afin de créer un monopole masculin, l'Église et les médecins s'attelèrent à enrayer la

pratique de la médecine par les femmes, qui transmettaient généralement leurs connaissances des plantes et leurs savoirs de sages-femmes de mère en fille. Cela permit en outre de mettre fin aux dernières croyances païennes et de créer partout en Europe occidentale un climat de méfiance au sein des villages à l'égard des femmes et de la médecine non approuvée par l'Église.⁹⁹⁸

Ehrenreich et English fondèrent principalement leurs théories sur l'analyse du *Malleus Maleficarum*. Écrit en 1484 et publié en 1486 par les révérends Kramer et Sprenger, cet ouvrage servit de référence aux chasseurs de sorcières, notamment afin de reconnaître ces dernières. Les sorcières y étaient décrites comme pouvant prendre la forme de belles femmes séductrices et sexuellement insatiables, ou de vieilles femmes, souvent veuves, errant dans la campagne ou ayant tendance à être solitaires dans leur village. Ehrenreich et English suivirent la même démarche que Thomas Szasz, qui avait publié *The Manufacture of Madness: A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement* en 1970, soit trois ans avant *Witches, Midwives, and Nurses* :

Because the Medieval Church, with the support of kings, princes and secular authorities, controlled medical education and practice, the Inquisition constitutes, among other things, an early instance of the 'professional' repudiating the skills and interfering with the rights of the 'nonprofessional' to minister to the poor.⁹⁹⁹

Cette citation démontre à quel point le professionnalisme de la médecine fut décidé de manière aléatoire au moment où l'Église statua sur l'autorisation de sa pratique. Ainsi, les sorcières auraient été des sages-femmes et des soigneuses non reconnues par l'Église, et non pas des femmes malveillantes qui auraient pactisé avec le diable, comme l'affirmait le *Malleus Maleficarum*. Ehrenreich et English considèrent également que, bien loin d'être dotées de pouvoirs surnaturels qui leur permettraient de changer qui que ce soit en crapaud, ces femmes étaient avant tout des guérisseuses, des « médecins du peuple ».¹⁰⁰⁰ Les auteures décrivent ainsi la médecine des sorcières :

[S]he relied on her senses rather than on faith or doctrine, she believed in trial and error, cause and effect. Her attitude was not religiously passive, but actively enquiring. She trusted her ability to find ways to

⁹⁹⁸ Voir Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*, *op. cit.*

⁹⁹⁹ Thomas Szasz, *The Manufacture of Madness: A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*, *op. cit.*, 91.

¹⁰⁰⁰ Ehrenreich et English, *op. cit.*, 32.

deal with disease, pregnancy, and childbirth — whether through medications or charms. In short, her magic was the science of her time.¹⁰⁰¹

Nonobstant l'utilisation du terme « charme », l'analyse des techniques de soin des sorcières a effectivement davantage à voir avec la science qu'avec la magie. Par ailleurs, en raison de la prise de pouvoir et de l'autonomisation que procure à la sorcière la connaissance empiriste de la science, la description de ces techniques confère des qualités reprises par les féministes de la seconde vague. Ce sont ces connaissances qui servirent de modèle à nombre de féministes américaines dans les années soixante-dix pour s'affirmer et réclamer davantage de parité en médecine entre hommes et femmes. Néanmoins, à la fin du Moyen-Âge, elles constituèrent l'une des raisons de la chasse aux sorcières. En effet, si Thomas Szasz d'un côté et Ehrenreich et English de l'autre considèrent que les sorcières n'étaient pas nécessairement malveillantes, l'Église les considérait toutefois comme une menace :

The witch was a triple threat to the Church: She was a woman, and not ashamed of it. She appeared to be part of an organized underground of peasant women. She was a healer whose practice was based in empirical study. In the face of the repressive fatalism of Christianity, she held out hope of change in this world.¹⁰⁰²

L'espoir de changement porté par des femmes est ici central, car selon Ehrenreich et English, il s'agit d'une des raisons pour lesquelles la sorcière fut élevée au rang de figure féministe. De plus, la persécution par l'Église fut théorisée par le mouvement féministe pour également faire de la sorcière une martyre. Ehrenreich et English considèrent que la persécution des sorcières eut lieu en partie en raison de la misogynie de l'Église. La femme aurait été créée à partir d'une côte du premier homme, et lui serait donc inférieure. C'est aussi elle qui a commis le péché originel et a poussé Adam à mordre dans le fruit interdit. Enfin, Marie-Madeleine fut assimilée à une pécheresse par l'Église à partir du V^e siècle et il fallut attendre l'ordonnance du pape Paul VI en 1969 pour qu'elle ne soit plus regardée comme une prostituée repentie. Ainsi, la femme est souvent

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, 48.

¹⁰⁰² Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*, *op. cit.*, 49.

considérée par l'Église comme une figure inférieure ou ayant une influence néfaste.

Comme le déclarent Ehrenreich et English, l'impression que la sorcière appartenait à une organisation clandestine joua certainement un rôle dans la réaction de l'Église à une époque de fortes tensions et divisions religieuses. L'Inquisition espagnole fut par exemple instaurée dix ans avant la publication du *Malleus Maleficarum*. Martin Luther, né quelques années avant la publication du *Malleus* et à l'origine de la création de la Réforme luthérienne en terres germaniques et de la rupture entre catholicisme et protestantisme, promeut de son vivant la chasse aux sorcières. Ainsi, toutes ces divisions poussèrent les autorités religieuses de l'époque à enrayer toute organisation et résistance clandestine paysanne, fût-elle réelle ou non. Il était innacceptable pour l'Église de proposer une forme de médecine émancipée de son contrôle, et dont les pratiques allaient à l'encontre de celles privilégiées par les institutions religieuses. Dans *La femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*, le psychiatre Jacques-Antoine Malarewicz considère que la misogynie de l'Église se transmet à la classe médicale, qui eut pour objectif de mettre fin aux pratiques de la médecine par les femmes :

La misogynie de l'Église se prolonge dans celle de la médecine. Jusqu'au milieu du XVII^e siècle, cette possession était le fait du diable avant que le néoplatonisme de la Renaissance et le cartésianisme émergent et ne viennent désenchanter le monde jusqu'à dépouiller les démons d'une bonne partie de leur pouvoir.¹⁰⁰³

Les médecins perçurent celles qui furent auparavant accusées de sorcellerie à travers le prisme de la folie et de l'hystérie plutôt que de la possession. La figure de la sorcière a cela de similaire au fou que leurs échanges avec l'Église et les médecins sont dénués de sens. Effectivement, comment trouver une signification à ces ricanements, et à la terreur irrationnelle qu'ils peuvent provoquer ? C'est bien d'irrationnel qu'il s'agit, et les féministes de la seconde vague qui font appel à cette figure l'avaient compris. Les ricanements des membres de WITCH, ces féministes déguisées en vieilles mégères qui jetaient des sorts sur Wall Street, les

¹⁰⁰³ Jacques-Antoine Malarewicz, *La femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*, op. cit., 141.

cris stridents de Yoko Ono, et les rugissements de Betty Davis poussèrent à leur manière la raison et la bienséance dans leurs retranchements.

Avant même ces récupérations politiques, la culture populaire de l'époque s'empara d'ailleurs de la figure de la sorcière. En 1964, la série *Bewitched* (*Ma sorcière bien-aimée* en français) fut diffusée pour la première fois sur les écrans de télévision américains. Elle connut un immense succès et fut tournée pendant huit saisons, jusqu'à 1972 et ce, malgré une représentation majoritairement blanche issue de la classe moyenne dans la série. Si Betty Friedan critiquait la représentation des femmes à l'écran pour leur reproduction des rôles genrés et pour la manière dont la femme au foyer incarnait l'idéal féminin,¹⁰⁰⁴ *Bewitched* peut être considérée comme une série féministe dans la mesure où certains des épisodes furent écrits par Barbara Avedon. Celle-ci se décrivait d'ailleurs elle-même comme féministe.¹⁰⁰⁵ La magie sert de métaphore au féminisme et grâce à ses huit saisons, *Bewitched* permit une large diffusion de la figure de la sorcière féministe dans l'ensemble de la société américaine.

L'image de la sorcière fut également popularisée à partir du milieu des années soixante au sein de la contre-culture britannique américaine par un certain nombre de chanteurs et musiciens. Cependant, avant même ces récupérations, l'un des exemples les plus probants de cette appropriation remonte à la deuxième moitié des années cinquante, avec la chanson de Screamin' Jay Hawkins, « I Put a Spell On You ». Sur scène et lors de différentes émissions, Hawkins adopta l'image d'un sorcier vaudou,¹⁰⁰⁶ affublé d'une cape, une canne ornée d'un crâne doré, et lors de son apparition au Merv Griffin Show en 1966, il hurla et utilisa de la fumée sur scène, provoquant des cris parmi les spectateurs.¹⁰⁰⁷ En 1960, pour sa performance sur Granada Television, il avait déjà poussé loin la théâtralité, en apparaissant au milieu d'un décor rappelant un caveau, grognant, paré d'un os dans le nez, et habillé d'une fausse peau de félin sauvage, donnant cette fois l'impression d'être un sorcier venu directement

¹⁰⁰⁴ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, op. cit., 469.

¹⁰⁰⁵ Geraldine Harris, *Beyond Representation: Television Drama and the Politics and Aesthetics of Identity*, Manchester : Manchester University Press, 2006, 41.

¹⁰⁰⁶ Nous utiliserons l'orthographe « vaudou » en français et « voodoo » en anglais pour désigner des croyances religieuses en Haïti et aux États-Unis.

¹⁰⁰⁷ Screamin' Jay Hawkins, « I Put a Spell On You », dans *The Merv Griffin Show*, Los Angeles : NBC, 1966. Document consulté le 6 juin 2018 : https://www.youtube.com/watch?v=a1AE_bCoPSI

d’Afrique. Cependant, alors que Hawkins endossait lui-même le rôle du sorcier lorsqu’il interprétait ce morceau et que la chanson fut reprise par des femmes, de nombreux groupes, chanteurs et chanteuses utilisèrent d’abord l’image de la femme sorcière dans des paroles de chansons dans les années soixante et soixante-dix.

Si nous ne pouvons pas analyser ici les morceaux des chanteurs, musiciens, et groupes composés d’hommes, dans lesquels est utilisée la figure de la sorcière, en voici néanmoins une liste non exhaustive :

Année	Artiste	Album	Morceau
1966	Donovan	<i>Sunshine Superman</i>	« Season of the Witch » ¹⁰⁰⁸
1967	Cream	<i>Disraeli Gears</i>	« Tales of Brave Ulysses » ¹⁰⁰⁹
			« Strange Brew » ¹⁰¹⁰
1968	Fleetwood Mac	— ¹⁰¹¹	« Black Magic Woman » ¹⁰¹²
1969	The Moving Sidewalks	<i>Flash</i>	« Crimson Witch » ¹⁰¹³
1970	Santana	<i>Abraxas</i>	« Black Magic Woman/Gipsy Queen » ¹⁰¹⁴
	Jethro Tull	<i>Benefit</i>	« The Witch’s Promise »
1971	Dr. Hook and the Medicine Show	<i>Dr. Hook</i>	« Marie Laveau » ¹⁰¹⁵
1971	Redbone	<i>Message from a Drum</i>	« Witch Queen of New Orleans » ¹⁰¹⁶
1972	Eagles	<i>Eagles</i>	« Witchy Woman » ¹⁰¹⁷

Ces chansons ont en commun de présenter la sorcière comme une femme qui ôte aux hommes leur agentivité, mais aussi de reprendre les descriptions de la

¹⁰⁰⁸ Donovan, « Season of the Witch », *Sunshine Superman*, Londres : EMI, 1966.

¹⁰⁰⁹ Cream, « Tales of Brave Ulysses », *Disraeli Gears*, New York : Reaction, 1967.

¹⁰¹⁰ Cream, « Strange Brew », *Disraeli Gears*, *ibid.*

¹⁰¹¹ Aucun titre d’album n’est cité car la chanson apparut d’abord sous forme de chanson *single* et ne sortit par la suite que sur des compilations.

¹⁰¹² Fleetwood Mac, « Black Magic Woman », Londres : Blue Horizon, 1968.

¹⁰¹³ The Moving Sidewalks, « Crimson Witch », *Flash*, Provo : Tantara Records, 1969.

¹⁰¹⁴ Santana, « Black Magic Woman/Gipsy Queen », San Francisco : CBS, 1970.

¹⁰¹⁵ Dr. Hook and the Medicine Show, « Marie Laveau », *Dr. Hook*, Union City : Columbia, 1971.

¹⁰¹⁶ Redbone, « Witch Queen of New Orleans », *Message from a Drum*, San Francisco : Epic Records, 1971.

¹⁰¹⁷ Eagles, « Witchy Woman », *Eagles*, Los Angeles : Asylum, 1972.

sorcière faites depuis la fin du Moyen-Âge. Ainsi, les chansons « Strange Brew » ou « Black Magic Woman » servent d'avertissement pour les hommes quant aux malédictions causées par la sorcière :

She's some kind of demon messin' in the glue
If you don't watch out, it'll stick to you
To you, what kind of fool are you?
Strange brew, kill what's inside of you.¹⁰¹⁸

Et :

You got your spell on me baby
You got your spell on me baby
Yes, you got your spell on me baby
You're turning my heart into stone
I need you so bad, magic woman, I can't leave you alone.¹⁰¹⁹

Les deux morceaux mettent en lumière le fait que la sorcière brise le cœur des hommes, mais par le truchement de métaphores, celle-ci pourrait, par extension, également tuer (« Strange brew kills what inside of you »¹⁰²⁰ et « You're turning my heart into stone »),¹⁰²¹

D'autres morceaux se concentrent sur la sexualité de la sorcière, reprenant encore une fois la lubricité telle qu'elle fut décrite depuis la fin du Moyen-Âge. C'est le cas notamment de « Witchy Woman » des Eagles :

Well, I know you want a lover,
Let me tell you, Brother,
She's been sleeping in the Devil's bed.

And there's some rumors going round
Someone's underground
She can rock you in the nighttime
'Till your skin turns red.¹⁰²²

La sexualité est particulièrement explicite au sein des vers « She can rock you in the nighttime/'Till your skin turns red ». Ces vers mélangent sorcellerie et sexe, car la rougeur de la peau pourrait être provoquée par une malédiction comme par l'acte sexuel. L'imagerie de la sorcellerie est à nouveau présente, car dans le *Malleus Maleficarum*, la sorcière est la femme qui a péché et a obtenu ses pouvoirs en couchant avec le diable :

¹⁰¹⁸ Cream, « Strange Brew », *Disraeli Gears*, *op. cit.*

¹⁰¹⁹ Fleetwood Mac, « Black Magic Woman », *op. cit.*

¹⁰²⁰ Cream, « Strange Brew », *Disraeli Gears*, *op. cit.*

¹⁰²¹ Fleetwood Mac, « Black Magic Woman », *op. cit.*

¹⁰²² Eagles, « Witchy Woman », *op. cit.*

All witchcraft comes from carnal lust, which is in women insatiable. [...] Wherefore for the sake of fulfilling their lust they consort even with devils. [...] [I]t is sufficiently clear that it is no matter for wonder that there are more women than men found infected with the heresy of witchcraft. And in consequence of this, it is better called the heresy of witches than of wizards, since the name is taken from the more powerful party. And blessed be the Highest Who has so far preserved the male sex from so great a crime [...].¹⁰²³

Les préjugés des auteurs du *Malleus Maleficarum* à l'égard des femmes sont évidents, les dépeignant comme sexuellement insatiables, mais aussi plus faibles que les hommes, car elles se sont laissées séduire par le diable. Mais si les Eagles mentionnent cette séduction du diable, ce n'est que pour mettre l'auditeur en garde contre les pouvoirs de la sorcière. La chanson se concentre ainsi principalement sur la force de la femme plutôt que sur sa faiblesse.

La plupart des chanteurs, musiciens et groupes composés d'hommes qui traitèrent de sorcellerie en chanson le firent en se positionnant comme des intermédiaires qui mettent en garde contre la sorcière. Rares sont ceux qui endossèrent le rôle du sorcier ou du magicien, et parmi eux, Screamin' Jay Hawkins a déjà été cité, qui développa sur scène le personnage de sorcier africain et vaudou de La Nouvelle-Orléans. L'un des seuls autres contre-exemples de la période est Dr John, de son vrai nom Malcolm John Rebennack. Il s'agit d'un chanteur et musicien de La Nouvelle-Orléans qui s'inspira du Dr John original, guérisseur mystique et supposément prince sénégalais qui arriva en Louisiane d'Haïti. Comme pour la plupart de ses concerts, pour l'émission *Something Else* au début des années soixante-dix, Dr John joua de la musique rhythm 'n' blues de La Nouvelle-Orléans teintée de musique psychédélique, et adopta le personnage de Dr John. Il se peignit le visage en noir et blanc, et porta une cape de plumes et une cane avec un crâne d'animal sur le pommeau, évoquant ainsi les rites vaudous de la région. Il était entouré de danseuses dont les corps étaient également peints.¹⁰²⁴

Différentes chanteuses et musiciennes évoquèrent également la figure de la sorcière en chanson. C'est le cas, dès 1969, de Buffy Sainte-Marie, lorsqu'elle

¹⁰²³ Henrich Kramer et Jacob Sprenger (trad. Montague Summers), *Malleus Maleficarum*, New York : Cosimo Classics, 1486 (ed. 2007), 47.

¹⁰²⁴ Voir Dr John, « Zu Zu Mamou », *Something Else*, New York : CBS, 1971. Document consulté le 12 juin 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=9DPqhetkWXw>

sortit *Illuminations*. Comparé aux autres albums de Sainte-Marie de l'époque, *Illuminations* connut un succès populaire et critique moindre et fut le seul disque de la chanteuse à ne pas se classer dans le Top 200 du *Billboard* entre 1966 et 1972. La pochette elle-même se démarque de celles du reste de la discographie de la chanteuse.



Document 33. Pochette de l'album de Buffy Sainte-Marie, *Illuminations*, New York : Vanguard, 1969. Photographie de Denes.

La police utilisée, évoquant l'écriture gothique, aussi appelée « lettre noire », donne le ton de l'album, et renvoie aux écrits religieux avant l'invention de l'impression. Mais la dimension sainte du terme «illuminations» est contrebalancée par les couleurs utilisées. Le noir, qui domine la pochette de l'album, représente généralement la mort ou le diable. Il est soutenu par le jaune, qui symbolise la jalousie, l'envie, ou l'hérésie à l'époque de l'Inquisition

espagnole. Cette couleur vire d'ailleurs au vert et évoque la jalousie et le monstre aux yeux verts, comme Shakespeare le décrit dans *Othello*.¹⁰²⁵

La photographie de la chanteuse se distingue également des pochettes de ses albums précédents. Ses vêtements sont cachés par ses longs cheveux noirs qui tombent également sur ses bras, et les manches amples renforcent le caractère mystérieux, tout comme la pose de Sainte-Marie, le menton haut, le bras et la paume de la main levés vers la lumière jaune. Sur la pochette, Buffy Sainte-Marie ressemble ainsi à une sorcière ou à une magicienne, et le titre pourrait s'appliquer aux propres illuminations de la chanteuse. L'ensemble confère ainsi une dimension mystérieuse à la pochette, préparant ainsi l'auditeur à la musique de l'album.

Illuminations fait également figure d'exception dans la discographie de la chanteuse en matière d'arrangements, dans la mesure où ils sont bien plus expérimentaux que les précédents. La guitare acoustique reste présente sur la plupart des morceaux, mais à la New York University School of the Arts, Buffy Sainte-Marie fit ajouter des synthétiseurs électroniques sur les instruments et la voix avec des effets d'écho, de réverbération, de chorus ou de phaser. Il en résulte une musique parfois éthérée et atmosphérique et parfois angoissante et sinistre. La concentration sur l'originalité du son est une particularité de cet album, à tel point qu'*Illuminations* est le premier album de musique populaire vocale à être enregistré en quadriphonie.

Le morceau qui ouvre l'album, « God Is Alive, Magic Is Afoot » est un bon exemple de la créativité de la chanteuse sur cet album. La voix de la chanteuse est distordue, accélérée et ralentie par un synthétiseur électronique qui ajoute aussi différents effets tels que le phaser ou le chorus, conférant ainsi une dimension mystérieuse au morceau. Les paroles écrites à l'origine par Leonard Cohen dans son ouvrage *Beautiful Losers*¹⁰²⁶ participent aussi au développement de cette atmosphère. La manière dont Buffy Sainte-Marie déclame ces mots comme une incantation donne l'impression qu'elle récite une formule magique ou invoque un esprit. De plus, le vibrato caractéristique de la voix de la

¹⁰²⁵ Robert Hendrickson, *Encyclopedia or Words and Phrase Origin*, New York : Facts on File Inc., 1999, 6.

¹⁰²⁶ Leonard Cohen, *Beautiful Losers*, New York : Vintage, 1966 (ed. 1993), 164.

chanteuse semble cette fois plus menaçant et rappelle le supposé ricanement des sorcières.

Mais si sur des morceaux comme « God Is Alive, Magic Is Afoot », « Mary » ou « The Vampire », les arpèges de style folk à la guitare acoustique et le vibrato de la voix de Sainte-Marie évoquent l'image de la sorcière telle qu'elle est perçue par les Européens ou les colons d'Amérique du Nord, certaines chansons renvoient à une forme de mysticisme proprement amérindien. C'est notamment le cas du chant sur « He's a Keeper of the Fire », et plus encore sur « Better to Find Out for Yourself » :

He'll say I'm tired, I'm broke, I'm sick I love you, while he cries
He'll say I'm sorry through his tears and all the time he lies
Shudder and sulk when he's at his best, try one if you will
You can have mine and all the rest, you know I've had my fill.

So they told me, and they told me little else
But I tell you to better find out for yourself.¹⁰²⁷

Bien que les paroles de ce morceau ne portent pas sur l'ensorcellement à proprement parler, le fait que Sainte-Marie ponctue les vers de hurlements et de hululements évoque des incantations chamaniques. Les paroles de « Better to Find Out for Yourself » constituent également une mise en garde adressée aux femmes contre les hommes. Elles forment ainsi un appel à l'indépendance féminine et à l'agentivité. Elles fonctionnent en miroir du morceau « Adam », dans lequel Sainte-Marie chante la faiblesse et l'incapacité de l'homme à contrôler la chanteuse. Le fait d'avoir choisi le prénom « Adam » n'est d'ailleurs pas anodin, car il évoque la Genèse et le premier homme. Ainsi, par sa critique du personnage, Sainte-Marie renvoie à la faiblesse d'Adam qui goûta également la pomme, et crée ainsi un discours alternatif à celui de l'Église qui présente généralement Ève comme inférieure à Adam.

De plus, le ton clinquant et agressif de la guitare électrique sur « He's a Keeper of the Fire », et « Better to Find Out for Yourself » rappelle le style musical et le son de guitare légèrement distordu de Link Wray à ses débuts, musicien connu pour avoir coloré ses morceaux rock d'influences mélodiques amérindiennes. Au fil des morceaux d'*Illuminations*, Buffy Sainte-Marie fait ainsi appel à différentes figures de sorcières en puisant autant dans les cultures

¹⁰²⁷ Buffy Sainte-Marie, « Better to Find Out for Yourself », *Illuminations*, *op. cit.*

européennes qu'amérindiennes, s'appropriant ainsi une image qu'elle modèle comme elle l'entend. Cependant, à la suite de l'échec commercial de cet album, la chanteuse retourna à une musique plus folk pour les suivants et abandonna la figure qu'elle avait créée sur *Illuminations*.

D'autres chanteuses, comme Stevie Nicks à partir de 1975 dans son morceau « Rhiannon », adoptèrent l'image de la sorcière dans les années soixante et soixante-dix. Nicks écrivit la chanson en 1974 avant même de rejoindre Fleetwood Mac, mais le morceau n'apparut qu'un an plus tard sur l'album portant le nom du groupe alors récemment reformé. Alors que la plupart des chansons mentionnées précédemment qui portent sur la sorcellerie présentent le locuteur masculin en position d'infériorité, envoûté par la sorcière, et suppliant cette dernière de le libérer de son enchantement, Stevie Nicks se positionne dans sa chanson comme témoin extérieur à l'action. S'adressant directement à l'homme, elle fait le constat des tensions provoquées par l'envoûtement :

Rhiannon rings like a bell through the night and
Wouldn't you love to love her?
Takes to the sky like a bird in flight and
who will be her lover?

All your life you've never seen
A woman taken by the wind
Would you stay if she promised you heaven?
Will you ever win?¹⁰²⁸

Stevie Nicks inverse les rôles masculins et féminins dans cette narration de l'histoire d'une enchanteresse. Deux ans avant « Dreams », elle utilise de nombreux modaux (« wouldn't you love », « would you stay », « who will be ») pour mettre en avant le domaine de la volonté, du souhait, du possible et de l'impossible et montrer le pouvoir de la sorcière et l'absence de contrôle de l'homme. Nicks déclare dans le premier couplet que c'est ici la femme, Rhiannon, qui choisit son amant (« who will be her lover? »), contrairement à de nombreuses chansons d'amour populaires chantées par des hommes à partir des années cinquante.¹⁰²⁹ Et l'inversion des rôles est poussée encore plus loin, quand

¹⁰²⁸ Fleetwood Mac, « Rhiannon », *Fleetwood Mac*, États-Unis : Reprise Records, 1975.

¹⁰²⁹ Les paroles où l'homme choisit ou rejette ses amantes sont effectivement légions, notamment dans les chansons de rock 'n' roll. Pensons par exemple à la chanson « Surf City » de Jan and

Nicks déclare que Rhiannon pourrait éventuellement promettre et permettre au personnage masculin l'accès au paradis, remettant ainsi en question les prêtres et le dieu masculin, dont cette action leur est théoriquement l'apanage.

Nicks alla jusqu'à entourer l'histoire de l'écriture de la chanson « Rhiannon » de mystère. Dès la tournée de 1976 de Fleetwood Mac et pendant les émissions auxquelles participait le groupe à la même époque, la chanteuse déclarait au public pendant les premières notes du morceau : « this is a song about an old Welsh witch ». ¹⁰³⁰ La sorcière Rhiannon à laquelle elle faisait référence est une divinité majeure issue de la mythologie celte, et lors des concerts de Fleetwood Mac de 1976, la mise en scène du groupe soulignait la dimension mystique du personnage, en choisissant comme décor un arbre noir nu devant un ciel embrumé voilant la pleine lune. Traditionnellement associée à l'occulte, la pleine lune joue un rôle important dans de nombreuses croyances païennes. La brume renforce l'atmosphère mystérieuse.

Cependant, malgré ses introductions à la chanson « Rhiannon » en concert en 1976, Stevie Nicks corrigea par la suite cette déclaration :

« Rhiannon » was not written about the mythological mabinogion from Wales. She was written about a name that came up in a book that I read that somebody gave me, a little paperback novel, that was called *Triad*. [...] So this story truly is, when everybody wants to say, 'oh you write premonitions, you know, you have premonitions'. I don't think that I consciously have premonitions, but I do seem to have some sort of a psychic knowledge of what's going to happen in the future. The whole thing about the birds and the sky, and all of this, this is all intricately woven through the myth. So, I always think it's pretty interesting when I listen to it or when I play it, that I had no idea about any of this when I wrote it, I just thought it was a really beautiful name. ¹⁰³¹

Si Nicks nie ici le fait qu'elle écrivit consciemment cette chanson à propos de la divinité Rhiannon, elle ne remet pas en question la dimension mystique de la

Dean, dont le vers d'ouverture est « two girls for every boy », au vers « who wants yesterday's girls [...] nobody in the world » dans « Yesterday's Papers » des Rolling Stones, ou encore à la chanson « Can't Buy Me Love » des Beatles. Le rock 'n' roll n'a cependant pas l'exclusivité dans ce genre de paroles qui présentent l'homme comme étant celui qui choisit ou rejette son amoureuse/amante. Bob Dylan par exemple, avant même d'abandonner la musique folk pour le rock 'n' roll au milieu des années 1960, chantait déjà des histoires de ruptures voulues par l'homme, comme par exemple « Don't Think Twice, It's All Right » en 1963, ou « It's All Over Now, Baby Blue » en 1965.

¹⁰³⁰ Fleetwood Mac, « Rhiannon », *The Midnight Special*, New York : NBC, 9 avril 1976. Document consulté le 13 juin 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=KZI62qNmSc>

¹⁰³¹ Stevie Nicks dans « Story Tellers », *VH1*, New York City : Viacom Media Networks, août 1998. Document consulté le 13 juin 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=KbBrfubveFM>

chanson et de sa conception, mais l'élève au contraire à un niveau supérieur. En effet, ne connaissant pas l'histoire de la divinité Rhiannon à l'époque où elle écrivit les paroles, la chanteuse est elle-même stupéfaite d'y trouver tant de ressemblances avec sa chanson. La remarque sur les oiseaux fait référence à son vers « Takes to the sky like a bird in flight », qui fait lui-même écho aux trois oiseaux mystiques dans l'histoire « Adar Rhiannon » (« les oiseaux de Rhiannon » en français). Ces oiseaux sont liés à la déesse et sont censés réveiller les morts et endormir les vivants.¹⁰³² Pour expliquer la proximité entre l'histoire mythologique de Rhiannon et l'écriture des paroles, Nicks préfère déclarer qu'elle a des visions, renvoyant ainsi à sa chanson « Dreams » (« Now here I go again I see the crystal visions »), pour décrire cette histoire comme magique ou mystique plutôt que de considérer qu'il s'agit d'une coïncidence.

À partir de 1975, Nicks accorda sa garde-robe à l'histoire de « Rhiannon » et l'atmosphère mystique qu'elle souhaitait évoquer : elle se mit à porter d'amples robes noires et des voiles de la même couleur. Elle invoque ainsi l'image de la sorcière vêtue de noir telle qu'elle est souvent dépeinte dans les arts,¹⁰³³ la littérature et la culture populaire.

Cependant, au-delà de s'approprier la figure de la sorcière, Nicks lia également l'évolution de son style une fois qu'elle rejoint Fleetwood Mac à l'immense gêne qu'elle subit lorsqu'elle fut forcée à se dévêtir pour la photographie de la pochette de *Buckingham Nicks* :

I have never forgotten that. And maybe that has a lot to do with why I went from that [points to the cover of Fleetwood Mac's *Rumours* LP, where she's in a long dress and veils]. Because I said, 'All right, that's it. We're gonna work this out so that I still have an image and a vibe, but instead of going in the direction that a lot of the women singers are going in now, I'll be very, very sexy under 18 pounds of chiffon and lace and velvet. And nobody will know what I really am. I will have a mystique. None of these other people will have a mystique, but I will.' And I have that mystique.¹⁰³⁴

Le choix de se vêtir de chiffons, de dentelle et de velours noir constitue ainsi pour Nicks un acte consciemment féministe dans le but de se réapproprier son

¹⁰³² Sioned Davies (trad.), *The Mabinogion*, Oxford : Oxford University Press, 2007, 196.

¹⁰³³ Voir par exemple Henry Fuseli, *Macbeth and the Armed Head*, 1793. Dans cette adaptation en peinture de l'acte IV, scène 1 de *Macbeth* the William Shakespeare, les sorcières sont dépeintes vêtues de noir.

¹⁰³⁴ Stevie Nicks dans Steve Pond, « Stevie », *US Magazine*, *op. cit.*

corps et son image. En adoptant la figure de la sorcière, elle se démarque non seulement des autres chanteuses, mais devient aussi agent et décide elle-même des termes de sa sensualité pour éviter la réification.

Nicks récupère ainsi l'image de la sorcière européenne telle qu'elle fut développée par l'Église depuis le début de l'époque moderne. Il s'agit d'une figure considérée comme fourbe par le clergé et dont l'agentivité est retranscrite dans sa sexualité. Dans son ouvrage de 2005, *La Femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*, Jacques-Antoine Malarewicz dresse le portrait des thèmes généralement associés à la sorcellerie depuis la fin du Moyen-Âge :

Les sorcières chevauchent des boucs, symbole du désir sexuel, des balais ou des chairs, c'est-à-dire autant d'attributs masculins phalliques ; de nouveau, elles montrent et démontrent une sexualité que seul l'homme pensait avoir le droit de revendiquer.¹⁰³⁵

La figure de la sorcière transforme ainsi les attributs phalliques en simples outils. Elles opèrent alors un démembrement et une castration métaphorique de l'homme et lui ôtent le symbole de puissance que lui seul pensait détenir. C'est cette figure que Nicks invoque et évoque, celle qui se situe dans un paradigme où les hommes perdent le monopole de la puissance sexuelle et deviennent superflus. Lorsqu'associée à la figure de la sorcière, la sexualité féminine existe alors en se débarrassant complètement du spectre de la procréation, idée absolument insupportable à l'Église selon qui la luxure est un des péchés capitaux.

Par ailleurs, au-delà de revendiquer le contrôle de sa sexualité, la figure de la sorcière résiste au temps long. Comme nous l'avons évoqué, la sorcière est double, et elle est présentée soit comme une vieille femme laide et lubrique,¹⁰³⁶

¹⁰³⁵ Jacques-Antoine Malarewicz, *La femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*, Paris : Robert Laffont, 2005, 295.

¹⁰³⁶ Le *Malleus Maleficarum* décrivait les sorcières soit comme belles, séductrices et sexuellement insatiables, soit comme de vieilles femmes, souvent veuves, errant dans la campagne, ou ayant tendance à être solitaire dans leur village. Cette image de la vieille sorcière laide se développa dans l'inconscient collectif, en allant des trois sœurs dans la tragédie *Macbeth* de Shakespeare ainsi que l'œuvre *The Weird Sisters or The Three Witches* d'Henry Fuseli, qui transposa ces personnages du Barde en peinture en 1783, en passant par les sorcières de *Hansel et Gretel* ou de *Blanche-Neige*, contes recueillis par les Frères Grimm et publiés en 1812. L'image de la sorcière de *Blanche-Neige* fut également rendue populaire par Walt Disney en 1937 dans *Blanche-Neige et les Sept Nains*. Dans ce long-métrage, elle a effectivement ces deux visages, celui de la belle femme démoniaque (rappelons sa célèbre réplique « Miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle ? »), mais aussi celui de la vieille femme laide et solitaire, bien que toujours tentatrice. Plus

soit comme une jeune femme faussement naïve. Malarewicz considère qu'historiquement, « la présence des symboles sexuels évoque la lubricité prêtée aux vieilles sorcières, et met en garde contre l'apparente candeur des plus jeunes ». ¹⁰³⁷ Ainsi, il s'agit d'une figure qui peut être appropriée à tout âge, en gardant intactes les caractéristiques de l'indépendance personnelle, sexuelle et sociale qui inspirent la crainte ou le désespoir. Cela constitue d'ailleurs la démarche de Nicks, qui continua d'entretenir le doute sur son identité de sorcière au fur et à mesure des années en restant associée à cette image. ¹⁰³⁸ C'est également vrai des femmes de l'organisation WITCH, qui se maquillaient le visage en blanc et avaient les yeux cerclés en noir pour rendre difficiles leur identification et la détermination de leur âge.

Dans la période traitée, Nicks continua de développer l'atmosphère mystérieuse qui entoure la figure de la sorcière dans des chansons comme « Dreams » ou « Gold Dust Woman », les deux morceaux ayant une instrumentalisation atmosphérique et éthérée comme nous l'avons précédemment analysé. De plus, les paroles elles-mêmes participent à renforcer la dimension ténébreuse des chansons, mais aussi de la chanteuse.

Ainsi, si Nicks parle de ses prémonitions en concert en 1998, elle mentionnait déjà ses « visions de cristal » dans « Dreams » :

Now here I go again, I see the crystal visions
I keep my visions to myself
It's only me
Who wants to wrap around your dreams and
Have you any dreams you'd like to sell?
Dreams of loneliness... ¹⁰³⁹

Notons l'apparente contradiction entre les visions que Nicks mentionne et son affirmation qu'elle les garde pour elle. La chanteuse met ainsi en avant la tension

récemment, nous pouvons citer l'épisode deux de la saison trois de *Doctor Who*, « The Shakespeare Code » (2007), qui se passe dans l'Angleterre élisabéthaine, et où le Docteur rencontre notamment William Shakespeare ainsi que trois sorcières, vieilles femmes démoniaques capables de se transformer en jeunes femmes séductrices, et qui tentent, par le biais d'une poupée vaudou (ce qui n'est pas sans rappeler l'adaptation de *Macbeth* par Orson Welles en 1948, dans laquelle les trois sorcières sont représentées en ensorceleuses vaudou), d'ensorceler le barde.

¹⁰³⁷ *Ibid.*

¹⁰³⁸ Voir la citation de Nicks sur ses prémonitions, ou encore son apparition en janvier 2014 dans la saison 3 de la série *American Horror Story*. Cette saison, sous-titrée « Coven » suit un groupe de sorcières et dans le dixième épisode, Nicks apparaît au piano pour interpréter une version épurée de « Rhiannon ».

¹⁰³⁹ Fleetwood Mac, « Dreams », *Rumours*, *op. cit.*

entre le caractère secret qui est attribué à la sorcellerie et ses manifestations publiques (ou ses absences). Malarewicz considère que l'association transgénérationnelle entre les femmes était perçue comme un « complot »,¹⁰⁴⁰ soulignant ainsi le caractère privé et malveillant de ces rassemblements.

Le nom « crystal » qui porte sur « visions » peut quant à lui être compris de plusieurs manières. Il peut s'agir de visions claires (« crystal clear visions » en anglais), et dans ce cas Nicks témoigne d'une capacité de clairvoyance. Mais le cristal et la boule de cristal constituent des symboles forts au sein de Wicca et autres mouvements de sorcières.

Wicca est un mouvement religieux qui se fonde sur un ensemble d'anciennes croyances païennes redéfinies par Gerald Gardner. Celui-ci écrit certains des textes fondateurs du mouvement de la fin des années trente au milieu des années soixante. Parmi ces ouvrages figure *The Meaning of Witchcraft*, publié en 1959, dans lequel il retrace les origines européennes de la sorcellerie, et reconnaît l'importance des cristaux :

According to Pliny, the Druids had a mysterious round stone, about the size of a small apple, which they called 'the serpent egg', and which they wore in a case hung around the neck. This may have been a show-stone, used like a crystal for scrying (a favourite device of witches).¹⁰⁴¹

La boule de cristal est associée aux sorcières autant dans la mythologie que dans la littérature ou dans la culture populaire.¹⁰⁴² Cette association de la sorcière à la boule de cristal pour prédire l'avenir est si populaire qu'il est probable que Nicks la connaissait avant même de commencer à s'intéresser à la sorcellerie et à son histoire à l'époque de l'écriture de « Rhiannon », trois ans avant l'enregistrement de « Dreams ».

Ainsi, la figure de la sorcière telle que Nicks l'adopta fut pensée de manière féministe car elle est non seulement indépendante des hommes sexuellement, mais aussi puissante et crainte dans son rapport de force avec eux.

¹⁰⁴⁰ Jacques-Antoine Malarewicz, *La femme possédée*, op. cit., 295.

¹⁰⁴¹ Gerald Gardner, *The Meaning of Witchcraft*, Londres : Aquarian, 1959 (ed. 2004), 60.

¹⁰⁴² Voir par exemple l'adaptation cinématographique de *The Wizard of Oz*, dans laquelle la méchante sorcière de l'Ouest utilise une boule de cristal. Victor Fleming, *The Wizard of Oz*, Los Angeles : Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. Dans *The Lord of the Rings*, le magicien Saruman devient corrompu par le pouvoir de Sauron en utilisant un palantir, une boule de cristal qui permet de communiquer avec d'autres détenteurs de l'objet, mais aussi de voir des événements passés et présents. J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings: The Two Towers*, Londres : George Allen & Unwin, 1954.

Yoko Ono adopta également cette figure, même si la sorcière fit moins intrinsèquement part de son image au fil du temps. Contrairement aux féministes de l'organisation WITCH à leurs débuts à Wall Street, Ono ne prit pas position par rapport à la lutte des classes économiques dans sa chanson « Yes, I'm a Witch », mais à une lutte entre hommes et femmes. Le titre de la chanson suggère quant à lui une appropriation des critiques faites à Yoko Ono dès le début de sa relation avec John Lennon. Avec ce morceau, Yoko Ono adopta la figure de la sorcière, non pas en concédant son statut de sorcière, mais en le criant haut et fort.

Comme Nicks, Ono s'intéressa à l'histoire de la sorcellerie, et plus particulièrement en Amérique pré-étatsunienne, et à l'affaire des sorcières de Salem. Elle mit cette histoire en chanson dans « Woman of Salem » sur l'album *Feeling the Space*.¹⁰⁴³ Les paroles ont une thématique humaniste et Yoko Ono déclame sa compassion à l'égard d'une sorcière imaginaire de Salem à l'époque des procès. Cela se ressent particulièrement par le fait que la chanteuse personnifie l'allégorie, lui donnant un nom complet (« Sally Kegley »), un âge (« aged thirty-four »), et ajoutant des détails personnels sur sa vie comme le fait qu'elle ait tenu un journal intime (« closed her diary she'd kept for two scores »).¹⁰⁴⁴ Comme Nicks l'avait fait avec la chanson « Rhiannon », Ono conféra une dimension mystique au processus créatif de « Woman of Salem ». Dans le livret accompagnant le coffret *Onobox*, Yoko Ono raconta la genèse du morceau :

When I started to sing the song in the studio, a musician pointed out that in my lyrics I had referred to the time as being 1692 and that I should probably change the date since Salem would not have existed then. He must be right, I thought. But I decided not to touch the lyrics because the song had come to me like an automatic writing. 'The song could be about Salem in England-if there was such a place,' I said to the musician. [...] If the time was a bit off - even a century or so - it didn't really matter. I was going to push it through with that and I did. I don't know why I didn't think of checking the year, which would have been an easy thing to do. Had I simply been stubborn for being told of my possible mistake? An unsettling feeling had lingered at the time and then it was forgotten. It

¹⁰⁴³ Yoko Ono, « Woman of Salem », *Feeling the Space*, *op. cit.*

¹⁰⁴⁴ Notons cependant l'étrangeté de la durée de « two scores » : le terme « a score » équivaut à vingt ans, ce qui signifie qu'une femme de trente-quatre ans aurait commencé son journal intime avant la naissance. Soit il s'agit d'une erreur de la part de Yoko Ono, soit que le personnage de « Sally Kegley » était une sorcière qui avait l'apparence d'une femme de trente-quatre ans mais était en réalité plus âgée.

was only last year, '91, I found out that in the year 1992, Salem would be observing the 300th anniversary of it's [sic] 1692 trials!¹⁰⁴⁵

En prétendant ne pas avoir connu l'année des procès de Salem à l'époque où elle écrivit le morceau, Ono ancre son processus créatif dans l'occulte et donne une dimension mystique à la chanson. En tant qu'artiste, elle s'attribue un caractère surnaturel en laissant entendre que la rédaction du morceau aurait pu lui être dictée par une force extérieure. Cependant, dans la mesure où Yoko Ono écrit la chanson à la suite d'une visite de Salem avec John Lennon, il est tout à fait possible qu'elle ait inconsciemment mémorisé la date des procès.

Dans la chanson, Yoko Ono s'attache à remettre en question le caractère malveillant des sorcières, et à montrer le décalage entre leurs capacités de guérisseuses et la manière dont elles étaient perçues :

Sally Kegley knows how to cure the ill
Sally Kegley sees through us at will

Salem, Salem, witches must be hung

All the town's people rushing to the hill
Their eyes shining, ready for the kill
Sally's flesh bound to the cross
Her eyes searching for the ones who are close¹⁰⁴⁶

Si nous reviendrons dans la seconde moitié de ce chapitre sur les capacités de guérisseuses attribuées aux sorcières, ces facultés dénotent une bienveillance du personnage décrit dans « Woman of Salem » qui va à l'encontre des portraits qui furent dressés de ces femmes depuis le XIV^e siècle. L'attention portée sur le moment où Sally Kegley cherche ses proches des yeux alors qu'elle est sur le point de mourir relève de la volonté de Yoko Ono de présenter les sorcières sous un autre jour et de les humaniser pour provoquer la compassion de l'auditeur.

Il s'agit alors de réécrire les mythes qui entourent l'histoire des procès des sorcières de Salem, et de remettre en question le caractère malveillant des accusés et accusées. Cette démonstration permet aux femmes à la recherche de modèles émancipatoires de s'identifier aux sorcières.

Ainsi, Yoko Ono et Stevie Nicks puisèrent dans les mythes de la sorcière tels qu'ils furent considérés par la religion chrétienne en Europe et en Amérique

¹⁰⁴⁵ Yoko Ono, *Onobox*, *op. cit.*

¹⁰⁴⁶ Yoko Ono, « Woman of Salem », *Feeling the Space*, *op. cit.*

du Nord. Buffy Sainte-Marie s'inspira également en partie de ces traditions, mais aussi de celles issues de sa culture en faisant référence au chamanisme amérindien. Les chanteuses et musiciennes africaines-américaines de la période préférèrent quant à elle choisir un autre cadre culturel de référence pour invoquer la figure de la sorcière.

Si Nina Simone n'interprétait pas « I Put a Spell on You » sur scène de manière aussi théâtrale que Screamin' Jay Hawkins, elle fit référence à certains mythes du folklore africain-américain. En effet, lors d'un concert filmé à Londres en septembre 1968, la chanteuse changea les paroles de cette chanson et s'appropriâ la dimension mystérieuse du morceau écrit par Hawkins. Contrairement à l'interprète original, elle ne développe pas de personnage de magicien vaudou. À la place, en tant qu'énonciatrice, elle ne mentionne qu'en passant ses capacités de magicienne :

I can't stand it, you run around, daddy,
You know better now,
I can't stand it when you knock me down.
So I went to Alabama and I got me some mojo dust and
I put a spell on you.¹⁰⁴⁷

Le terme « mojo » est ici central, car il relie la chanson telle qu'elle est chantée par Nina Simone à la croyance spirituelle hoodoo.¹⁰⁴⁸ Le hoodoo est une croyance populaire qui puise ses origines dans des traditions de l'Afrique de l'Ouest et Centrale. La poudre de mojo telle que Simone la mentionne est également connue sous le nom de gris-gris, une amulette qui peut contenir de la poudre magique, des sortilèges ou encore des charmes.

La mention de l'État d'Alabama est cependant étrange, car le hoodoo est traditionnellement associé à La Nouvelle-Orléans et à la Louisiane en général. Cependant, cette croyance se diffusa dans l'ensemble des États-Unis au cours des deux vagues de la grande migration africaine-américaine qui poussèrent près de six millions d'Africains-Américains à quitter le sud-est rural des États-Unis et à se disperser sur l'ensemble du territoire américain entre 1916 et 1930 puis

¹⁰⁴⁷ Nina Simone, « I Put a Spell on You », *Jazz Icons: Nina Simone - Live in '65 and '68*, San Diego : Reelin' in the Years Production, 2005. Enregistrement vidéo du concert de Nina Simone à Londres du 14 septembre 1968.

¹⁰⁴⁸ D'après Zora Neale Hurston, « voodoo » serait la manière dont les blancs prononceraient le terme « hoodoo ».

entre 1940 et 1970.¹⁰⁴⁹ Nous pouvons néanmoins nous demander pour quelle raison elle mentionna l'Alabama. Le concert où elle prononça ces paroles eut lieu au Royaume-Uni, et le public était probablement moins familier des traditions populaires américaines que les auditeurs aux États-Unis. Nina Simone était particulièrement investie au sein du mouvement pour les droits civiques et du « Black Power », et son engagement se renforça à la suite de l'explosion qui eut lieu dans une église de Birmingham, en Alabama, où quatre petites filles furent tuées. La mention de l'Alabama peut alors constituer une manière pour la chanteuse de susciter la curiosité du public britannique pour cet État, voire de lui rappeler le racisme et la violence qui y régnait encore en 1968.

Par ailleurs, la version studio de « I Put a Spell On You » n'inclut pas l'apostrophe « daddy ». D'après *Clarence Major dans son ouvrage Black Slang: A Dictionary of Afro-American Talk*, « daddy » a une signification particulière pour les Africains-Américains :

Daddy: (1920's-40's) [*sic*] usually a woman's term of address to her male lover.¹⁰⁵⁰

Dans la mesure où l'ouvrage *Black Slang* fut publié en 1971, l'auteur n'avait manifestement pas assez de recul pour attester de l'utilisation du terme à la fin des années soixante dans la mesure où il est toujours utilisé aujourd'hui. Il est donc tout à fait possible que Nina Simone s'adressât à son mari dans ce passage, le changement des paroles de « put me down », « rabaisser » en français, à « knock me down », pouvant même faire référence à la violence physique qu'il lui fit régulièrement subir dans les années soixante. La magie hoodoo et la sorcellerie pourraient être destinées au mari de Nina Simone, afin de mettre fin aux violences physiques. Le fait qu'elle change les paroles peut ainsi être perçu comme un appel à l'aide ou une forme de prière. Cette improvisation en concert mettant en lumière ses difficultés personnelles transforme la scène en espace de liberté. Rappelons d'ailleurs la manière dont la chanteuse considérait ses performances scéniques :

I've had a couple of times onstage when I really felt free, and that's something else. That really something ELSE! I tell you what freedom is to

¹⁰⁴⁹ Katrina Hazzard-Donald, *Mojo Workin': The Old African American Hoodoo System*, Chicago : University of Illinois Press, 2013, 112.

¹⁰⁵⁰ Clarence Major, *Black Slang: A Dictionary of Afro-American Talk*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1971, 44.

me: no fear! I mean, really, no fear! If I could have that, half of my life, no fear... Like a new way of seeing... Like a new way of seeing something.¹⁰⁵¹

Si les concerts de Nina Simone lui permirent effectivement de s'émanciper temporairement de la violence de son mari, l'invocation de la figure de la sorcière et de l'image de l'envoûtement confirme sa remarque finale sur le nouveau paradigme qu'elle crée sur scène pour son mari et comme nous le verrons ultérieurement, pour son public.

L'envoûtement du public est également une caractéristique attribuée aux concerts de Betty Davis. Si Betty Davis n'a jamais été accusée d'être une sorcière, certaines paroles de chansons laissent à penser que le féminisme, mais aussi la dimension politique de la figure de la sorcière l'ont intéressée. Celle qui transforma l'expression « witches' brew » en *Bitches Brew* lorsque Miles Davis sortit son album en 1968 et fit à nouveau le lien entre « witches » et « bitches » dans sa chanson « Nasty Gal » fut en effet assimilée à une sorcière à plusieurs reprises lorsque la presse commentait ses performances scéniques :

Betty Davis looks straight into the eyes of one unbeliever – she takes her time – and then snorts, 'Now do you want me?' Crash! The table explodes in ice and liquor as the unbeliever, hypnotized by the sultry witch onstage, momentarily loses control of himself.¹⁰⁵²

La comparaison de Davis à une sorcière sensuelle est ici renforcée par la dimension hypnotisante de la performance. La référence à l'envoûtement renvoie également à la sexualité dans la mesure où d'après le travail ethnographique de Zora Neale Hurston, lors des rites vaudous associés au Baron Samedi, vénéré en Haïti comme en Louisiane, était mise en place une performance de transsexualité :

Baron Samedi delights in dressing his 'horses' in shabby and fantastic clothes like Papa Guedé. Women dress like men and men like women. Often the men, in addition to wearing female clothes, thrust a calabash up under their skirts to simulate pregnancy. Women put on men's coats and prance about with a stick between their legs to imitate the male sex organs.¹⁰⁵³

L'inversion des rôles genrés lors de cette cérémonie et le positionnement d'un bâton ou d'un balai entre les jambes des femmes renforce la sexualité des

¹⁰⁵¹ Nina Simone dans Peter Rodis, *Nina: A Historical Perspective*, op. cit.

¹⁰⁵² Vernon Gibbs, "The Put-on Who Puts Out," *Penthouse*, op. cit., 51.

¹⁰⁵³ Zora Neale Hurston, *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, Philadelphie : J. B. Lippincott, 1938, 236.

sorcières et renvoie à la manière dont les sorcières rendent l'homme superflu. Nous avons déjà observé que cette dimension était également perçue lors de la chasse aux sorcières en Europe (« Les sorcières chevauchent des boucs, symbole du désir sexuel, des balais ou des chairs, c'est-à-dire autant d'attributs masculins phalliques »),¹⁰⁵⁴ et la peur de la sexualité des femmes était également l'une des raisons des persécutions par l'Église puis du diagnostic d'hystérie par la classe des médecins :

[C]'est essentiellement la sexualité de la sorcière qui est dénoncée, car elle transmet la contagion dans tout le corps social, tout en retirant à l'homme sa puissance sexuelle. Cette sexualité est dangereuse et inacceptable, non seulement parce qu'elle précède et déborde celle de l'homme, lui retirant la primauté de son désir, mais aussi parce qu'elle nie la finalité procréatrice de l'acte — d'autant plus que la sorcière, comme Saturne, dévore le fruit de ses accouplements.¹⁰⁵⁵

Il s'agit là d'une des raisons de l'intérêt des féministes pour la sorcière. Les féministes radicales de la seconde vague ont eu à cœur de replacer leur sexualité au cœur des débats, en réaffirmant leurs désirs, qu'ils soient avec des hommes ou des femmes. De même, l'absence de « finalité procréatrice de l'acte » est au cœur des débats tout au long des années soixante et des années soixante-dix avec le long processus de légalisation de la pilule contraceptive lors du procès *Roe v. Wade* en 1973, lors duquel la Cour suprême américaine reconnut l'avortement comme droit constitutionnel. Même après la légalisation de l'avortement par la Cour suprême, cette question resta source de profonds désaccords. La représentation de la sorcière affirmant sa sexualité de manière bien trop évidente selon les standards religieux et sociétaux de l'époque, et qui ne se préoccupait pas de la reproduction, constituait un modèle pour de nombreuses féministes américaines radicales à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix.

Mais au-delà même des mentions directes de sorcellerie pour décrire les performances scéniques de Betty Davis, la magie est également abordée indirectement à travers la sexualité de la chanteuse, à laquelle est associée la thématique du fétichisme. En raison de sa sexualité, la chanteuse devient en effet objet de fantasme sexuel et de fétichisme. Dans son article « Don't Call Her No

¹⁰⁵⁴ Jacques-Antoine Malarewicz, *La femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*, op. cit. 295.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, 309.

Tramp», Nikki A. Greene retrace l'étymologie du terme « fétiche » pour démontrer son rapport historique à la sorcellerie :

Historically, the word 'fetish' blossomed within the European imagination as early as the fifteenth century. The Portuguese word *feitico* means 'witchcraft', and the Latin word *fastidium*, means 'artificial'.¹⁰⁵⁶

Si le fétichisme est étymologiquement lié à la sorcellerie, l'attitude sexuelle de Betty Davis sur scène et le fait qu'elle provoque les fantasmes des hommes lors de ses concerts (« the weak-hearted go limp with despair while the lusty ready their sticks »)¹⁰⁵⁷ peuvent être considérés comme une forme de sorcellerie. Bien que bell hooks s'attachât à critiquer la manière dont la femme africaine-américaine était perçue comme un objet sexuel, d'autres féministes considèrent qu'une sexualité affirmée peut être perçue comme source d'agentivité lorsqu'elle est liée à la magie ou la sorcellerie. L'ensorcellement par Betty Davis est alors similaire à celui causé par la divinité vaudou Erzulie. En 1938, Zora Neale Hurston en faisait une description détaillée dans son ouvrage *Tell My Horse*, « Voodoo and Voodoo Gods – Erzulie Freida » :

[S]he is the pagan goddess of love. In Greece and Rome the goddesses of love had husbands and bore children, Erzulie has no children and her husband is all the men in Haiti. That is, anyone of them that she chooses for herself. But so far, no one in Haiti has formulated her. As the perfect female she must be loved and obeyed. She whose love is so strong and binding that she cannot tolerate a rival. [...] But high and low they serve her, dream of her, have visions of her as the Holy Grail.¹⁰⁵⁸

Erzulie est une déesse païenne haïtienne, mais sa description physique n'est pas sans rappeler celle des sorcières européennes : principalement représentée comme une femme magnifique, elle est dotée d'un fort pouvoir de séduction sur l'ensemble des hommes haïtiens. Elle n'est ni mariée ni mère, mais elle est désirée par l'ensemble de la gent masculine. Le refus en chanson de Betty Davis (« Anti-Love Song »,¹⁰⁵⁹ « Your Man My Man »)¹⁰⁶⁰ d'être attachée à un homme renvoie alors à celui d'Erzulie, causant ainsi le désespoir de la gent masculine.

¹⁰⁵⁶ Nikki A. Greene, « "Don't Call Her No Tramp": The Feminist Funk Power of Betty Davis and Renée Stout », *op. cit.*

¹⁰⁵⁷ Vernon Gibbs, « Betty Davis: The Bottom Line, New York, NY », *Soul and Jazz Records*, *op. cit.*

¹⁰⁵⁸ Zora Neale Hurston, *Tell My Horse*, *op. cit.*, 121.

¹⁰⁵⁹ Betty Davis, « Anti Love Song », *Betty Davis*, *op. cit.*

¹⁰⁶⁰ Betty Davis, « Your Man My Man », *Betty Davis*, *op. cit.*

WITCH rejeta également la notion de mariage, et d'appartenance des femmes aux hommes. Jo Freeman, membre de l'organisation, décrit sur son site internet les manifestations organisées à San Francisco et à New York lors de salons du mariage au lendemain de la Saint-Valentin de 1969, lors desquelles elles distribuèrent des prospectus appelant à « faire face aux fabricants de prostituées » (« confront the whore makers » en anglais, référence au slogan « confront the warmakers »)¹⁰⁶¹ et à mettre fin à l'institution du mariage :

Marriage is a dehumanizing institution – legal whoredom for women... A woman is taught from infancy that her only real goal in life is to fulfill the role of wife and mother of male heirs. She is allowed an identity only as an appendage to a man... The wedding ceremony is the symbolic ritual of our legal transference from father's property to husband's property.¹⁰⁶²

De nombreuses tensions surgirent avec les femmes qui se rendaient aux salons, en partie parce qu'elles s'y rendaient de leur plein gré et ne percevaient pas le mariage comme une forme de prostitution institutionnalisée ou comme un rituel pour devenir la propriété de leur mari. Néanmoins, cette confrontation est un signe que si la sorcière pouvait symboliser une mise à mal des dynamiques de relations genrées, elle peut également constituer une attaque contre la société patriarcale et capitaliste. C'est ce dont nous ferons ensuite l'hypothèse.

Ainsi, dans les années soixante et soixante-dix, la seconde vague féministe s'attela d'un côté à mettre en lumière les raisons politiques de la persécution des sorcières afin non seulement de tracer une généalogie jusqu'à leur propre oppression, mais également pour chercher un mode d'affirmation féminine qui mènerait à un modèle émancipatoire. Les années soixante et soixante-dix furent le cadre d'un bouillonnement intellectuel vis-à-vis de la sorcière, non seulement par les féministes de la seconde vague, mais aussi d'universitaires des deux côtés de l'Atlantique : en France, Michel Foucault reprend sa thèse de doctorat pour publier *l'Histoire de la folie à l'âge classique* en 1961, aux États-Unis, Thomas Szasz et *The Manufacture of Madness* en 1970, et enfin Barbara Ehrenreich et Deirdre English rédigèrent *Witches, Midwives and Nurses* en 1973.

Un certain nombre de chanteuses et musiciennes s'approprièrent l'image de la sorcière, qui devint populaire dans les années soixante pour en faire une

¹⁰⁶¹ Jo Freeman, « W.I.T.C.H. - The Womens International Terrorist Conspiracy from Hell », *Jofreeman.com, op. cit.*

¹⁰⁶² *Ibid.*

figure d'émancipation personnelle dans les relations genrées. S'il s'agit d'une démarche individuelle, les artistes utilisèrent les mythologies qui entourent cette figure pour proposer une figure émancipatoire face au patriarcat. Mais la sorcière invoquée par Yoko Ono, Stevie Nicks, Buffy Sainte-Marie, Nina Simone ou Betty Davis est issue de différentes cultures. Elle est donc une figure élastique, modelable et adaptable aux formes d'oppression patriarcale qui varient selon qu'elles s'adressent à des femmes de différentes cultures. Cependant, si la figure de la sorcière permet aux féministes comme aux chanteuses de redistribuer les cartes dans les relations genrées et d'inverser les dynamiques de pouvoir, elle reste un danger pour l'État thérapeutique¹⁰⁶³ et la société capitaliste dans son ensemble.

9.2. Renverser, contourner les dynamiques de pouvoir face à la société capitaliste et l'État thérapeutique

Certaines chanteuses et musiciennes de la fin des années soixante et soixante-dix comme Yoko Ono, Buffy Sainte-Marie, Nina Simone ou encore Stevie Nicks firent appel à la figure de la sorcière pour renverser les dynamiques de pouvoir genré en se fondant sur l'histoire de l'oppression des femmes depuis la fin du Moyen-Âge. En mettant en avant l'origine de la misogynie de l'Église, des médecins, puis de la société capitaliste patriarcale, ces chanteuses relayèrent dans la culture populaire les idéologies d'organisations féministes telles que WITCH, les propos de penseuses et penseurs comme Barbara Ehrenreich, Deirdre English, Michel Foucault ou Thomas Szasz, mais anticipèrent également ceux de la féministe Starhawk par exemple. En invoquant les affects de la société américaine liée à la sorcellerie et au mysticisme, elles firent de la sorcière une figure féministe émancipée et émancipatoire face au patriarcat.

Mais au-delà du renversement des dynamiques de pouvoir genré, ces chanteuses et musiciennes s'attelèrent également à utiliser cette figure pour s'attaquer aux fondations de la société capitaliste ou encore de ce que Thomas

¹⁰⁶³ Selon Thomas Szasz, « l'État thérapeutique » renvoie au système qui rassemble les institutions étatiques censées diagnostiquer et traiter les maux, maladies et troubles des membres de la société.

Szasz nomme « l'État thérapeutique ». Pour démontrer cette hypothèse, il est nécessaire de déconstruire la perception qu'a la société moderne de la sorcière, de continuer à tracer l'origine de cette figure de la fin du Moyen-Âge jusqu'à celle du fou aujourd'hui, en passant par l'hystérique au XIX^e siècle et de décrypter la manière dont différentes auteures féministes disséquèrent ce lien. Nous verrons ainsi que la figure de la sorcière, comme celle du fou ou de l'hystérique, pousse l'État thérapeutique et les systèmes d'enfermement dans leurs retranchements et met en lumière leurs fondations. Nous continuerons d'examiner les décalages qui existent entre les figures de la sorcière invoquées par les chanteuses et musiciennes selon leur culture et analyserons les effets que chacune provoque. Nous déterminerons dans quelle mesure les utilisations de ces différentes figures constituent une forme d'émancipation même temporaire pour ces femmes et quelles en sont les limites. Pour cela, il sera nécessaire d'analyser les occurrences de la sorcière dans la musique populaire à la lumière de la pensée théorique.

Les féministes radicales de la seconde vague s'intéressèrent aux évolutions de la figure de la sorcière : du statut de sage-femme qui incarne l'intermédiaire entre la vie et la mort, de femme excentrique au sens grec du terme, en dehors du centre, qui dévie des modèles établis,¹⁰⁶⁴ à celui de la *saga*, de la femme prophétesse, de la sorcière.¹⁰⁶⁵ Les féministes concentrèrent particulièrement leurs recherches sur les chasses aux sorcières aux XVI^e et XVII^e siècles en Europe, sur leurs connaissances de la médecine traditionnelle, leur possible émancipation et leur sexualité. Néanmoins, dans la mesure où de nombreuses analyses féministes émergèrent hors de la sphère académique, certains universitaires émirent des réserves quant à la véracité de leurs arguments, ainsi que sur la validité du parallèle formulé entre le contexte moyenâgeux et celui des années soixante-dix :

This *herstorical* blindness to difference in historical and present situatedness of women is characteristic of many radical feminist texts. Their witch remains entrapped within the dilemma of a cultural transgressor and negotiator that in history became a convenient

¹⁰⁶⁴ Mary Daly, *Gyn/Ecology*, op. cit., 186.

¹⁰⁶⁵ Barbara Walker, *The Crone: Woman of Age, Wisdom and Rituals*, San Francisco : Harper Collins, 1985, 122.

scapegoat (the stereotypical frightening witch-woman to be eliminated), and in *herstory* becomes a utopian projection of female power.¹⁰⁶⁶

L'une des critiques faites à cette « herstory », méthode d'écriture du passé fondée sur une vision féministe, est la volonté d'unifier l'ensemble des femmes sous une même bannière, au risque non seulement de négliger grandement les différences d'âge ou de culture, mais aussi de stigmatiser les attitudes qui n'entrent pas dans la catégorie des attitudes « acceptables pour les femmes ». Ce reproche fut notamment fait à Mary Daly pour son ouvrage *Gyn/Ecology*, publié en 1978 au sortir de la période que nous traitons. Les critiques les plus vives portent sur le passage où elle se concentre sur les « fembots » (les « femmes robots »), pour définir les femmes dont l'attitude ne correspond pas aux attentes de l'auteure vis-à-vis de la femme féministe prototypique et stéréotypique.¹⁰⁶⁷ Si les féministes et critiques formulées entre 1967 et 1976 n'essentialisent pas autant la figure de la sorcière que Daly le fit avec les différences entre hommes et femmes, certaines des paroles de chansons de l'album du Chicago Women's Liberation Rock Band et du New Haven Women's Liberation Rock Band¹⁰⁶⁸ indiquent la voie que s'appropriait à prendre le mouvement féministe en matière de rapport à la médecine et de volonté d'unifier toutes les femmes sous une même bannière face aux hommes.

Les groupes reprisent des mélodies connues, qu'il s'agisse de morceaux traditionnels, comme « Papa Don't Lay That Shit on Me »¹⁰⁶⁹ qui réutilise la mélodie de « Truckin' My Blues Away » de Blind Boy Fuller,¹⁰⁷⁰ ou « Don't Need No Doctor »¹⁰⁷¹ sur la version de 2005, qui reprend la chanson de Ray Charles de 1966.¹⁰⁷² Certaines des paroles de cette chanson changent par rapport à l'originale : « I've been too long away from my baby » dans la version de Ray Charles devient « I've been put down by those men », ou le vers « Only my baby's

¹⁰⁶⁶ Justyna Sempruch, *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, Indiana : Purdue University Press, 2008, 17.

¹⁰⁶⁷ Diane Purkiss, *op. cit.*, 16.

¹⁰⁶⁸ Rappelons que les membres du Chicago Women's Liberation Rock Band et du New Haven Women's Liberation Rock Band étaient respectivement membres des organisations Chicago Women's Liberation Union et New Haven Women's Liberation Union.

¹⁰⁶⁹ Chicago Women's Liberation Rock Band, « Papa Don't Lay That Shit On Me », *Mountain Moving Day*, *op. cit.*

¹⁰⁷⁰ Blind Boy Fuller, « Truckin' My Blues Away », New York : ARC-Vocalion, 1936.

¹⁰⁷¹ Chicago Women's Liberation Rock Band, « Don't Need No Doctor », *Papa Don't Lay That Shit On Me*, Burlington, Massachusetts : Rounder Records, 2005.

¹⁰⁷² Ray Charles, « I Don't Need No Doctor », New York : ABC Records, 1966.

arms/could ever take away this chill» est remplacé « Only to pay for a woman/could take away this awful chill ». Alors que le morceau de Ray Charles n'était qu'une chanson d'amour, la version du CWLRB devient une critique du monopole masculin dans le domaine de la médecine et prône sa pratique par les femmes. L'attaque la plus directe se trouve dans le couplet suivant :

Now the doctor say I need some rest
But what I need is a chance to be pissed
Well, he put me on the critical list
And he gave me a little kiss.
He gave me a man's point of view
But it didn't soothe, no, no, no.¹⁰⁷³

La critique du monopole masculin dans la médecine se fait ici de deux manières. Les chanteuses remettent en question la validité de leur diagnostic, en le transformant en un point de vue subjectif (« he gave me a man's point of view »). Cette remise en question se fonde avant tout sur le genre masculin du docteur, et réduit à cela les compétences du praticien. Elles s'attaquent également aux docteurs qui traitent des patientes de manière paternaliste (« he gave me a little kiss ») et renvoie aux propos de Barbara Ehrenreich et Deirdre English dans leur ouvrage féministe de 1973, *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*.¹⁰⁷⁴ D'après ces auteures, les médecins se seraient rendus coupables pendant trois siècles de la chasse aux sorcières, organisée de concert avec l'Église de manière systématique :

In the witch hunts, the Church explicitly legitimized the doctors' professionalism, denouncing non-professional healing as equivalent to heresy: 'If a woman dare to cure *without having studied* she is a witch and must die.'¹⁰⁷⁵

Bien que le CWLRB ne pousse pas l'analyse aussi loin, le constat et les demandes sont similaires à ceux d'Ehrenreich et Deirdre. Dans les documents, elles formulent un appel à une prise de conscience que les médecins sont quasiment tous des hommes, et à la démocratisation de la profession et son ouverture à davantage de femmes. La demande d'une pratique de la médecine par et pour les femmes en se fondant sur des différences biologiques entre hommes et femmes

¹⁰⁷³ Chicago Women's Liberation Rock Band, « Don't Need No Doctor », *Papa Don't Lay That Shit On Me*, *op. cit.*

¹⁰⁷⁴ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *op. cit.*

¹⁰⁷⁵ Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *op. cit.*, 56.

est une des thématiques centrales des écoféministes et des féministes culturelles comme Mary Daly ou Starhawk, particulièrement à partir de la deuxième moitié des années 1970 et la chanson « Don't Need No Doctor » du CWLRB permet d'illustrer la manière dont le féminisme culturel se détacha progressivement du féminisme radical.

Tout comme le CWLRB, Malarewicz, Szasz, Ehrenreich et English dénoncent la misogynie de la médecine de la fin du Moyen-Âge comme de celle des années soixante et soixante-dix. Ehrenreich et English vont même plus loin, décrivant les diagnostics comme une volonté des médecins hommes d'accaparer la pratique de la médecine avec le soutien de l'Église et des classes dominantes des sociétés occidentales. Elles considèrent que le but est également d'empêcher voire d'interdire le soin par les femmes soignantes, non reconnues officiellement par les différents ordres officiels de médecins :

The other side of the suppression of witches as healers was the creation of a new male medical profession, under the protection and patronage of the ruling classes. This new European medical profession played a role in the witch hunts, supporting the witches' persecutors with 'medical reasoning'.¹⁰⁷⁶

Les termes « protection » et « patronage » indiquent la manière dont la profession fut intégrée au système dominant de l'époque. Dans leur ouvrage, Ehrenreich et English démontrent également la manière dont la « profession médicale masculine », bien que souvent moins efficace que les sorcières de l'époque, devint progressivement la seule à être officiellement autorisée à diagnostiquer les maladies et soigner les souffrants. Les auteures décrivent en détail les techniques pour le moins contre-productives prônées dans différents ouvrages médicaux à la Renaissance, telles que les saignées ou l'utilisation de sangsues pour soigner différentes maladies, en décalage avec l'utilisation empirique de plantes par les femmes soignantes. De leur côté, les femmes soignantes, ces sorcières ayant supposément pactisé avec le diable, furent au mieux bannies des différents villages européens et devinrent des *persona non grata* ou au pire persécutées puis massacrées.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, 31.

Yoko Ono rend compte de la persécution des sorcières dans « Woman of Salem »,¹⁰⁷⁷ lorsqu'en parallèle de sa description de la vie banale d'une sorcière, membre active d'une communauté, elle répète entre chaque couplet le vers « Salem, Salem, witches will be hung ». Celui-ci s'installe insidieusement dans le paysage de la chanson, jusqu'au point culminant lors duquel Ono rend compte de la persécution en hurlant de manière répétée « Oh, why? Oh, why? Oh, why? oh, why? », « Help! help! help! help! » et « Must kill, must hang, must kill, must hang ». Nous reviendrons ultérieurement plus en détail sur l'effet provoqué par la musique de ce passage, mais les paroles du morceau illustrent déjà le décalage entre l'empathie et l'humanité de la sorcière soignante et l'hystérie collective de la communauté déshumanisée.

Au fil des siècles, la figure de la sorcière fut progressivement remplacée par celle de la possédée, puis celle de l'hystérique, aujourd'hui répandue. Malarewicz analyse cette évolution :

[L]es auteurs du XIX^e siècle ne manquent pas de fustiger les inquisiteurs et les exorcistes ; trait pour trait, symptôme pour symptôme, les analogies sont constamment faites entre le comportement et les possibilités corporelles des possédées et celles des hystériques. [...] Pour ces auteurs, il est évident que toutes ces femmes étaient en fait des hystériques, tout comme il leur est évident qu'une femme, tout simplement parce que c'est une femme, a de bonnes chances d'être hystérique.¹⁰⁷⁸

Rappelons que les sorcières faisaient partie, selon les exorcistes, de la catégorie des « possédées ». Mais à la suite du siècle des Lumières et combiné à un sentiment anticlérical, les accusations de possession furent remplacées par les diagnostics d'hystérie. L'hystérie resta considérée comme une maladie contractée à l'immense majorité par les femmes, bien que certains médecins au XIX^e siècle, comme Pierre Briquet, médecin-chef de l'hôpital de la Charité écrivit en 1859 qu'« un homme hystérique, c'est le renversement des lois constitutives de la société ».¹⁰⁷⁹ En lien avec ce fort sentiment anticlérical, il se produisit au XIX^e siècle une réécriture de l'histoire de ces femmes auparavant appelées « sorcières », qui devinrent des hystériques, ce qui peut expliquer le

¹⁰⁷⁷ Yoko Ono, « Woman of Salem », *Feeling the Space*, op. cit.

¹⁰⁷⁸ Jacques-Antoine Malarewicz, *La Femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*, op. cit., 174.

¹⁰⁷⁹ Pierre Briquet, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris : Baillière, 1859, 101.

renforcement dans la culture populaire du ricanement de la sorcière. Ce rire fut notamment repris par les féministes américaines WITCH qui, pour leur première action le soir d'Halloween 1968, s'infiltrèrent à la bourse de Wall Street à New York, déguisées en sorcières ricanouses, en prétendant jeter des sorts à ceux qui croisèrent leur chemin. Pendant plus d'un an, elles manifestèrent dans différentes villes des États-Unis, de la bourse de New York à l'Université de Chicago et à des salons du mariage à San Francisco, et dévoilèrent à plusieurs occasions différentes mises en scène de « guerrilla theater ».¹⁰⁸⁰

Les photographies prises lors de ces événements par Jo Freeman, activiste du groupe WITCH, et disponibles sur son site internet montrent alors de jeunes femmes parées de costumes de sorcières : longues robes noires, chapeaux pointus de la même couleur, mais surtout, pour certaines d'entre elles, maquillage blanc, et noir autour des yeux. On y voit donc des femmes au teint blafard, ce qui rend leur âge difficile à déterminer. Certaines des membres de WITCH, comme Robin Morgan ou Florika, avaient d'ailleurs déjà participé à la manifestation organisée par les New York Radical Women (NYRW) pour protester contre le concours de beauté Miss America en septembre 1968. Les membres de la NYRW percevaient ce concours comme un symbole d'oppression de la femme, et manifestèrent notamment en jetant dans une poubelle des « instruments de torture de la femme » tels que des soutiens-gorges, des serpillères, des numéros des magazines *Cosmopolitan* ou *Playboy*, des corsets, des chaussures à talons, etc. Les féministes du mouvement WITCH s'inspirèrent de ces différentes manifestations pour organiser leurs propres opérations coup de poing, en mettant en avant la figure de la sorcière, et ce jusqu'à l'hiver 1969.¹⁰⁸¹ La cible du groupe évolua rapidement, passant du capitalisme américain au patriarcat, par exemple lorsque certaines membres se rendirent à

¹⁰⁸⁰ Rappelons que le « guerrilla theater » est une forme d'action développée pour la première fois en 1965 par Peter Berg, du groupe San Francisco Mime Troupe. Le « guerrilla theater » avait pour but d'organiser des performances artistiques dans les lieux publics afin de promouvoir un changement sociopolitique révolutionnaire. Le groupe mit en scène des performances notamment pour dénoncer la guerre du Vietnam ou le capitalisme. Celles-ci visaient à choquer le public en affichant la nudité des acteurs et actrices, en les laissant jurer ou être vulgaire ou en traitant de sujets tabous. Bien souvent, actions étaient improvisées, et mises en scènes à l'improviste. Ce type d'actions fut repris par différents groupes, notamment les Yippies d'Abbie Hoffman et Jerry Rubin, les New York Radical Women ou le groupe WITCH.

¹⁰⁸¹ Alice Echols, *Daring to Be Bad : Radical Feminism in America 1967-1975*, Minnesota : The University of Minnesota Press, 1989, 389.

un salon du mariage pour se confronter aux « whore makers », les « créateurs de putains », mais aussi indirectement aux femmes présentes à cet événement, au risque d'aliéner ces dernières, apparentées de fait à des prostituées.¹⁰⁸²

Cependant, la manifestation de septembre 1968 organisée par les NYRW et celles de WITCH ont en commun cette remise en cause des canons de la beauté déterminée par la société de consommation. L'appropriation de l'image de la sorcière âgée, la « hag », terme anglais difficilement traduisible qui, selon le contexte, peut être retranscrit par les expressions « harpie », « mégère », « vieille sorcière » ou « vieille bique », renverse les attaques superficielles historiquement faites aux sorcières, qui étaient souvent présentées comme de vieilles femmes laides. Cette récupération de l'image de la sorcière comme femme âgée dénote ainsi d'une volonté consciente de la part de l'organisation WITCH de dénoncer la standardisation des canons de la beauté, et de s'affirmer au-delà de leur apparence. Le choix de Stevie Nicks de se cacher sous huit kilos de vêtement relève de la même volonté de remettre en cause le corps féminin exposé comme seul et unique critère de beauté dans les sociétés patriarcales. Tout comme c'est le cas pour WITCH, il s'agit pour Stevie Nicks de modifier les dynamiques genrées, pour ne laisser d'autre choix au patriarcat que de considérer les femmes autrement que pour leur physique.

Mais bien que la figure de la sorcière servît aux féministes à remettre en question les rapports de forces genrés, l'organisation WITCH l'utilisa tout d'abord pour s'attaquer à la société capitaliste. Comme nous l'avons évoqué, la première action des féministes de WITCH fut, comme pour les Yippies, d'aller à la bourse de Wall Street. Mais au lieu de jeter des billets sur les banquiers, elles se rendirent spécifiquement à la branche de la Chase Manhattan Bank de Wall Street à New York le jour d'Halloween, déguisées et maquillées en sorcières pour « jeter un sortilège » sur l'institution. Bien que cette démarche de jeter un sort fasse également référence à celui que souhaitaient ironiquement jeter les Yippies sur le Pentagone l'année précédente, l'ajout des costumes de sorcières et le choix d'Halloween comme date de l'opération indique le souhait que la malédiction soit perçue comme plus plausible et réelle. D'après Robin Morgan, l'une des

¹⁰⁸² Alice Echols, *Daring to Be Bad*, op. cit., 97.

membres fondatrices de l'organisation, le Dow Jones chuta le jour suivant,¹⁰⁸³ et dans les faits, perdit plus de trois cents points au cours du mois de novembre 1968, passant d'environ 7000 points le 31 octobre, à moins de 6700 au premier janvier. Celui-ci continua de chuter jusqu'à passer sous les 4500 points le 1^{er} juin 1970.¹⁰⁸⁴ S'il est hautement improbable que les féministes de WITCH aient elles-mêmes influencé le cours de la bourse américaine, le symbole reste néanmoins frappant en raison du décalage entre ce qu'incarnent respectivement Wall Street et les sorcières. D'un côté, la bourse symbolise la modernité, le rationalisme et le capitalisme débridé, déshumanisé et froid, ignorant les notions d'entraide sociale et de compassion envers son prochain, tandis que les sorcières représentent l'Ancien Monde, les superstitions, les croyances spirituelles, les affects, le mysticisme, mais aussi le rejet de la raison et du cartésianisme déshumanisé. La présence de la figure de la sorcière en plein Wall Street représente ainsi la lutte entre deux paradigmes antithétiques.

Pour comprendre la manière dont cette figure propose la création de ce paradigme, il est nécessaire de se concentrer sur l'importance de la sexualité. La reconquête de cette figure dans les années soixante et soixante-dix par la seconde vague féministe éclaire sur leur plus grand radicalisme et leur concentration sur la sexualité. Elles s'éloignent ainsi du mouvement National Organization of Women (NOW), comme l'explique Diane Purkiss dans *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations* :

[...] [T]he women's movement began to turn away from rights-centred issues towards crime-centred, private-sphere issues. Domestic and sexual violence against women were foregrounded as the representative crime of patriarchy, to the exclusion of other issues. Sexuality was to be identified as the site of women's oppression in the sense that property was for Marx the site of class oppression.¹⁰⁸⁵

La figure de la sorcière telle qu'elle fut utilisée par les féministes radicales de la seconde vague correspond parfaitement à l'évolution des questions sur lesquelles ces féministes se concentrent. Nous avons vu avec l'interprétation en concert de « I Put a Spell on You » par Nina Simone que l'utilisation de cette

¹⁰⁸³ Robin Morgan dans Susan Brownmiller, *In Our Time: Memoir of a Revolution*, New York : Random House, 1999, 49.

¹⁰⁸⁴ Voir le site [macrotrends.net](http://www.macrotrends.net). Document consulté le 21 juin 2018 : <http://www.macrotrends.net/1319/dow-jones-100-year-historical-chart?q=October+1968>

¹⁰⁸⁵ Diane Purkiss, *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*, New York : Routledge, 1996, 15.

figure permet une dénonciation des violences domestiques, et qu'elle promet une vengeance qui ne peut être combattue par la violence physique, en l'occurrence, par les coups d'Andy Stroud. Mais la sorcière permet de déplacer le débat pour se réapproprier un plaisir sexuel qui avait été refusé aux femmes, également en réponse aux accusations d'hystérie. Dans l'introduction à son ouvrage *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, Justyna Sempruch déclare : « [T]he "witch" [was] deployed in the 1970s to convey the diasporic status of a female sexuality as incompatible with the dominant discourse ». ¹⁰⁸⁶ L'incompatibilité de la sexualité féminine avec le discours dominant constitue pour Purkiss une application de la théorie Derridienne du « phallogocentrisme » à la figure de la sorcière. Le « phallogocentrisme » est un néologisme créé par Jacques Derrida en 1967 à partir du terme « logocentrisme », qu'il critique en rejetant l'idée avancée par Saussure que la langue puisse être figée, stable, et définie de manière normée, et de « phallogocentrisme », théorie psychanalytique qui ne reconnaît que la libido masculine. Thème majeur de la déconstruction Derridienne qui vise à porter l'attention sur la rhétoricité du texte, la théorie du phallogocentrisme exposée dans *De la grammatologie* sert à dénoncer et récuser le caractère unitaire du phallique non seulement dans la langue, mais aussi dans la société, qu'il s'agisse de l'Église ou des États-nations. La démarche de Justyna Sempruch s'inscrit ainsi dans la continuité de celle de Derrida et l'applique à la figure de la sorcière :

Constituted as hysterical and disordered in relation to logocentric structures the 'witch' is suspended at the point of crossing into the unspoken and forbidden. Her speech perverts the language of philosophers; laughter, spells, and evil incantations flow from her grotesque and filthy mouth. Emerging in asymmetric relation to logocentric thought, the 'witch' articulates a force for subversion that exceeds her own representation within the philosophical logos. This recognition offers a point of departure for a politically feminist theorizing that challenges epistemological dichotomies of subject and object, I and the other, or masculine and feminine as central categories of identification. ¹⁰⁸⁷

Selon Sempruch, la figure de la sorcière est faite de contradictions, mais celles-ci sont appropriées et utilisées pour pousser la sorcière hors des binarités qui

¹⁰⁸⁶ Justyna Sempruch, *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, op. cit., 2.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, 2-3.

régissent le discours et la pensée philosophiques. Les rires, les cris, les sorts et les incantations de la sorcière se situent hors de ce que Derrida appelle le logocentrisme. Car « le logocentrisme structure tout comme un langage — sauf ce qui, arbitraire et violent comme un cri informe — n'a rien à voir avec lui ».¹⁰⁸⁸ La sorcière s'émancipe ainsi du langage, du sens et de la catégorisation, et c'est également vrai des hurlements, des cris et des vocalises de Yoko Ono en concert comme en studio. En nous penchant sur les critiques des albums de Yoko Ono faites par le magazine *Rolling Stone*, nous pouvons voir que ses performances vocales sont souvent décrites avec des adjectifs, des noms ou des verbes qui ne sont pas généralement appliqués aux êtres humains. Ainsi, parmi les termes utilisés pour qualifier son chant figurent « warbling like a weird electronic instrument »,¹⁰⁸⁹ « soaring », « ghostly ».¹⁰⁹⁰ Ces descriptions qui pourraient très bien décrire les élocutions d'une sorcière placent le chant de Yoko Ono hors de la sphère du langage, et expliquent pourquoi il provoque tant d'affects auprès de l'auditeur.

Cependant, l'émancipation de la sorcière par rapport au langage lui fait également courir le risque de tomber dans une nouvelle définition que l'État thérapeutique considère comme de la folie. La référence au « non-dit » et à « l'interdit » renvoie également à ce qui doit être censuré, comme Foucault les décrivit. Cependant, si Foucault considère que le « non-dit », « l'interdit » et le « non-existant » se nourrissent les uns les autres, la sorcière continue bien d'exister. C'est par l'enfermement de la folie qu'elle cesse d'exister dans la société. Mais les sorcières de WITCH ainsi que les chanteuses comme Yoko Ono, Buffy Sainte-Marie, Stevie Nicks, Nina Simone et Betty Davis sont bel et bien présentes dans la sphère publique, et offrent littéralement et métaphoriquement une scène à cette figure émancipatoire. Si la sorcière est objet pour la société capitaliste et pour l'État thérapeutique, si elle est l'Autre pour les hommes qui la craignent, elle est peut-être sujet pour les féministes et « je » pour les femmes qui cherchent à s'émanciper des institutions et du phallogocentrisme.

¹⁰⁸⁸ Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978, 199.

¹⁰⁸⁹ Greil Marcus, « The Plastic Ono Band: Live Peace in Toronto, 1969 », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 7 février 1970. Document consulté le 1^{er} juillet 2018 : <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/live-peace-in-toronto-1969-19700207>.

¹⁰⁹⁰ Tim Ferris, « Yoko Ono: Fly », *Rolling Stone*, *op. cit.*, 9 décembre 1971. Document consulté le 1^{er} juillet 2018 : <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/fly-19711209>.

De plus, parmi les contradictions mentionnées par Sempruch figure la description de la bouche de la sorcière, à la fois grotesque et dégoûtante. Elle est ainsi à la fois ridicule et effrayante. Ces sont les contradictions qui rassemblent chez la sorcière trois figures sur lesquelles s'attarde Mikhaïl Bakhtin dans un des essais de son ouvrage *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Bakhtin traite des figures du clown, du voyou (« rogue » en anglais) et de l'idiot ou du fou (« fool » en anglais) qui, à l'image de celle de la sorcière, symbolisent l'altérité au sein d'une société enfermante. Bakhtin considère que ces figures marginalisées par la société sont dotées de droits et caractéristiques émancipatoires :

They grant the right not to understand, the right to confuse, to tease, to hyperbolize life; the right to parody others while talking, the right to not [*sic*] be taken literally, not 'to be oneself'; the right to live a life in the chronotope of the entr'acte, the chronotype of theatrical space, the right to act life as a comedy and to treat others as actors, the right to rip off masks, the right to rage at others with a primeval (almost cultic) rage – and finally, the right to betray to the public a personal life, down to its most private and prurient little secrets.¹⁰⁹¹

La sorcière telle qu'elle est invoquée par WITCH et les différentes chanteuses dont nous avons analysé la démarche renvoie aux caractéristiques émancipatoires des figures de Bakhtin. Elle, dont la bouche est décrite comme grotesque, constitue une parodie des vraies sorcières pourchassées à la fin du Moyen-Âge, ses sorts ne peuvent en théorie pas être pris au sérieux dans les années soixante-dix. La sorcière est un masque pour ces femmes qui ne veulent plus jouer le rôle que la société ou l'État leur impose, elle déplace la théâtralité dans des espaces où le sérieux et la sobriété devraient avoir le monopole, et ses cris sont symboles de rage. La sorcière devient alors une figure de l'esquive face à la société, tantôt clown, tantôt rebelle, tantôt folle, et cette multiplicité des évocations s'attelle à briser la façade raisonnée et rationnelle du capitalisme ou de l'État thérapeutique. En invoquant le grotesque, la folie, le mysticisme et l'effroi à Wall Street, les sorcières de WITCH mettent l'humain et ses affects au centre des rouages des institutions capitalistes rationalisées.

Yoko Ono également s'en prend à la société moderne cartésienne déshumanisée, dont l'aspect raisonné et raisonnable n'est que superficiel et

¹⁰⁹¹ Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtin dans Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin : University of Texas Press, 1981, 163. Traduit du russe par Caryl Emerson et Michael Holquist.

s'effrite lorsqu'il est remis en question. Ono promet dans « Woman of Salem » la notion d'empathie, généralement perçue comme affect source de faiblesse, pour éviter la déshumanisation. C'est ce qui ressort de son récit de la genèse de cette chanson :

John and I visited Salem, Massachusetts on our way home from the conference. We went to a house where a witch was believed to have lived. It turned out she had not been a witch but a doctor (of course!) and her beautiful, clean but rather austere house seemed appropriate to have once encased an astute and intellectual mind. We went up the hill where she, supposedly, had been burnt on a cross. [...] I was very touched by our visit and wrote the song WOMAN OF SALEM.¹⁰⁹²

Les parenthèses « (of course!) », mais aussi les expressions « seemed appropriate » ou « I was very touched » montrent que Yoko Ono embrasse ses sentiments et accepte sa propre subjectivité quant à l'histoire de « Woman of Salem ». La mention des capacités de soignante d'une des femmes de Salem vise, comme l'ouvrage d'Ehrenreich et English, à dénoncer la volonté commune de l'Église et la classe naissante des hommes médecins d'empêcher toute femme de pratiquer la médecine. Qu'importe si les affects provoqués par la chanson sont positifs ou négatifs, ce qui compte le plus dans « Woman of Salem », c'est d'humaniser le personnage pour donner ou rendre à l'auditeur l'empathie et la sensibilité sacrifiées sur l'autel de la modernité déshumanisante.

Ce sont ainsi l'empathie et la sensibilité d'un côté, la folie et l'irrationnel de l'autre, qui brisent la façade déshumanisée de la société capitaliste post-moderne, et l'effroi symbolisé par la sorcière rend le dialogue, l'échange en signification, et la récupération par le système capitaliste impossibles, comme l'explique le psychiatre Roger Ferreri :

Le fou réactualise la folie en son temps sauvage, il pousse la société à s'exprimer au plus près de ses montages institutionnels, police, droit, psychiatrie, sciences des comportements, psychologie, statistique...¹⁰⁹³

La folie, comme celle invoquée et évoquée par les féministes à travers la figure de la sorcière qui jette des sorts, pousse ainsi l'État et ses institutions, dans la continuité de l'Église au début de l'époque moderne, à aller dans ses

¹⁰⁹² Yoko Ono, *Onobox*, op. cit.

¹⁰⁹³ Roger Ferreri, « Michel Foucault, Folie, Psychiatrie », dans Daniele Lorenzini et Arianna Sforzini (dir.), *Un demi-siècle d'Histoire de la folie*, Paris : éditions Kimé, 2013, 161.

retranchements. L'apathie ne fonctionne plus face à une folie difficilement gérable.

Un an avant l'ensorcellement de Wall Street par l'organisation WITCH, les Yippies avaient mené leur propre action de « guerrilla theater » en jetant des billets sur les banquiers de la bourse de New York depuis le balcon afin de démontrer leur cupidité. Mais en raison de l'utilisation de la figure de la sorcière, WITCH invoque des affects bien plus enfouis dans la psyché, faisant appel à l'irrationnel et la peur en tout être humain. L'organisation force ainsi la société à se mettre à nu et à déployer ouvertement les institutions existantes pour réagir à ce qu'elle ne comprend pas. Cependant, malgré cette mise en lumière, le fou et la sorcière restent persécutés par l'État. C'est ce que Michel Foucault dénonça en félicitant Thomas Szasz pour son travail :

[L]a continuité historique ne va pas de la sorcière à la malade, mais de l'institution-sorcellerie à l'institution-psychiatrie. Ce n'est pas la sorcière avec ses pauvres chimères et ses puissances d'ombre qui a été enfin, par une science tardive, mais bienfaisante, reconnue comme une aliénée. [...] Un certain type de pouvoir s'exerçait à travers les surveillances, les interrogatoires, les décrets de l'Inquisition; et c'est lui encore, par transformations successives, qui nous interroge maintenant, questionne nos désirs et nos rêves, s'inquiète de nos nuits, traque les secrets et trace les frontières, désigne les anormaux, entreprend les purifications et assure les fonctions de l'ordre.¹⁰⁹⁴

L'expression « institution-sorcellerie » est à comprendre de manière opposée à celle de l'« institution-psychiatrie ». Cette dernière renvoie à un système fondé sur la pratique de la psychiatrie, tandis que l'« institution-sorcellerie » est très certainement le système mis en place pour réprimer la pratique supposée de la sorcellerie telle qu'elle était perçue à l'époque de la chasse aux sorcières. Ainsi, l'une des originalités de ce retour sur le devant scène de la sorcière, mise en avant par les organisations féministes telles que WITCH, ou les artistes comme Yoko Ono, Betty Davis, Buffy Saint-Marie ou encore Stevie Nicks est qu'elles font appel à une figure qui n'a plus sa place dans la société occidentale de l'époque. Comme l'explique Foucault, nous sommes passés d'une « institution-sorcellerie » à une « institution-psychiatrie », et cette dernière n'est pas adéquate pour réprimer la supposée pratique de la sorcellerie. À une époque où la science et la

¹⁰⁹⁴ Michel Foucault, « Sorcellerie et folie », entretien avec R. Jaccard, *Le Monde*, n° 9720, 23 avril 1976, p. 18, à propos de la sortie de la traduction de Thomas Szasz, *Fabriquer la folie*, Paris, Payot, 1976. Repris dans *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, 2001, texte n° 176, 89-92.

réflexion cartésienne encadrent les questions sociales et politiques, invoquer une figure d'un autre âge, censée avoir été éradiquée ou à tout le moins dont l'existence avait été complètement niée, revient à remettre en cause les bases de la société actuelle. Il s'agit d'une attaque contre les institutions politiques, sociales, et scientifiques occidentales telles qu'elles ont évolué depuis la chasse aux sorcières et qui s'accordent à présenter la femme comme l'Autre par excellence et à la contraindre à une position subordonnée dans la société. Cette figure de la sorcière permet de faire appel à l'affect, état de l'esprit qui, lorsqu'il est manifesté à l'extrême, est généralement critiqué par la médecine, la science et les sociétés modernes. Les attaques à l'encontre de la médecine auxquelles renvoie la figure de la sorcière furent notamment inspirées par Michel Foucault et son *Histoire de la folie à l'âge classique*. Celui-ci inspira de nombreux mouvements antipsychiatriques :

[D]epuis quelques années s'est développé en Italie, autour de Basaglia, et en Angleterre un mouvement qu'on appelle antipsychiatrie. Ces gens-là ont, bien sûr, développé leur mouvement à partir de leurs propres idées et de leurs propres expériences de psychiatres, mais ils ont vu dans le livre que j'avais écrit une espèce de justification historique et ils l'ont en quelque sorte réassumé, repris en compte, ils s'y sont, jusqu'à un certain point, retrouvés, et voilà que ce livre historique est en train d'avoir une sorte d'aboutissement pratique.¹⁰⁹⁵

La réaction antipsychiatrique provoquée en Italie et en Angleterre par *L'Histoire de la folie* constitue une forme de déclaration de guerre contre la toute-puissance de la médecine moderne et de la manière dont elle traite la folie dans les années cinquante, soixante et soixante-dix. De même, aux États-Unis, l'internement psychiatrique engendra des controverses similaires. Dans son ouvrage de 1970 *The Therapeutic State: the Tyranny of Pharmacy*, Thomas Szasz décrit l'inadéquation de ce qu'il nomme « l'État thérapeutique » dans le diagnostic et le traitement de la folie :

Confronted with the problem of 'madness', Western individualism was ill prepared to defend the rights of the individual: modern man has no more right to be a madman than medieval man had a right to be a heretic.¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹⁵ Michel Foucault, « Un problème qui m'intéresse depuis longtemps, c'est celui du système pénal », *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris : Gallimard, 2001, 1076-1077.

¹⁰⁹⁶ Thomas Szasz, « The Therapeutic State: the Tyranny of Pharmacacy », *The Independent Review*, Oakland : The Independent Institute, 2001, 496.

D'après Szasz, les institutions psychiatriques ne font que juger subjectivement les patients comme malades mentaux, les enferme dans le but ultime de les mettre à l'écart du reste de la société.¹⁰⁹⁷ Szasz s'attaque ainsi à l'État pour sa toute-puissance sur l'analyse et le traitement de la maladie mentale.

Ces attaques se retrouvent dans les critiques qu'émet Dory Previn à l'égard de ce système. Comme nous l'avons analysé précédemment, dans sa chanson « Twenty-Mile Zone », elle s'attaque à la subjectivité du diagnostic de la folie et de la décision d'enfermer les personnes qui souffrent de maux psychologiques. Le traitement de Previn pour sa dépression nerveuse, son enfermement et l'utilisation de l'électroconvulsivothérapie s'apparente d'ailleurs à un traitement de la folie. Selon Michel Foucault, cette politique d'enfermement, sous couvert d'intentions pures, fait partie d'un système qui vise à l'exclusion d'individus, considérés comme fous par une classe de spécialistes tout-puissants, comme il l'explique :

Foucault affirme qu'au-dessous de la vérité qui se prétend « pure » il faut démasquer une « volonté » – une volonté qui, d'ailleurs, n'a pas la forme d'une subjectivité, mais celle, *anonyme*, d'un système d'exclusion. L'enjeu sera alors, désormais, de savoir "si la volonté de vérité n'exerce pas, par rapport au discours un rôle d'exclusion, analogue [...] à celui que peut jouer l'opposition de la folie et de la raison, ou le système des interdits"^{1098,1099}

Le terme « volonté » est central, car s'il est généralement associé à un individu, il fait ici référence à un système comme l'État, ou à une institution. L'institution est ainsi personnifiée tout en étant déshumanisante par le processus d'exclusion des individus qu'elle met en place. La supposée vérité que recherche l'institution afin de pouvoir diagnostiquer les patients n'est en réalité, selon Foucault, qu'une manière d'exclure ceux qui sont jugés comme inaptes à rester au sein de la société. La traque des sorcières avait un objectif en tout point semblable, dans la mesure où il s'agissait d'exclure de manière ultime puisqu'elle visait la mort des femmes perçues comme dangereuses.

¹⁰⁹⁷ Thomas Szasz, *The Manufacture of Madness: A Comparative Study of the Inquisition and Mental Health Movement*, *op. cit.*, 128.

¹⁰⁹⁸ Michel Foucault (ed. D. Defert), *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*, Paris : Seuil/Gallimard, 2011, 4.

¹⁰⁹⁹ Daniele Lorenzini et Arianna Sforzini, *Un demi-siècle d'Histoire de la folie*, *op. cit.*, 21.

La sphère publique, représentée par le monde de la santé, prit le dessus sur Dory Previn pour régler une difficulté qui se manifesta dans sa vie privée. Les médecins décident du sort des patients, leur ôtant le choix des traitements. L'État est détenteur de la raison et définit ce qui est dans la norme et peut rester au sein de la société, et ce qui doit être exclu, enfermé, comme la folie et la dépression. La folie ne peut donc se décrire elle-même ; seule la raison peut décrire ce qu'elle perçoit et semble comprendre de la folie, d'après ses propres critères. Et c'est bien ce qui engendre l'effroi : la raison ne peut jamais complètement saisir ni les causes ni les caractéristiques. Le terme effroi est particulièrement important, et Foucault tente de déterminer pourquoi la folie est source d'un effroi pareil :

La folie, en revanche, est le rare danger, une chance qui pèse peu au regard des hantises qu'elle fait naître et des questions qu'on lui pose. Comment, dans une culture, une si mince éventualité peut-elle détenir un pareil pouvoir d'effroi révélateur.¹¹⁰⁰

Foucault pose ici la question de savoir comment et pourquoi la folie, un mal si peu courant dans nos sociétés occidentales modernes, attise une telle crainte dans l'esprit des hommes et femmes, similaire à la peur de la mort. Se posent ainsi les questions du passage de la raison à la folie, de l'existence d'une démarcation claire entre les deux et d'un point de non-retour. La folie fascine autant qu'elle terrifie. Jérémy Romero, dans son article « La folie et la mort chez Foucault », explique que la folie est non seulement l'antithèse de la raison, une sorte de déraison, mais aussi « réduit[e] aux dimensions de la raison consciente [...] : la folie comme maladie mentale dans l'asile ne peut plus dire d'elle-même que ce que la raison lui fait dire, à partir des catégories de la psychiatrie ».¹¹⁰¹ Ainsi, parce que la folie ne peut s'autodéfinir, il existe toujours le risque d'une incompréhension de la part d'êtres dits raisonnables quant à la manière de guérir, ou du moins d'atténuer la folie d'autrui ; mais aussi de diagnostiquer comme fou et d'enfermer quelqu'un capable de rester au sein de la société, nous l'avons vu avec les exemples du rockeur Roky Erickson et de Dory Previn, « soignés » par électrochocs.

¹¹⁰⁰ Michel Foucault, « La folie, absence d'œuvre », *Dits et écrits I, 1954-1975, op. cit.*, 442.

¹¹⁰¹ Jérémy Romero, « la folie et la mort chez Foucault : éléments pour une pensée du dehors », dans Daniele Lorenzini et Arianna Sforzini (dir.), *Un demi-siècle d'Histoire de la folie, op. cit.*, 82.

Le système d'exclusion analysé par Foucault précède celui décrit en détail par différentes auteures féministes américaines. Dans la continuité de l'ouvrage *Witches, Midwives, and Healers* de Barbara Ehrenreich et Deirdre English, la sorcière écoféministe Starhawk s'attaque entre autres à l'apanage de la « classe » des médecins modernes dans la guérison des patients, en mettant en lumière l'héritage de ce monopole obtenu par un accord entre l'Église et la classe des médecins entre le XIV^e et le XVII^e siècle. Dans l'appendice sur la chasse aux sorcières de son ouvrage *Dreaming the Dark: Magic, Sex, and Politics*, Starhawk considère qu'il s'est agi pendant les trois siècles de la chasse aux sorcières, de mettre en place un système d'exclusion de la femme, mais aussi de fragmentation de la paysannerie :

The persecution of Witches undermined the unity of the peasant community and contributed to its fragmentation. [...] Any old woman who got mad and muttered under her breath might be a Witch uttering a curse. And any neighbor, herself accused and taken, might name her closest friends or her own relations under torture.¹¹⁰²

Les femmes taxées de sorcellerie en pleine Renaissance sont alors les boucs émissaires parfaits : pour éviter les luttes entre la paysannerie et les groupes plus élevés de la société médiévale, la chasse aux sorcières pousse les groupes les plus pauvres à se dénoncer les uns les autres et à se déliter d'eux-mêmes. La normalisation de la méfiance interne au sein de la communauté paysanne devient ainsi source de fragmentation. C'est sur cette fragmentation, mais aussi sur l'humanisation des sorcières que Yoko Ono se concentra dans « Woman of Salem » en 1973 sur l'album *Feeling the Space*. La chanteuse y dépeint la vie d'une femme adulte élevée dans la plus pure tradition du XVII^e siècle dans les colonies américaines : ne sachant ni lire ni s'exprimer adéquatement (« Teach her not to read but weave/ask her not to speak but weep »), elle est néanmoins capable de guérir les maux. La chasse aux sorcières de la fin du Moyen-Âge poussa des communautés entières à dénoncer de manière massive sans fondement les individus suspectés de sorcellerie. C'est ce qui ressort de la deuxième moitié de la chanson de Yoko Ono « Woman of Salem », dans laquelle la jeune femme est accusée de sorcellerie, et est pendue (« witches will be hung »), alors que la chanson se termine d'une manière anarchique qui n'est pas sans

¹¹⁰² Starhawk, *Dreaming the Dark: Magic, Sex, and Politics*, op. cit., (ed. 1997), 196.

rappeler l'anarchie sonore et thématique de la chanson « Revolution 9 », enregistrée par le couple Ono Lennon en 1968. Cette forme d'anarchie sonore évoque alors une forme d'hystérie populaire massive, dans laquelle le corps social perd toute forme de raison pour s'en prendre à une menace perçue plutôt que réelle. Il est possible de voir en « Woman of Salem » une critique de la société patriarcale, qui garde les femmes soumises en ne leur apprenant qu'à coudre et cuisiner (« let her learn to sew and cook »), les aliénant complètement, et qui crie à la sorcière (« Must kill, must hang, must kill, must hang ») dès qu'une femme fait preuve de capacités qui lui permettraient de se libérer de s'émanciper.

Le parallèle fait entre l'anarchie sonore de « Revolution 9 » et celle de la chasse aux sorcières pour décrire le délitement de la paysannerie semble alors renvoyer à l'utilisation de l'expression « classe paysanne » par les auteures Barbara Ehrenreich, Deirdre English et Starhawk pour interpréter sous un angle marxiste les tensions entre l'Église et la profession médicale d'un côté, et la paysannerie de l'autre et mettre en lumière les dynamiques de pouvoir et de contrôle à l'origine de la fragmentation paysanne :

Witches also made convenient scapegoats, diverting the anger and rage of the poorer classes to these other members of their own class. They provided an accessible target for men's hostility to women. They encouraged women to blame each other for misfortunes instead of looking for the conditions that caused suffering and misery.¹¹⁰³

La fragmentation décrite ici s'opère non seulement de manière généralisée, exacerbant la méfiance entre les familles, les voisins, les villages, mais aussi de manière genrée, des hommes envers les femmes, et des femmes entre elles. Les sorcières sont accusées de nombreux maux et méfaits : adoratrices du diable, elles sont à l'origine des maux de l'ensemble de la société du début de l'époque moderne, et si elles causent la colère et la rage des paysans, elles sont aussi source d'effroi, en raison de ce qu'elles peuvent faire de leurs supposés pouvoirs. Dans son article « La sorcière et la possédée : deux figures du désordre » au sein de l'ouvrage *Un demi-siècle d'Histoire de la folie*, Paul Mengal décrit ainsi le rapport de la sorcière au diable :

« Le seul lien entre la sorcellerie et les possessions, c'est le diable, celui qui désunit, celui que la tradition chrétienne tient pour un ange déchu, précipité dans l'enfer. [...] Mais le diable, c'est aussi la figure du mal qui

¹¹⁰³ *Ibid.*

divise les hommes, les fait se dresser les uns contre les autres, qui fait s'opposer les riches aux pauvres, les puissants aux misérables. Bref, le diable, c'est le malheur du monde dont Dieu ne peut être tenu pour responsable. »¹¹⁰⁴

À propos du diable, Mengal précise, « [a]nge déchu, celui-ci s'en prend à l'esprit de l'être humain, en particulier des femmes, plus fragiles de complexion ». ¹¹⁰⁵ D'après l'auteur, la fragilité perçue de la femme explique pourquoi c'est cette dernière qui est davantage représentée comme une sorcière maléfique plutôt que l'homme comme sorcier malveillant. La sorcière pactise avec le diable afin d'obtenir ses pouvoirs, au contraire de la possédée qui laisse entrer le démon à son insu. C'est pourquoi le psychiatre et psychothérapeute Jacques-Antoine Malarewicz, dans son ouvrage *La femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*, explique au sujet de la sorcellerie au XIV^e siècle que « le pape Innocent VIII apporte un crédit considérable à la poursuite et à la condamnation de ces femmes, qui ne sont plus considérées comme des victimes, mais comme des instigatrices responsables de leurs actes et donc de leurs croyances ». ¹¹⁰⁶ Les sorcières, contrairement aux possédées, sont conscientes, volontaires et donc responsables de leurs actes, comme l'écrivaient en 1487 les auteurs du *Malleus Maleficarum*. Malarewicz décrit ainsi le livre :

L'ouvrage cherche d'abord à démontrer l'existence d'une offensive de grande envergure, orchestrée par le diable, et qui s'appuierait sur des femmes, les sorcières, qui accepteraient de signer avec lui un pacte pour se livrer ensuite à des rituels et à des pratiques à forte connotation sexuelle. Il en résulte que ces femmes doivent être tenues responsables de ce choix et de leurs actes, ce qui fait qu'elles méritent punition. ¹¹⁰⁷

C'est cette représentation des sorcières développée dans le *Malleus Maleficarum* qui entra dans l'imaginaire collectif, la littérature et les arts. Dans quelle mesure, alors, la sorcière, acceptant un contrat avec le diable, figure masculine par excellence dans la tradition chrétienne, en le servant en échange de pouvoirs surnaturels, put-elle devenir un symbole du féminisme de la seconde vague ? Devenir sorcière, aux yeux des chrétiens entre XIV^e et le XVII^e siècle,

¹¹⁰⁴ Paul Mengal, « La sorcière et la possédée : deux figures du désordre », dans Daniele Lorenzini et Arianna Sforzini (dir.), *Un demi-siècle d'Histoire de la folie*, op. cit., 124.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, 120.

¹¹⁰⁶ Jacques-Antoine Malarewicz, *La femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*, Paris : Robert Laffont, 2005, 25.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, 34.

n'est-il pas un signe de faiblesse de ces femmes, telles les héritières d'Ève, séduite par le serpent serviteur de Satan, qui la poussa à commettre le péché originel? Malarewicz explique que le personnage de la sorcière disparut progressivement, au profit de celui de la possédée: «la sorcière devait disparaître, car elle était dangereuse».¹¹⁰⁸ Cette figure est dangereuse, car elle est assertive et parce qu'elle s'est octroyée le pouvoir. Ainsi, mise en scène lors de concerts, la figure de la sorcière ôterait tout pouvoir d'action et décisionnel au public. Cette perte de pouvoir du public se manifesta par exemple lors des concerts de Betty Davis, et interprétées à l'extrême, ses performances scéniques relèvent de l'hypnose, comme le montre la description déjà partiellement analysée du spectateur qui laisse tomber son verre lorsque la chanteuse lui dit «Now do you want me?». ¹¹⁰⁹ L'hypnose effectuée par Davis et la perte de contrôle du spectateur n'est d'ailleurs pas sans rappeler la transformation en zombi¹¹¹⁰ dans la culture vaudou. Dans la chasse aux sorcières européenne comme américaine, puis dans la description de la magie hoodoo et vaudou aux États-Unis et en Haïti, l'envoutement, l'hypnose ou la possession est une thématique qui apparaît régulièrement, et d'après Amy Fass Emery, la peur causée spécifiquement par le zombi invoqué dans le hoodoo, comme pour l'hypnose, est celle de la perte de contrôle :

The zombie represents the uncanny return in the text of fears that [Zora Neale] Hurston tries to repress – of the dispossession of voice and the loss of the self's autonomy through submission to the will of others [...].¹¹¹¹

C'est bien de dépossession et de soumission qu'il s'agit dans la description de la performance scénique de Davis, le spectateur perdant ici tout pouvoir décisionnel. La perte de pouvoir du public est également un des objectifs de Nina Simone en concert, lorsqu'elle s'attèle à hypnotiser son public et à provoquer à tout prix différents affects chez son public. Dans son autobiographie, elle énumère différentes méthodes pour arriver à contrôler son public comme elle l'entend :

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, 71.

¹¹⁰⁹ Vernon Gibbs, "The Put-on Who Puts Out," *Penthouse*, *op. cit.*, 51.

¹¹¹⁰ Si l'orthographe « zombie » est utilisée de manière prédominante aux États-Unis, nous utiliserons l'orthographe « zombi », majoritaire en Haïti.

¹¹¹¹ Amy Fass Emery, « The Zombie In/As the Text: Zora Neale Hurston's 'Tell My Horse' », *African American Review*, Vol. 39, No. 3, Baltimore John Hopkins University Press, 2005, 330.

To cast the spell over an audience I would start with a song to create a certain mood which I carried into the next song and then on through into the third, until I created a certain climax of feeling and by then they would be hypnotized. To check, I'd stop and do nothing for a moment and I'd hear absolute silence: I'd got them.¹¹¹²

L'expression « climax of feelings » est ici centrale, car elle montre que Simone ne jouait pas pour la musique elle-même, mais avec une certaine intentionnalité, à savoir pousser son public à ressentir des émotions si fortes qu'il ne peut les gérer. L'hypnose est le résultat de cette surabondance d'affects, et le vocabulaire utilisé par la chanteuse pour décrire le processus renvoie à l'envoûtement dans la culture vaudou. Dans son ouvrage *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, Zora Neale Hurston décrit, à la suite d'une étude ethnologique, la manière dont la transformation en zombi est effectuée dans la culture vaudou :

It was concluded that it was not a case of awakening the dead, but a matter of the semblance of death induced by some drug known to a few. [...] It is evident that it destroys that part of the brain which governs speech and will power.¹¹¹³

Ainsi, le silence du public évoque celui de la personne sous psychotrope transformée en zombi par les prêtres bocor,¹¹¹⁴ tandis que l'expression « I'd got them » renvoie à la possession du zombi par ces prêtres. L'atmosphère créée ainsi par Nina Simone n'est cependant que la première étape dans l'envoûtement de son public, et dans *I Put a Spell on You*, elle détaille la manière dont elle réussissait à hypnotiser même les plus réfractaires des auditeurs :

[W]hen you've got the audience hooked, you always know because it's like electricity hanging in the air. I began to feel it happening and it seemed to me like mass hypnosis – like I was hypnotizing an entire audience to feel a certain way. [...] This was how I got my reputation as a live performer, because I went out from the mid-sixties onwards determined to get every audience to enjoy my concerts the way I wanted them to, and if they resisted at first I had all the tricks to bewitch them with.¹¹¹⁵

Nina Simone relie ici consciemment sa pratique de la musique en concert à une forme de sorcellerie, et sa volonté d'obliger son public à réagir comme elle l'entend constitue une remise en question profonde des échanges linguistiques :

¹¹¹² Nina Simone et Stephen Cleary, *I Put a Spell on You*, op. cit., 93.

¹¹¹³ Zora Neale Hurston, *Tell My Horse*, op. cit., 196.

¹¹¹⁴ Voir Zora Neale Hurston, *Tell My Horse*, op. cit., 189.

¹¹¹⁵ Nina Simone et Stephen Cleary, *I Put a Spell on You*, op. cit., 92-3.

au lieu d'accepter qu'un co-énonciateur retire un sens en fonction de sa propre compréhension, celui-ci perd tout contrôle sur lui-même et n'a d'autre choix que de ressentir et réagir selon les termes de la chanteuse. Certaines critiques de concert remarquèrent également l'effet que produisait Nina Simone sur son public :

To her fans, she often seems a wily sorceress, disarming them of their common human defenses and luring them into forbidden portions of the self where the pain and raw ecstasy of intense emotion must be confronted without recourse to subterfuge.¹¹¹⁶

L'opposition entre la description de la sorcière effrayante et l'impuissance des défenses humaines des spectateurs illustre l'ampleur du contrôle qu'elle exerçait sur son public. Au-delà de la réduction au silence, Simone force l'affect et les émotions extrêmes. Tout comme Yoko Ono pousse au malaise, à la colère ou la gêne tant dans ses œuvres performatives comme « Cut Piece » que dans sa musique d'avant-garde, Nina Simone pousse son public à l'introspection, le forçant à éprouver la souffrance comme l'extase. De plus, la citation ci-dessus répond aux risques d'inauthenticité causée par l'utilisation d'une forme de sorcellerie métaphorique ou de la figure de la sorcière chez Nina Simone comme chez les autres chanteuses et musiciennes que nous avons étudiées. En effet, bien que la sorcière constitue un masque pour ces artistes, d'après Phyl Garland, l'émotion transmise et son intensité sont inéluctablement authentiques.

Enfin, à en croire Amy Wilentz de l'Université de Californie à Irvine, le zombi renverrait à la souffrance de l'esclavage, sans contrôle sur son propre corps, sans droit à une volonté propre, mais cette souffrance aurait lieu pour l'éternité.¹¹¹⁷ Ainsi, Nina Simone va au-delà de l'appropriation de la figure de la sorcière, celle qui a pour but de renverser les dynamiques de pouvoirs entre les genres, de s'en prendre aux fondations du système capitaliste, de l'État thérapeutique. En faisant appel à la culture vaudou, il s'opère dans ses spectacles un renversement des rapports entre son public généralement majoritairement blanc et l'artiste noire, lorsqu'elle fait de ses auditeurs des esclaves le temps d'un concert. Si la figure du zombi renvoie à l'esclave, cela permet à Nina Simone de

¹¹¹⁶ Phyl Garland, « Nina Simone, High Priestess of Soul », *Ebony*, *op. cit.*, 156.

¹¹¹⁷ Amy Wilentz, « A Zombie Is a Slave Forever », *New York Times*, *op. cit.*, 30 octobre 2012. Document consulté le 27 juin 2018 : <https://www.nytimes.com/2012/10/31/opinion/a-zombie-is-a-slave-forever.html>.

mettre en avant la généalogie du mouvement Black Power et de celui pour les droits civiques.

L'utilisation de la figure de la sorcière se fit pour répondre aux attaques de nature privée et intime émanant de la sphère privée et publique, des proches comme des fans, des médias et des maisons de disque. Les attaques subies par ces chanteuses ne constituent pas tant une remise en cause de leurs prises de position féministes que des exemples du caractère perniciosus du patriarcat et de la société capitaliste. Les artistes attaquées firent ainsi appel aux figures de la « bitch » et de la sorcière pour afficher dans la sphère publique une image privée qu'elles pourraient modeler comme elles le souhaiteraient. Elles s'approprièrent en cela les différentes attaques intimes et privées qui étaient formulées à leur égard.

Mais la figure de la sorcière est plus modelable à l'envi que celle de la « bitch ». En effet, les artistes utilisèrent la plasticité de cette figure et sa présence dans différentes cultures pour l'adapter à leurs discours politiques propres, mais aussi pour l'invoquer de manière plus ou moins évidente ou suggérée, visuelle ou métaphorique, sobre ou théâtrale. Si la figure de la sorcière permit ainsi à Yoko Ono de s'émanciper des contraintes du logocentrisme, Stevie Nicks l'invoqua pour remettre en question les canons de la beauté de la société américaine qui la réduisait à une chanteuse sexy. Buffy Sainte-Marie invoqua le mysticisme amérindien en raison du mystère qui l'entoure encore davantage que la sorcellerie européenne afin de renforcer les affects qu'elle cause. L'hypnose du public mise en place par Betty Davis évoque quant à elle le vaudou louisianais et haïtien et la figure du zombi pour ôter tout pouvoir décisionnel chez son public, le faisant agir de la manière dont elle le souhaite. Et s'il s'agit également de la démarche de Nina Simone, celle-ci invoqua la figure du zombi de manière plus politisée, afin de faire éprouver à son public majoritairement blanc la souffrance et l'emprisonnement des esclaves jusqu'à la guerre civile. Même si la figure de la sorcière constitue une réponse aux attaques de nature privée et intime, elle fut invoquée pour renverser les dynamiques de pouvoir genré, mais aussi pour répondre à l'oppression de la société capitaliste, de l'Église ou de l'État thérapeutique. Cependant, la figure de la sorcière est double, car si elle est politisée, elle est également une figure de l'esquive, du contournement et de la

résistance. Bien que les sorcières furent prétendument éradiquées entre le XV^e et le XVII^e siècle pendant la chasse aux sorcières et que leur existence même fut niée à partir du siècle des Lumières, celles-ci réapparaissent au XX^e siècle et causent toujours autant d'effroi déraisonné.

La sorcière constitue une figure de l'esquive également parce qu'elle peut être adoptée à tout âge, et dans d'innombrables cultures. Sa remise en cause du langage et de la raison lui permet de résister aux assauts de l'État thérapeutique et de la société capitaliste. Si le costume de la sorcière peut être endossé par des organisations entières comme WITCH le fit afin d'évoquer l'armée invisible des assemblées de sorcières et faire front commun, il est porté de manière individualiste par les chanteuses que nous avons analysées. Parce que les artistes sont sous les projecteurs, elles ne peuvent s'offrir le luxe de rester dans l'ombre. Pour elles, la figure de la sorcière ne constitue pas tant une promesse d'émancipation complète que d'affirmation individuelle et de résistance. En raison de son caractère plastique, élastique et modelable la figure de la sorcière leur permet d'esquiver la norme et d'y résister, et de s'octroyer le plus de liberté possible, liberté de créer et d'être, liberté d'occuper les interstices laissés libres par nos affects.

CONCLUSION

At this crucial time in our lives, when everything is so desperate, when everything is a matter of survival, I don't think you can help but be involved. Young people, black and white, know this. That's why they're so involved in politics. We will shape and mould this country or it will not be moulded and shaped at all anymore. So I don't think you have a choice, how can you be an artist and not reflect the times? That, to me, is the definition of an artist.¹¹¹⁸

Bien que Nina Simone ne se déclarât jamais proche du mouvement féministe, cette remarque de 1968 montre l'importance qu'avait pour elle l'engagement politique. Les années soixante et soixante-dix constituèrent une période lors de laquelle de nombreux chanteurs et musiciens s'attachèrent à refléter les événements sociaux et politiques de leur époque. C'est particulièrement vrai concernant la volonté d'exprimer en musique les questions soulevées par des mouvements sociaux tels que celui pour les droits civiques, le mouvement étudiant, le Black Power, le Indian American Movement, ou encore le mouvement féministe.

Le rapport des chanteuses et musiciennes à la seconde vague féministe constituait un point de départ évident pour commencer à décider si leur carrière avait effectivement une dimension féministe, mais avant cela, il fallut dresser un portrait des différents mouvements sociaux afin de déterminer la place des organisations féministes. Cette analyse permit de démontrer qu'avant même de s'engager au sein de ces organisations, certaines des chanteuses et musiciennes du corpus prirent avant tout part à un large ensemble hétérogène d'organisations et défendirent des causes extrêmement variées qui n'étaient pas nécessairement liées au féminisme, qu'il s'agisse du mouvement pour les droits civiques pour Nina Simone, le mouvement étudiant pour Barbara Dane ou encore les droits des Amérindiens pour Buffy Sainte-Marie. Nous déterminâmes ainsi que « l'éruption de la différence » qui se manifesta d'après Alice Echols au sein des mouvements et organisations de l'époque se refléta dans l'engagement politique et social des artistes étudiées.

Le portrait du mouvement féministe est quant à lui particulièrement complexe à dessiner, en raison des fortes divisions qui y existent également. Cela explique en partie pourquoi l'implication des artistes en son sein est moins facile

¹¹¹⁸ Nina Simone dans Andy Stroud (dir.), *Nina Simone Great Performances: College Concerts and Interviews*, New York : Andy Stroud Inc., 2007.

à tracer qu'un soutien au Black Power ou au mouvement pour les droits civiques, par exemple. Si la seconde vague s'étendit d'une côte à l'autre des États-Unis, elle fut souvent critiquée pour son racisme, bien que parfois inconscient, envers les différentes communautés ethniques qui peuplent le pays. Il fut nécessaire de déterminer les caractéristiques du mouvement, mais aussi ses limites, telles que le rapport qu'il entretenait avec les différentes communautés ethniques ou genrées et les différents mouvements sociaux de l'époque afin d'analyser les messages des chanteuses à la lumière des différentes théories avancées dans le mouvement. Si nous avons conclu que certaines artistes comme Yoko Ono ou le Chicago Women's Liberation Rock Band, membres de la Chicago Women's Liberation Union, prirent activement part au mouvement, ou que Buffy Sainte-Marie y exprima son soutien, d'autres comme Nina Simone, Janis Joplin ou Betty Davis déclarèrent leur hostilité à son égard. L'étude de ces rapports aux différentes organisations permit de démontrer la variété des sensibilités, des démarches, des discours et des théories féministes de l'époque. L'analyse de la musique des artistes et de leur relation à la seconde vague féministe à la lumière des théories des vagues suivantes permit cependant de s'émanciper de cette opposition manifeste au féminisme de l'époque. Ainsi, à l'image de la variété de sensibilités qui coexista au sein du mouvement féministe, se manifesta dans une grande diversité de démarches et de discours féministes chez les artistes étudiées.

Analyser l'engagement des artistes à la lumière des mouvements ultérieurs ne doit cependant pas ignorer les difficultés de la seconde vague féministe à prendre en compte les réalités des différentes minorités ethniques et sexuelles. C'est ce que reprochèrent de nombreuses femmes africaines-américaines comme bell hooks, mais aussi certaines chanteuses telles que Nina Simone ou Betty Davis. L'intersectionnalité de certains engagements, concept inventé par Kimberlé Crenshaw, fut centrale, car elle permit effectivement de démontrer la dimension féministe du combat politique et social d'artistes comme Simone ou Buffy Sainte-Marie. Cependant, la reconnaissance de chanteuses et musiciennes dans les « identity politics » de la période mit également potentiellement en avant leur communautarisme et leur préférence pour un

engagement parmi des mouvements représentant leurs communautés ethniques plutôt qu'un engagement interethnique.

Si l'étude du rapport des chanteuses au mouvement permit de prouver l'engagement féministe de certaines artistes, il fallut dépasser cette première démonstration pour analyser la dimension intersectionnelle de leur engagement, mais aussi la manière dont elles furent réduites et cantonnées à une identité personnelle ou musicale en tant que femmes par les fans, les médias, l'industrie du disque ou la société américaine de manière générale. Au-delà de la relation au mouvement féministe, la place de ces femmes au sein de la société, qu'elles se les octroient elles-mêmes ou qu'elles soient attribuées par autrui, permit de déterminer la dimension féministe de la carrière des chanteuses et musiciennes de notre corpus.

Les relations des chanteuses, en tant que femmes artistes, aux différentes communautés américaines en dehors des mouvements sociaux sont révélatrices de la dimension politique de leurs démarches musicales. Si la musique et l'identité de Nina Simone s'ancrèrent de plus en plus dans la communauté africaine-américaine tout au long des années soixante, le rapport de Joplin à cette communauté et au blues peut relever de l'appropriation culturelle caractéristique des hippies. Il en va de même pour l'appropriation des cultures amérindiennes par cette contre-culture. Néanmoins, en raison de la grande variété des réalités géographiques aux États-Unis, ce décloisonnement artistico-politique fut étudié par ville ou région. Ainsi, il s'agissait de déterminer la place des différentes chanteuses et musiciennes du corpus au sein du paysage musical new-yorkais puis en Californie et dans la région de Détroit et de Chicago pour comprendre leur rapport aux différentes communautés de ces régions ainsi que la manière dont elles s'affirmèrent en tant que femmes artistes.

Le décloisonnement universaliste des différentes communautés américaines fut limité en cette période d'« identity politics ». L'affirmation pour les chanteuses de leur identité, de leur individualité et de leur indépendance vis-à-vis des fans et de l'industrie musicale, la création de maisons de disques uniquement gérées par des femmes, tout comme la volonté de contrôler seule l'ensemble du processus de création musicale constituèrent pour elles autant un combat féministe que la participation à des organisations qui se battaient pour la

libération des femmes. Il ne s'agissait alors plus tant d'une contribution à un mouvement collectif que d'une démarche individuelle, solitaire. Ainsi, le contrôle de l'image telle que les artistes la proposaient au public releva d'une démarche également féministe. Ce fut le cas pour Betty Davis ou le groupe Labelle lorsqu'elles affirmèrent une image érotique sur les pochettes d'album, en chanson et en concert.

Le passage du collectif au personnel, du groupe à l'individu, du mouvement politique et social à l'art musical conserve néanmoins une dimension féministe, et illustre parfaitement le slogan «the personal is political». Affirmer leur individualité et leur volonté de contrôler leur vie professionnelle ne protégea pas ces chanteuses des attaques de nature personnelle, privée et intime, et cet aspect de leur carrière nous intéressa ensuite pour sa dimension féministe. En effet, si d'après le slogan de la deuxième vague féministe américaine les problèmes personnels ont une dimension politique, c'est alors vrai des attaques subies par les artistes du corpus dans la sphère privée. Bien que ces attaques semblent de prime abord remettre en cause le discours féministe des chanteuses, la manière dont ces dernières y répondirent met en avant l'importance de la question de l'intime dans le combat féministe de la période, et à quel point elle constitue un terrain de lutte important pour ces artistes. En effet, même si certaines des chanteuses étudiées ne participèrent pas au mouvement, leur médiatisation du privé et de l'intime permit de mettre en lumière des questions dans les rapports privés et intimes qui firent écho aux «consciousness-raising groups» de la seconde vague et de mettre en question le fait que la femme devrait être cantonnée à la sphère privée.

En refusant de rester exclues de la sphère publique, certaines artistes de notre corpus qui subirent des attaques de nature intime se virent alors dénigrées et rejetées par certaines franges de la société, qu'il s'agisse de fans, des médias, de certaines communautés ou de l'industrie musicale. Ces attaques intimes visèrent à mettre en avant l'inadéquation de ces femmes à la société *mainstream* américaine. Ces artistes acceptèrent ces provocations en endossant le rôle de la «bitch» telle qu'il fut théorisé par Jo Freeman, celle qui affirme son indépendance et s'approprie les attaques de la société capitaliste et patriarcale, de l'État et de ses institutions, des médias, des maisons de disques et des fans.

Mais au-delà d'accepter et de s'appropriier les attaques, nous avons démontré que certaines des artistes du corpus adoptèrent une autre figure, également minorée et rejetée par la société, celle de la sorcière. Celle-ci a un pouvoir politique et social d'évocation plus fort que celle de la « bitch » dans la mesure où elle retourne les atteintes qui lui sont faites contre leurs auteurs. L'invocation de la figure de la sorcière par certaines des chanteuses du corpus est une démarche personnelle autant que publique pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il s'agit d'une figure qui n'a plus sa place dans l'Amérique contemporaine américaine et ce faisant, l'artiste accepte les conséquences d'un rejet possible de la société dans son ensemble. Yoko Ono en est l'exemple ultime, car depuis la séparation des Beatles, son nom est devenu à lui seul synonyme de manipulation, de John Lennon d'abord, puis psychologique de manière générale. Il s'agit donc d'une voie solitaire. Mais nous avons également considéré que cette exclusion offre aussi un espace de liberté aux artistes dans la mesure où elles n'ont plus à tenter de s'adapter aux normes sociétales. Cependant, dans la mesure où ces artistes ne peuvent rester complètement dans l'ombre en raison de leur célébrité, leur démarche est également publique et il est plus difficile de les réduire au silence. C'est cette position des chanteuses qui adoptent cette figure, à la limite entre exclusion et inclusion, qui leur permet d'éviter d'être récupérées au sein de la culture hégémonique de la société patriarcale, capitaliste américaine. Les artistes étudiées poussent ainsi la société dans ses retranchements en exposant ses rouages et ceux qui se cachent derrière un masque post-moderne déshumanisé.

Certaines artistes n'apparaissent néanmoins pas dans ce travail de thèse. Quand bien même d'autres artistes auraient eu leur place dans ces pages, la formation d'un corpus constitue une démarche forcément discriminante. Nous reconnaissons que la musique de Joni Mitchell mériterait d'être davantage analysée à travers le prisme féministe. À plus forte raison, l'œuvre de Laura Nyro, découverte tard lors de la rédaction de cette thèse pourrait être étudiée à la lumière des théories féministes. En effet, celle-ci se décrit à plusieurs occasions comme féministe et enregistra un album en collaboration avec le groupe Labelle, présent dans ces pages.

Par ailleurs, si nous avons abordé le rapport de Loretta Lynn à certaines thématiques féministes, cette relation ambivalente à ces théories aurait pu être analysée plus en profondeur. De manière plus générale, une thèse entière pourrait être consacrée à la question des relations genrées et du féminisme dans la musique country américaine, dans les années soixante comme aujourd'hui. Mais si les dynamiques entre féminisme et musique country méritent une thèse à elles seules, c'est également le cas d'autres genres de la période comme la musique soul ou disco.

Si la figure de la sorcière appelle à une remise en question profonde des relations de pouvoir genré et du contrôle de la société capitaliste, de l'État et de ses institutions sur les femmes qui l'invoquaient dans les années soixante et soixante-dix aux États-Unis, nous pouvons nous poser la question de la pertinence d'une telle invocation au XXI^e siècle.

Il est tout d'abord nécessaire de rappeler que le risque de se déclarer sorcière varie selon les lieux et les époques. Si nous avons déjà retracé la généalogie de la sorcellerie en Europe au début de l'époque moderne, il est encore aujourd'hui dangereux d'être perçue comme sorcière dans plusieurs régions du monde. Ainsi, l'UNICEF publia en 2010 une étude anthropologique sur les enfants accusés de sorcellerie dans différents pays d'Afrique. L'organisation détermina qu'il s'agissait principalement des enfants défavorisés, mais également des jumeaux ou des albinos qui étaient les principales victimes de discriminations, de stigmatisation, d'abandon voire d'infanticides au nom de la sorcellerie.¹¹¹⁹ Au Ghana, il existait en 2015 six camps de concentration pour sorcières qui abritaient 500 femmes et 300 enfants.¹¹²⁰ Un rapport de l'Organisation des Nations Unies dresse également la liste des violences infligées aux individus accusés de sorcellerie dans le monde.¹¹²¹

¹¹¹⁹ Aleksandra Cimpric, « Children Accused of Witchcraft: An Anthropological Study of Contemporary Practices in Africa », *unicef.org*, avril 2010. Document consulté le 25 juillet 2018 : https://www.unicef.org/wcaro/wcaro_children-accused-of-witchcraft-in-Africa.pdf

¹¹²⁰ Carolyn Dunn, « Ghana witch camps shutting down, leaving accused in limbo », *CBC.ca*, 7 mars 2015. Document consulté le 25 juillet 2018 : <https://www.cbc.ca/news/world/ghana-witch-camps-shutting-down-leaving-accused-in-limbo-1.2979863>

¹¹²¹ Document consulté le 25 juillet 2018 : <https://www.ohchr.org/EN/NEWSEVENTS/Pages/Witches21stCentury.aspx>

Aux États-Unis, force est de reconnaître que le terme sorcière reste aujourd'hui toujours utilisé pour dénigrer les femmes, particulièrement les femmes influentes ou qui sont médiatisées. À l'âge d'Internet, des nanotechnologies, des réseaux sociaux, de l'immédiateté, les frontières de l'inconnu sont repoussées au quotidien. Cependant, la figure de la sorcière démoniaque, ancêtre de la femme hystérique, qui a pactisé avec le diable pour obtenir ses pouvoirs et qui ensorçèle hommes comme femmes a de moins en moins sa place dans les sociétés capitalistes ou post-modernes. Si les réseaux sociaux et de manière générale Internet permettent de garder la sorcière féministe en vie, nous pouvons également nous demander si cette plus grande visibilité ne vide pas cette figure de son pouvoir. Comme nous l'avons précédemment évoqué, l'un des exemples contemporains les plus probants est celui d'Hillary Clinton, régulièrement surnommée « the wicked witch of the Left » par les républicains pendant la campagne présidentielle de 2016. Cependant, en réponse à ces attaques, les supporters et supportrices de Clinton portèrent des badges sur lesquels était inscrits « Hags for Hillary » ou « Witches for Hillary » dans le but de s'appropriier l'injure et d'en faire une source de fierté.

Contrairement à Nina Simone, qui favorisa son engagement au sein du Black Power par rapport à un soutien à la seconde vague féministe, certaines artistes actuelles tentent d'aller au-delà des divisions manifestes entre ces deux mouvements et de s'inspirer des vagues féministes suivantes pour lier les deux systèmes de pensée. L'exemple le plus évident est celui de Beyoncé dans son album *Lemonade*, sorti à la surprise générale sans aucune annonce préalable en avril 2016. Celle qui interpréta sa chanson « Flawless » sur scène devant un écran géant qui projetait le mot « feminist » en 2014 est encore plus radicale sur ce nouvel album et dans son interprétation en concert de ces morceaux. Lors de sa performance sur le morceau « Formation » à la mi-temps du Superbowl, elle interpréta la chanson avec ses danseuses affublées de costumes évoquant les Black Panthers, toutes de noir vêtues, portant des lunettes de soleil et des bérets noirs. Les paroles elles-mêmes constituent un appel à la fierté africaine-américaine, renvoyant aux discours du Black Power :

My daddy Alabama, Momma Louisiana
You mix that negro with that Creole make a Texas Bama.
I like my baby heir with baby hair and afros
I like my negro nose with Jackson Five nostrils.¹¹²²

Chaque parole est ici soigneusement choisie pour faire preuve d'une fierté noire, que ce soit la mention de ses origines des États du Sud, faisant appel au terme « negro », invoqué ici à deux reprises et utilisable de manière non polémique uniquement par les Africains-Américains, « Creole » pour évoquer la culture propre à la Louisiane. Le terme « Texas bama » désigne l'État où elle grandit tandis que d'après le site *oxforddictionaries.com*, l'expression argotique « bama », lorsqu'utilisée dans la communauté africaine-américaine, désigne une personne peu sophistiquée ou peu à la mode originaire de l'Amérique rurale du Sud. Bien que Beyoncé grandît à Houston et qu'elle fut inscrite au High School for Performing and Visual Arts, considéré comme l'un des meilleurs lycées de la ville, la chanteuse vise à présenter une image de marginale par rapport à la société blanche américaine pour provoquer un sentiment d'identification chez les jeunes Africains-Américains. L'affirmation de la fierté de son nez « à la Jackson Five », caractéristique physique qui gêna tant Michael Jackson qu'il eut recours à la chirurgie esthétique, est également une affirmation de sa fierté noire. En cela, et comme pour l'expression de son amour de l'afro, la déclaration de Beyoncé renvoie au slogan « Black Is Beautiful » et à une partie de son héritage, le mouvement #BlackLivesMatter.

La chanson comme le clip officiel furent sources de controverses, à la fois sur les réseaux sociaux, dans les médias et dans l'ensemble de la société. Par exemple, en réponse au clip de Beyoncé et à son apparition au Superbowl, un syndicat de policiers de Miami appela à boycotter le concert de la chanteuse dans la ville de Floride.¹¹²³ Si Beyoncé provoqua des réactions si extrêmes partout aux États-Unis, d'après Lisa Respers France, c'est parce qu'au XXI^e siècle, elle était

¹¹²² Beyoncé, « Formation », *Lemonade*, New York : Parkwood Entertainment, 2016.

¹¹²³ Javier Ortiz, « Miami FOP Lodge# 20 - Boycotting Beyoncé's Miami Concert », déclaration officielle, Miami : Miami Fraternal Order of Police, 17 février 2016. Document consulté le 23 juillet 2018 : <https://fr.scribd.com/doc/299619991/Miami-Police-FOP-Boycott-Beyonce-Concert-Media-Release-2-17-16>

l'une des rares célébrités de couleur à être aussi populaire auprès de la jeunesse noire que blanche.¹¹²⁴

Mais au-delà d'affirmer sa fierté d'être une femme noire, dans le film de 65 minutes accompagnant *Lemonade*, diffusé le 23 avril 2016 sur HBO, elle associe son identité multiple à toute une iconographie qui renvoie au vaudou d'Haïti comme à celui de La Nouvelle-Orléans, et invoque elle aussi la figure de la sorcière. Dans le clip de « 6 Inch Heels », Kristen J. Sollée voit le passage où Beyoncé se trouve à l'arrière d'une limousine et est baignée d'une lumière rouge comme une évocation de la déesse haïtienne vaudou Erzulie, maîtresse de tous les hommes en Haïti. Si la couleur rouge renvoie à la passion, dans cet extrait, Beyoncé observe les hommes dans la rue cachée sous un chapeau à bords large et chante « she loves the grind ».¹¹²⁵ L'expression « the grind » faisant référence à l'acte sexuel, il s'agit pour Beyoncé, comme pour Betty Davis quarante ans plus tôt, d'ôter les connotations négatives généralement associées aux femmes qui aiment le sexe, que ce soit avec un seul ou plusieurs partenaires. L'invocation de cette divinité vaudou renforce également ce changement de perception de la sexualité féminine voulu par la chanteuse. Dans certains passages de cette chanson, Beyoncé aborde la sorcellerie ainsi que la thématique de la sexualité des sorcières. L'invocation de la figure de la sorcière remet ainsi en cause le monopole de la vision masculine de la sexualité, et à s'attaquer aux dynamiques de pouvoir genré.

En plus d'invoquer le vaudou haïtien, Beyoncé fait de même avec celui de La Nouvelle-Orléans dans « Formation ». La grande maison dans laquelle la chanteuse se trouve est une maison typique du sud des États-Unis, blanche avec des colonnes à l'extérieur, et décorée d'objets anciens et de tableaux de riches femmes noires à l'intérieur. La longue robe noire et le chapeau noir qui tombe sur les yeux de la chanteuse créent une atmosphère mystérieuse, mais évoquent également le pouvoir de la chanteuse, celle-ci étant entourée d'hommes en costume qui semblent être ses domestiques. La maison devant laquelle elle se tient est recouverte de plantes, ce qui renforce également la dimension

¹¹²⁴ Lisa Respers France, « Why the Beyoncé controversy is bigger than you think », *CNN.com*, New York : Turner Broadcasting System, 24 février 2016. Document consulté le 24 juillet 2018 : <https://edition.cnn.com/2016/02/23/entertainment/beyonce-controversy-feat/>

¹¹²⁵ Beyoncé, « 6-Inch Heels », *Lemonade*, *op. cit.*

ténébreuse et ésotérique du morceau. Comme Nina Simone l'avait fait dans les années soixante, Beyoncé invoque ici la figure de la sorcière africaine américaine, héritière des prêtresses vaudou de la Nouvelle-Orléans et d'Haïti, pour remettre en question les rapports entre les différentes communautés aux États-Unis.

Mais Beyoncé n'est pas la seule à continuer d'utiliser cette figure pour mettre en avant une idéologie féministe et à s'inscrire dans l'héritage des chanteuses des années soixante et soixante-dix dans leur récupération de différentes formes de sorcellerie. Depuis le 24 février 2017, la chanteuse pop Lana Del Rey s'est fait le relai sur son compte twitter de magiciens, magiciennes, sorciers et sorcières qui appellent à jeter des sortilèges sur Donald Trump. En effet, sur son compte twitter datant du 24 février 2017, elle posta le message suivant :

At the stroke of midnight
Feb 24, March 26, April 24, May 23

Ingredients can b found online¹¹²⁶

Les coups de minuit aux dates mentionnées correspondent aux moments de rituels magiques au début de la phase décroissante de la lune, effectués par des individus qui s'identifient comme sorciers et sorcières. Lana Del Rey renforça ainsi la couverture médiatique de ceux qui appelaient à jeter un sortilège sur Donald Trump et ses associés afin de les empêcher de nuire. Les ingrédients en question furent énumérés et la manière dont le rituel devait se dérouler fut décrite par l'organisateur de cet événement.¹¹²⁷ De nombreux hommes et femmes répondirent à l'appel de Hughes, et s'appliquèrent chaque mois à jeter des sortilèges sur le président des États-Unis, comme l'attestent les centaines de vidéos de rituels présents sur YouTube.

Si en juillet 2018 ces sortilèges n'ont pas empêché Donald Trump de nuire à autrui, ils provoquèrent le même effroi, la même hystérie collective et la même déraison auprès de certaines communautés religieuses fondamentalistes

¹¹²⁶ Lana Del Rey dans Daniel Kreps, « Lana Del Rey Joins Effort to Defeat Trump With Witchcraft », *RollingStone.com*, *op. cit.*, 25 février 2017. Document consulté le 24 juillet 2018 : <https://www.rollingstone.com/music/music-news/lana-del-rey-joins-effort-to-defeat-trump-with-witchcraft-127444/>

¹¹²⁷ Michael M. Hughes, « A Spell to Bind Donald Trump and All Those Who Abet Him: August 8th Mass Ritual », *Extranewsfeed.com*, 17 février 2017. Document consulté le 24 juillet 2018 : <https://extranewsfeed.com/a-spell-to-bind-donald-trump-and-all-those-who-abet-him-february-24th-mass-ritual-51f3d94f62f4>

américaines que ceux que cause la figure de la sorcière. Ainsi, Kevin Ambrose, auteur pour le site Internet *www.christiannationalism.com*, rédigea un article intitulé « Witches plan to curse Trump: We will counter with prayer », dans lequel il appelle ses lecteurs à se joindre à lui :

This is a declaration of spiritual war and it requires a response. As such the Christian Nationalist Alliance is announcing a Day of Prayer on each of these days. We beseech all Christian soldiers to answer this call to action by reading from Psalm 23. We ask you to join us in praying for the strength of our nation, our elected representatives and for the souls of the lost who would take up Satanic arms against us.¹¹²⁸

Cette citation témoigne de l'intégrisme religieux de toute une frange d'électeurs de Donald Trump et des divisions profondes qui existent aujourd'hui au sein de la société américaine. Elle met également en lumière le fait que ces rituels sont pris de manière littérale par de nombreux Américains religieux. Ce n'est cependant pas le cas de l'organisateur de ces rituels, qui y voit plutôt un moyen de poursuivre une forme d'activisme régulier :

Far from being ineffectual 'slacktivism,' the ritual (and others developed by participants) helps many of us stay focused, committed, and invigorated for our everyday activism and resistance. It has become a spiritual balm and a monthly reminder of our commitment to fighting injustice and the ongoing dismantling of our liberal democracy.¹¹²⁹

Dans cet extrait, Hughes ne mentionne qu'en la dimension spirituelle de ces rituels et préfère les rattacher à un activisme concret, comme le confirme le champ lexical utilisé (« slacktivism », « focused », « committed », « invigorated », « activism », « resistance » « fighting injustice », « liberal democracy »). La sorcellerie n'est qu'une excuse, qu'un médium pour s'assurer l'engagement politique continu d'une partie de la société américaine. Le tweet de Lana Del Rey permet ainsi de sensibiliser toute une partie de son public à l'engagement politique en passant par ces rituels.

La popularité de ces événements fut telle qu'une antenne de W.I.T.C.H. à Boston publia une vidéo du rituel sur YouTube, alors même que l'organisation

¹¹²⁸ Kevin Ambrose, « Witches plan to curse Trump: We will counter with prayer », *ChristianNationalism.com*, 23 février 2017. Document consulté le 24 juillet 2018 : <https://www.christiannationalism.com/2017/02/23/witches-plan-curse-president-trump/>

¹¹²⁹ Michael M. Hughes, « Binding Trump: Looking Back on One Year of #MagicResistance ... And Looking Ahead », *Medium.com*, 12 février 2018. Document consulté le 24 juillet 2018 : <https://medium.com/@michaelmhughes/binding-trump-looking-back-on-one-year-of-magicresistance-and-looking-ahead-46c1f46a264c>

avait cessé toute activité depuis le début des années soixante-dix.¹¹³⁰ D'après le site Internet officiel de l'antenne de Boston, ses membres réutilisent l'image de l'organisation, sans que les fondatrices y prennent pour autant part.¹¹³¹ La première des antennes de cette organisation à avoir récupéré le nom et adopté les théories et l'héritage de la W.I.T.C.H. originelle est celle de Portland, en Oregon, en novembre 2016, à la veille de l'élection de Donald Trump à la présidence des États-Unis.¹¹³² Depuis, plusieurs antennes ont fait surface partout dans le pays, de Boston à Chicago.¹¹³³ Cependant, afin de s'adapter aux nouvelles sensibilités féministes, certaines théories et méthodes de la nouvelle mouture changent par rapport à l'organisation des années soixante. S'il y a cinquante ans, l'organisation était principalement composée de femmes blanches et souffrait des critiques faites à la seconde vague féministe en matière de rapport aux communautés ethniques et de genre, les antennes de Portland comme de Boston mettent en avant sur leurs sites Internet respectifs des notions telles que l'intersectionnalité pour permettre à chaque femme d'endosser le costume de la sorcière et s'inspirent également d'autres organisations comme Anonymous pour leur caractère décentré et l'importance donnée à l'anonymat.¹¹³⁴

¹¹³⁰ Document consulté le 24 juillet 2018 : <https://www.youtube.com/watch?v=BJhpQHULQgl>

¹¹³¹ Document consulté le 25 juillet 2016 : <https://www.witchboston.org/>

¹¹³² Document consulté le 25 juillet 2018 : <http://witchpdx.com/who-we-are/>

¹¹³³ Document consulté le 25 juillet 2018 : <http://witchchicago.tumblr.com/>

¹¹³⁴ Document consulté le 25 juillet 2018 : <https://www.witchboston.org/about>

BIBLIOGRAPHIE

Si la bibliographie est d'abord divisée entre sources primaires et secondaires, elle est ensuite classée par champs (musique, histoire, sociologie, féminisme, philosophie, art, études culturelles etc.), puis selon la nature des sources (ouvrages, articles issus de revues scientifiques, presse, albums, affiches, documentaires, etc.). Nous sommes bien conscient des limites d'un tel cadrage, qui nous paraît cependant inévitable en raison de notre objet de recherche. Certaines sources auraient en effet leur place dans plusieurs catégories. C'est le cas par exemple de l'autobiographie d'Elaine Brown, qui pourrait être classée au sein des autobiographies d'artistes, comme de la catégorie histoire ou féminisme. Dans la mesure du possible, nous associerons les différents ouvrages à leur catégorie principale.

SOURCES PRIMAIRES

Musique

Albums des chanteuses et musiciennes du corpus

BIG BROTHER AND THE HOLDING COMPANY, *Big Brother and the Holding Company*, San Francisco : Columbia, 1967.

—, *Cheap Thrills*, San Francisco : Columbia, 1968.

BROWN, Elaine, *Seize the Time*, Los Angeles : Vault, 1969.

BUCKINGHAM NICKS, *Buckingham Nicks*, Los Angeles : Polydor, 1973.

THE CHICAGO WOMEN'S LIBERATION ROCK BAND, NEW HAVEN WOMEN'S LIBERATION ROCK BAND, *Mountain Moving Day*, Burlington, Massachusetts : Rounder Records, 1972.

- , *Papa, Don't Lay That **** on Me*, Nashville : Rounder, 2005.
- CHRISTIAN, Meg, *I Know You Know*, Oakland : Olivia Records, 1974.
- DANE, Barbara, *FTA! Songs of the GI Resistance*, New York : Paredon Records, 1970.
- , *I Hate the Capitalist System*, San Francisco : Paredon Records, 1973.
- DAVIS, Betty, *Betty Davis* [1973], Seattle : Light in the Attic, 2007.
- , *They Say I'm Different*, San Francisco : Just Sunshine Records 1974.
- , *Nasty Gal*, Santa Monica : Island Records, 1975.
- , *Is It Love or Desire*, Los Angeles : Light in the Attic, 2009.
- DOBKIN, Alix, *Lavender Jane Loves Women*, New York : Women's Wax Works, 1973.
- , *Living with Lesbians*, New York : Women's Wax Works, 1976.
- FELDMAN, Maxine, « Angry Atthis », Los Angeles : Harrison and Tyler Publications, 1971.
- FLEETWOOD MAC, « Black Magic Woman », Londres : Blue Horizon, 1968.
- , *Then Play On*, Londres : Reprise, 1969.
- , *Future Games*, Londres : Reprise, 1971.
- , *Fleetwood Mac*, États-Unis : Reprise Records, 1975.
- , « Go Your Own Way/Silver Springs », Sausalito : Warner Bros, 1976.
- , *Rumours*, Sausalito : Warner Bros, 1977.
- FRANKLIN, Aretha, *I Never Loved a Man the Way I Love You*, New York : Atlantic Records, 1967.
- , *Aretha Arrives*, New York : Atlantic Records, 1967.
- , *Take a Look*, New York : Capitol Records, 1967.
- , *Lady Soul*, New York : Capitol Records, 1968.

- , *Aretha Now*, New York : Atlantic Records, 1968.
- , *Aretha in Paris*, Paris : Atlantic Records, 1968.
- , *Soul '69*, New York : Atlantic Records, 1969.
- , *Soft and Beautiful*, Capitol Records, 1969.
- , *This Girl's in Love with You*, New York : Atlantic Records, 1970.
- , *Spirit in the Dark*, New York : Atlantic Records, 1970.
- , *Aretha at the Fillmore West*, San Francisco : Atlantic Records, 1971.
- , *Young, Gifted and Black*, New York : Atlantic Records, 1972.
- , *Amazing Grace*, Los Angeles : Atlantic Records, 1972.
- , *Hey Now Hey (The Other Side of the Sky)*, Atlantic Records, 1973.
- , *Let Me in Your Life*, New York : Atlantic Records, 1974.
- , *With Everything I Feel in Me*, New York : Atlantic Records, 1974.
- GRANT, Bev, and the Human Condition, « Inez » [1975], *Best of Broadside: Anthem of the American Underground from the Pages of Broadside Magazine*, Washington : Smithsonian Folkways Recordings, 2000.
- , « Chain Reaction », *Working People Gonna Rise!*, New York : Paredon Records, 1974.
- JEFFERSON AIRPLANE, *Volunteers*, San Francisco : RCA Victor, 1969.
- JOPLIN, Janis, *The Early Days 1962*, Austin : Simon and Schuster, 1970.
- , *Pearl*, Los Angeles : Columbia Records, 1971.
- , *Blow All My Blues Away*, bootleg non-officiel, 2012.
- LABELLE, *Labelle*, New York : Warner Bros, 1971.
- , *Moon Shadow*, Los Angeles : Warner Bros, 1972.
- , *Nightbirds*, New Orleans : Epic Records, 1974.

LENNON, John, ONO, Yoko, *Unfinished Music No. 1: Two Virgins*, Londres : Apple Corps, 1968.

— *Unfinished Music No. 2: Life with the Lions*, Londres : Zapple, 1969.

—, « Instant Karma »/« Who Has Seen the Wind », Londres : Apple, 1970.

—, « Mother »/« Why », Londres : Apple, 1970.

—, « Power to the People »/« Open Your Box », Londres : Apple, 1971.

—, « Woman Is the Nigger of the World »/« Sisters, O Sisters », New York : Apple, 1972.

—, *Sometime in New York City*, New York : Apple Records/EMI, 1972.

LENNON, John, ONO, Yoko, PLASTIC ONO BAND, « Happy Xmas (War is Over) »/« Listen, the Snow Is Falling », Londres : Apple, 1971.

LYNN, Loretta, *One's On The Way*, Mount Juliet : Decca, 1972.

—, « The Pill », Mt. Juliet : MCA, 1975.

ONO, Yoko, *Fly*, Londres : Apple, 1971.

—, *Approximately Infinite Universe*, New York : Apple Records, 1973.

—, *Feeling the Space*, New York : Apple records, 1973.

—, *ONOBX*, Salem : Rykodisc, 1992.

—, *A Story*, New York : Rykodisc, 1997.

PLASTIC ONO BAND, ONO, Yoko, « Give Peace a Chance/ Remember Love », Londres : Apple, 1969.

—, « Cold Turkey/Don't Worry Kyoko (Mummy's Only Looking for Her Hand in the Snow) », Londres : Apple, 1969.

PREVIN, Dory, *On My Way to Where*, Los Angeles : Mediarts/United Artists, 1970.

—, *Mythical Kings and Iguanas*, Los Angeles : Mediarts/United Artists, 1971.

—, *Mary C. Brown and the Hollywood Sign*, Los Angeles : United Artists, 1972.

—, *We're Children of Coincidence and Harpo Marx*, Los Angeles : Warner Bros, 1976.

REDDY, Helen, *I Am Woman*, Los Angeles : Capitol, 1972.

SAINTE-MARIE, Buffy, *It's My Way!*, New York : Vanguard, 1964.

—, *Many a Mile*, New York : Vanguard, 1965.

—, *Little Wheel Spin and Spin*, New York : Vanguard, 1966.

—, *Fire & Fleet & Candlelight*, New York : Vanguard, 1967.

—, *I'm Gonna Be a Country Girl Again*, New York : Vanguard, 1968.

—, *Illuminations*, New York : Vanguard, 1969.

—, *She Used to Wanna Be a Ballerina*, New York : Vanguard, 1971.

—, *Moonshot*, New York : Vanguard, 1972.

—, *Quiet Places*, New York : Vanguard, 1973.

—, *Buffy*, New York : MCA, 1974.

SIMONE, Nina, *Nina Simone in Concert*, New York : Philips, 1964.

—, *I Put a Spell on You*, New York: Philips, 1965.

—, *Pastel Blues*, New York : Philips, 1965.

—, *Let It All Out*, New York : Philips, 1966.

—, *Wild is the Wind*, New York : Philips, 1966.

—, *High Priestess of Soul*, New York : Philips, 1967.

—, *Nina Simone Sings the Blues*, New York : RCA Victor, 1967.

—, *Silk and Soul*, New York : RCA Victor, 1967.

—, *'Nuff Said*, New York : RCA Victor, 1968.

—, *To Love Somebody*, New York : RCA Victor, 1969.

—, *Black Gold*, New York : RCA Victor, 1970.

SMITH, Patti, *Horses*, New York : Arista, 1975.

—, New York : Arista, 1978.

Autres albums et singles

ALBIZU CAMPOS, Don, *Habla Albizu Campos (Albizu Campos Speaks)*, New York : Paredon Records, 1971.

ALMANAC SINGERS, The, *Talking Union and other Union Songs*, New York : Keynote, 1941.

BASSY, Shirley, « Goldfinger », *Goldfinger*, Londres : Columbia, 1964.

BEATLES, *A Hard Day's Night*, Londres : EMI, 1964.

—, *The Rubber Soul*, Londres : EMI, 1965.

—, « Lady Madonna », Londres : Apple Corps., 1968.

—, *The Beatles*, Londre: Apple Corps., 1968.

BERRY, Chuck, « Sweet Little Sixteen », Chicago : Chess Records, 1958.

BROWN, James, *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud*, Los Angeles : King, 1969.

BYRDS, The, *Byrdsmaniax*, Los Angeles : Columbia, 1971.

CHARLES, Ray, « I Don't Need No Doctor », New York : ABC Records, 1966.

CREAM, *Disraeli Gears*, New York : Reaction, 1967.

CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL, *Willy and the Poor Boys*, Berkeley : Fantasy, 1969.

DIVERS, *Vietnam: Songs of Liberation*, New York : Paredon Records, 1971.

DIVERS, *Palestine Lives!: Songs from the Struggle of the People of Palestine*, New York : Paredon Records, 1974.

DONOVAN, *Sunshine Superman*, Londres : EMI, 1966.

DR. HOOK AND THE MEDICINE SHOW, *Dr. Hook*, Union City : Columbia, 1971.

DR. JOHN, *Something Else*, New York : CBS, 1971.

DYLAN, Bob, *The Freewheelin' Bob Dylan*, New York : Columbia, 1963.

—, *Bringing It All Back Home*, New York : Columbia Records, 1965.

—, *Highway 61 Revisited*, New York : Columbia Records, 1965.

—, *The Bootleg Series Vol. 9: The Whitmark Demos: 1962-1964*, New York : Columbia, 2010.

DURY, Ian, « Sex & Drugs & Rock & Roll », Londres : Stiff Records, 1977.

EAGLES, *Eagles*, Los Angeles : Asylum, 1972.

FULLER, Blind Boy, « Truckin' My Blues Away », New York : ARC-Vocalion, 1936.

FUNKADELIC, *Maggot Brain*, Detroit : Universal Studios, 1971.

GAYE, Marvin, *Let's Get It On*, Detroit : Motown, 1973.

GUEVARA, Ernesto, *Che Guevara Speaks*, New York : Paredon Records, 1973.

GUTHRUE, Woody, *Dust Bowl Ballads*, Camden : Victor Records, 1940.

HAYES, Isaac, *Shaft*, Memphis : Stax Records, 1971.

HENDRIX, Jimi, *Woodstock, Music from the Original Soundtrack and More*, New York : Atlantic Records, 1970.

JAN and DEAN, « Surf City », Hollywood : United Western Records, 1963.

LOMAX, Alan, ed., *Negro Prison Songs*, New York : Tradition Records, 1958.

MC5, *Kick Out the Jams*, Elektra : Detroit, 1969.

MEN OF NO PROPERTY, *Ireland: The Final Struggle*, New York : Paredon Records, 1977.

MOVING SIDEWALKS, The, *Flash*, Provo : Tantara Records, 1969.

NEWTON, Huey P., *Huey Newton Speaks*, New York : Paredon Records, 1970.

POSEY, Sandy, « Born a Woman », Nashville : MGM, 1966.

PRESLEY, Elvis, « My Baby Left Me », Nashville : RCA, 1956.

REDBONE, *Message from a Drum*, San Francisco : Epic Records, 1971.

RODRIGUEZ, Sixto, *Cold Fact*, Detroit : Sussex, 1970.

ROLLING STONES, The, « (I Can't Get No) Satisfaction », London : Decca Records, 1965.

—, *Aftermath*, Londres : Decca Records, 1966.

—, *Beggar's Banquet*, Londres : Decca, 1968.

—, *Sticky Fingers*, Muscle Shoals : Rolling Stones Records, 1971.

—, *Some Girls*, Paris : Rolling Stones Records, 1978.

SANTANA, « Black Magic Woman/Gipsy Queen », San Francisco : CBS, 1970.

SCOTT-HERON, Gil, JACKSON, Brian, *Secrets*, Santa Monica : Arista, 1978.

SEEGER, Pete, *The People's Songs Bulletin*, New York : People's Songs, 1947.

SIMON, Paul, GARFUNKEL, Art, *Wednesday Morning: 3 A.M.*, New York : Columbia, 1964.

SIMON, Paul, *The Paul Simon Songbook*, London : CBS Records, 1965.

SLY and the FAMILY STONE, *Stand!*, New York : Epic, 1969.

STARR, Edwin, *War & Peace*, Hitsville : Gordy, 1970.

SUMMER, Donna, « Love to Love You Baby », Munich : Atlantic, 1975.

—, « I Feel Love », Munich : Casablanca Records, 1977.

THEM, *The Angry Young Them*, Londres : Decca Records, 1965.

THORNTON, Big Mama, *Ball 'n' Chain*, El Cerrito, California : Arhoolie, 1968.

VELVET UNDERGROUND, The, NICO, *The Velvet Underground and Nico*, New York: Verve, 1967.

WOLF, Howlin', « Back Door Man », Chicago : Chess, 1961.

Concerts audio et vidéo

BIG BROTHER AND THE HOLDING COMPANY, « Ball and Chain », concert au Monterey Pop Festival, juin 1967.

<https://www.youtube.com/watch?v=r5If816MhoU>

—, « Summertime », « Ball and Chain », dans « Hollywood Palace », Los Angeles : ABC, 1968. <https://www.youtube.com/watch?v=ygaxZtWZRdk>

DANE, Barbara, « It Isn't Nice », University of California, Berkeley, 2 décembre 1964.

[http://www.fsm-a.org/Audio/1964%2012-](http://www.fsm-a.org/Audio/1964%2012-02%20It%20Isn't%20Nice%20Barbara%20Dane.mp3)

[02%20It%20Isn't%20Nice%20Barbara%20Dane.mp3](http://www.fsm-a.org/Audio/1964%2012-02%20It%20Isn't%20Nice%20Barbara%20Dane.mp3)

DIVERS, *Jazz Icons: Nina Simone - Live in '65 and '68*, San Diego : Reelin' in the Years Production, 2005.

FLEETWOOD MAC, « Rhiannon », *The Midnight Special*, New York : NBC, 9 avril 1976. <https://www.youtube.com/watch?v=KZI62qNmSc>

HAWKINS, Screamin' Jay, « I Put a Spell On You », dans *The Merv Griffin Show*, Los Angeles : NBC, 1966. https://www.youtube.com/watch?v=a1AE_bCoPSI

JIMI HENDRIX EXPERIENCE, *The Miami Pop Festival 1968*, Miami : Legacy Recordings, 2013.

PENNEBAKER, D.A., *Monterey Pop*, New York : Leacock Pennebaker Inc., 1968.

ROLLING STONES, The, « Sympathy for the Devil », Hyde Park, 1969.

SIMONE, Nina, concert au Harlem Cultural Festival en août 1969.

<https://www.youtube.com/watch?v=H26NZ6zCI9Y>

THORNTON, Big Mama, « Ball and Chain », concert, novembre 1971.

<https://www.youtube.com/watch?v=hNAUhgc1s>

Documentaires d'époque

ALK, Howard, *Janis*, Canada : Universal Pictures, 1974.

ONO, Yoko, LENNON, John, *Bed Peace*, Londres : Bag Productions Ltd., 1969.

ONO, Yoko, *No. 4*, Londres : studio de production inconnu, 1966.

RODIS, Peter, *Nina: A Historical Perspective*, New York : Cinemagic, 1970.

STUART, Mel, *Wattstax*, Los Angeles : Columbia Pictures, 1973.

WADLEIGH, Michael, *Woodstock*, Burbank : Warner Bros, 1970.

Ouvrages et articles généraux

Musique

Ouvrages

JONES, LeRoi, *Black Music*, New York : William Morrow and Company, 1967.

McCABE, Peter, SCHONFELD, Robert D., *Apple to the Core; the Unmaking of the Beatles*, New York: Pocket Books, 1972.

Presse

ABBEY, John, « Betty Davis: Filthy but Funky », *Blues & Soul*, Croydon : Lee Tyler, août 1975.

ALI, Tariq, BLACKBURN, Robin, « Power to the people: John Lennon and Yoko Ono talk to Robin Blackburn and Tariq Ali », *Red Mole*, Londres : International Marxist Group, 8-22 mars 1971.

BANGS, Lester, « Yoko Ono: Yoko Ono and Plastic Ono Band », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc, 4 mars 1971.

BURKS, John, « Janis Joplin: I Got Dem Ol' Kozmic Blues Again Mama! », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc., 1^{er} novembre 1969.

CAHN, Elliot, « Loretta Lynn », *Playgirl*, Paramus : Magna Publishing Group, août 1975.

CROW, Margie, « The Muses of Olivia : Our Own Economy, Our Own Song », *Off Our Backs*, off our backs, inc., août-septembre 1974.

FERRIS, Tim, « Yoko Ono: Fly », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc., 9 décembre 1971.

FONG-TORRES, Ben, « Jefferson Airplane Today », *Rolling Stone*, 12 juillet 1969.

FRECHETTO, Dave, « Bold Soul Sister, » *Black Music Magazine*, novembre 1974.

GARLAND, Phyl, « Nina Simone, High Priestess of Soul », *Ebony*, Chicago : Johnson Publishing Company, août 1969.

GERSTEN, Russel, « Hey Now Hey (The Other Side of the Sky), *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc, 2 août 1973.

GIBBS, Vernon, « Betty Davis: The Bottom Line, New York, NY », *Soul and Jazz Records*, août 1974.

—, « The Put-on Who Puts Out », *Penthouse*, Londres : Bob Guccione, mars 1976.

GOLDMAN, Albert, « Return of the Queen of Shebang », *Life Magazine*, 2 octobre 1970.

GREEN, Penny, « I no longer need people to cloak me », *Interview*, New York : Andy Warhol, 1973.

GROSS, Amy, « Introducing Rock 'N' Roll's Lady Raunch: Patti Smith », *Mademoiselle*, New York : Street and Smith, septembre 1975.

HARDIN, John, « Big Brother and the Holding Company: Cheap Thrills », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc., septembre 1968.

HARRIS, Art, « Mmmm Unnhaaah Oh God Oooh It's So Good It's Labelle », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc., 3 juillet 1975.

HOLDEN, Stephen, « Some Time in New York City », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc., 20 juillet 1972.

JAHN, Cliff, « Her Alley Cat Balsiness », *New Times Magazine*, New York : George A. Hirsch, 26 décembre 1975.

KLEMESRUD, Judy, « Fighting a War in Behalf of Indians », *The New York Times*, New York, 24 octobre 1970.

LEDBETTER, Les, « Mood Isn't Candlelight In Betty Davis' Songs », *New York Times*, New York, 21 juin 1974.

LESHER, Margy, *Lesbian Connection*, n°8, East Lansing : Elsie Publishing Institute, 1975.

MARCUS, Greil, « The Plastic Ono Band: Live Peace in Toronto, 1969 », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc., 7 février 1970.

McCARRY, Charles, « John Rennon's Excursive Gloupie », *Esquire*, New York : Hearst Magazines, décembre 1970.

MAXON, R. E., « Big Brother's Boobs », *Los Angeles Free Press*, 19 juillet 1968.

REUTERS, « Janis Joplin Dies; Rock Star Was 27, » *New York Times*, New York, lundi 5 octobre 1970.

RICHARDS, Sue, WEINSTEIN, Bob, « Betty Davis: Bawdy Bombshell », *High Society*, octobre 1976.

SHELTON, Robert, « An Esoteric Mystery », *New York Times*, New York, 24 juillet 1966.

—, « Buffy Sainte-Marie Sings at Carnegie », *New York Times*, New York, 30 novembre 1968.

SKOLER, Ron, « An Interview with John and Yoko », *Rock Magazine* : Larry Marshak, 14 août 1972.

WINDELER, Robert, « Loretta Lynn's "Pill" Is Hard for Some Fans to Swallow », *People Magazine*, Des Moines : Meredith Corporation, 31 mars 1975.

ZIMMERMAN, Paul, « Rebirth of the Blues », *Newsweek*, New York, 26 mai 1969.

Histoire

Ouvrages

BROWN, Claude, *Manchild in the Promised Land*, New York : Macmillan & Co, 1965.

DIDION, Joan, *Slouching Towards Bethlehem*, New York : Dell, 1968.

GOLDSTEIN, Richard, *Goldstein's Greatest Hits*, Englewood Cliffs: Prentic-Hall, 1970.

THOMPSON, Hunter S., *Hell's Angels: a Strange and Terrible Saga*, New York : Ballantine Books, 1967 (ed. 2012).

WOLFE, Tom, *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1970 (ed. 1971).

X, Malcolm, *Malcolm X Speaks: Selected Speeches and Statements*, New York : Grove Press, 1994.

Presse

GALLUP, George, "Gallup Poll on Peace Settlement", *San Francisco Chronicle*, home edition, 31 janvier 1973.

GAVZER, Bernard, « Playboy Interview: Timothy Leary », *Playboy*, Boston : HMH Publishing Co., septembre 1966.

HINKLE, Warren, « A Social History of the Hippies », *Ramparts*, New York : The Layman's Press, mars 1967.

KOPKIND, Andrew, « To Off a Panther », *Hard Times*, n°60, 12-19 janvier 1970.

MAILER, Norman, « The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster », *Dissent* n°4, New York, été 1957.

Féminisme

Ouvrages

DALY, Mary, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston : Beacon Press, 1978.

D'EAUBONNE, Françoise, *Le féminisme ou la mort*, Paris : Femmes en mouvement, 1974.

DENSMORE, Dana, *No More Fun and Games: A Journal of Female Liberation*, New York : n.p., 1968.

DWORKIN, Andrea, *Woman Hating*, New York : Penguin Books, 1974.

EHRENREICH, Barbara, ENGLISH, Deirdre, *Witches, Midwives, and Nurses: A History of Women Healers*, New York : The Feminist Press at CUNY, 1973 (ed. 2010).

FIRESTONE, Shulamith, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York : William Morrow and Company, 1970.

FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New York : W. W. Norton and Co., 1963.

HANISCH, Carol, « The Personal Is Political », *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, 1970.

MILLETT, Kate, *Sexual Politics*, New York : Doubleday, 1970.

MORGAN, Robin, dir., *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings From The Women's Liberation Movement*, New York : Random House, 1970.

—, *Going Too Far: The Personal Chronicle of a Feminist*, New York : Random House, 1977.

REDSTOCKINGS, The (eds.), *Feminist Revolution*, New York : Random House, 1978.

Articles issus d'ouvrages ou de revues scientifiques

LORDE, Audre, « Uses of the Erotic: The Erotic as Power », *Sister Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde*, New York : The Crossing Press, 1984.

ORTNER, Sherry B., « Is Female to Male as Nature To Culture », *Feminist Studies*, 1 (2), 1972.

Presse

JOHNSTON, Laurie, "Women's Group to Observe Rights Day Here Today", *New York Times*, 25 août 1972.

MORGAN, Robin, « Goodbye to All That », *The Rat*, New York : n.p., 1970.

ONO, Yoko, « The Feminization of Society », *The New York Times*, New York, 23 février 1972.

WEIMANN LEAR, Martha, « The Second Feminist Wave », *The New York Times*, New York, 10 mars 1968.

Art, poésie, contes, romans

Ouvrages

BROOKS, Gwendolyn, *Selected Poems*, New York : Harper & Row, 1963. Poésie.

COHEN, Leonard, *Beautiful Losers*, New York : Vintage, 1966 (ed. 1993). Recueil de poèmes.

MAILER, Norman, *Advertisements for Myself*, Cambridge : Harvard University Press, 1959 (ed. 1992).

ONO, Yoko, *Grapefruit*, New York : Simon & Schuster, 1964, (ed. 2000). Recueil de poèmes, art.

Archives écrites, audio, video et photographiques

BILLINGTON, Michael, « Kaleidoscope with Dory Previn », *BBC*, Londres, 1977.

Entretien radiophonique. <https://www.youtube.com/watch?v=i--IS3Yr37g>

DC PUBLIC LIBRARY WASHINGTON STAR COLLECTION, photographie de la New Haven Women's Liberation Rock Band lors du concert du 29 août 1970 devant le National Mall de Washington pour la March for Women's Rights. Photographie prise par Rosemary.

https://www.flickr.com/photos/washington_area_spark/8456527199/in/photo-list-dTgUV6-NSrjFK

FLORIDA MOVING IMAGE ARCHIVES, « Acting police chief Paul Denham (MSOF) on controversy over performance of "The Doors" Dinner Key Auditorium », Miami Dade College, 3 mai 1969.

GEE, Al, « Rap 'n' Rhythm », *U.S. Army Reserve Radio*, Programme n°167, 21 juillet 1974. Entretien radiophonique. <https://www.mixcloud.com/owang/betty-davis-interviewed-by-al-gee-1975/>

HAYDEN, Casey, KING, Mary, *Sex & Caste: A Kind of Memo*, n/p, 1965. www.historyisaweapon.com/defcon1/sexcaste.html/

HAYDEN, Tom, *Port Huron Statement*, 1962. <http://coursesa.matrix.msu.edu/~hst306/documents/huron.html>

Programme COINTELPRO du FBI : <https://vault.fbi.gov/cointel-pro/>

HOOVER, J. Edgar, « Letter to Honorable Ancher Nelsen », dans *John Winston Lennon FBI Record*, 10 mars 1969. <https://vault.fbi.gov/john-winston-lennon/john-winston-lennon-part-01-of-02/view>

KERR, Clark, dans HABEIN, Margaret L., *Spotlight on the College Student; a Discussion by the Problems and Politics Committee of the American Council on Education; led by David Riesman, Philip E. Jacob, Nevitt Sanford*, Washington : American Council on Education, 1959.

NIXON, « Address to the Nation on the War in Vietnam », 3 novembre 1969. Document vidéo. <https://www.nixonfoundation.org/2017/09/address-nation-war-vietnam-november-3-1969>

PARKINSON, Michael, *Parkinson*, Londres : BBC, 1971.

SEALE, Bobby, NEWTON, Huey, « Ten Point Program », *Black Panther*, Oakland : n/p., 1967. <http://www.ucpress.edu/blog/25139/the-black-panther-partys-ten-point-program/>

SEEGER, Pete, *Rainbow Quest*, episode 38, 1966. Émission télévisée <https://www.youtube.com/watch?v=WuviRPq6a5s>

SUTHERLAND, Viv, « American Women Making History & Culture 1963-1982 », *WBAI-FM*, Los Angeles : Pacifica Radio, 21 novembre 1976. Entretien radiophonique. https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-BC2196.24A

YESNO, Johnny, « Johnny Cash: Cherokee? », *Our Native Land*, Ottawa : CBC, 11 septembre 1971. <http://www.cbc.ca/player/play/1851619194>. Émission radiophonique.

SOURCES SECONDAIRES

Ouvrages

Autobiographies d'artistes

DOBKIN, Alix, *My Red Blood: A Memoir of Growing Up Communist, the Greenwich Village Folk Scene, and Coming Out in the Feminist Movement*, New York : Alyson Publications, 2009.

LYNN, Loretta, VECSEY, George, *Loretta Lynn: Coal Mining Daughter*, Chicago : Henry Regnery Company, 1976 (ed. 2010).

PREVIN, Dory, *Midnight Baby: an Autobiography*, New York : MacMillan, 1976.

RICHARDS, Keith, *Life*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2010.

SIMONE, Nina, CLEARY, Stephen, *I Put a Spell on You: the Autobiography of Nina Simone*, Cambridge, Massachusetts : Da Capo Press, 1991.

Musique

Ouvrages

- AMES CARLIN, Peter, *Paul McCartney: A Life*, Londres : JR Books Ltd., 2009.
- BLANEY, John, *John Lennon: Listen to this Book*, Guildford : Biddles, 2005.
- CAILLAT, Ken, *Making Rumours: The Inside Story of the Classic Fleetwood Mac Album*, Hoboken : John Wiley and Sons, Inc., 2012.
- CAAR, Gillian, *She's a Rebel: The History of Women in Rock 'n' Roll*, New York : Seale Press, 1992.
- CHASTAGNER, Claude, *De la culture rock*, Paris : PUF, 2011.
- COHEN, Norm, *Folk Music: A Regional Exploration*, Westport : Greenwood Publishing Group, 2005.
- COHODAS, Nadine, *Princess Noire: the Tumultuous Reign of Nina Simone*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2010.
- CULLEN, Frank, HACKMAN, Florence, McNEILLY, Donald, *Vaudeville, Old and New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*, New York : Routledge, 2006.
- DeROGATIS, Jim, *Let It Blurt: The Life and Times of Lester Bangs, America's Greatest Rock Critic*, New York : Broadway Books, 2000.
- DOGGETT, Peter, *There's a Riot Goin' On: Revolutionaries, Rock Stars, and the Rise and Fall of '60s Counter-Culture*, Édimbourg : Canongate Books, 2008.
- , *You Never Give Me Your Money: The Battle for the Soul of the Beatles*, Londres : Vintage Books, 2010.
- DUNCOMBE, Stephen, *White Riot: Punks and the Politics of Race*, New York : Verso, 2011.

- ECHOLS, Alice, *Scars of Sweet Paradise: The Life and Times of Janis Joplin*, New York : Henry Holt and Company, 1999.
- FRIEDMAN, Jonathan C., *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*, New York : Routledge, 2013.
- FRITH, Simon, *The Sociology of Rock*, Londres : Constable, 1979.
- , *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*, New York : Pantheon Books, 1981.
- , *On Record: Pop, Rock, and the Written Word*, Londres : Pantheon Books, 1989.
- , *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford : Oxford University Press, 2002.
- GILL, John, *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995.
- HAMPTON, Sylvia, NATHAN, David, *Nina Simone: Break Down and Let It All Out*, Londres : Sanctuary Publishing, 2004.
- INNESS, Sherrie A., *Disco Divas: Women and Popular culture in the 1970s*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 2003.
- KING, Martin, *Men, Masculinity and the Beatles*, Surrey: Ashgate, 2013.
- KOMARA, Edward M., *Encyclopedia of the Blues*, New York : Routledge, 2004.
- LARKIN, Colin, *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, Londres : Guinness World Publishing, 1992 (ed. 2006, *The Encyclopedia of Popular Music*).
- LEWISOHN, Mark, *The Beatles Recording Sessions*, New York : Harmony Books, 1988.
- LIGHT, Alan, *What Happened Miss Simone? A Biography*, Danvers : Crown Archetype, 2016.

LYNSKEY, Dorian, *33 Revolutions Per Minute: A History of Protest Songs, From Billie Holiday to Green Day*, New York : 2011.

MAHON, Maureen, *Right to Rock: The Black Rock Coalition and the Cultural Politics of Race*, Durham : Duke University Press, 2004.

McROBBIE, Angela, *Feminism and Youth Culture: from 'Jackie' to 'Just Seventeen'*, Houndmills : Macmillan, 1991.

—, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles : Sage, 2009.

MILES, Barry, *Paul McCartney: Many Years From Now*, New York : Henry Holt and Company, 1997 (ed. 1998).

MILLER, Jim, ed., *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, New York : Random House, 1992.

NEHRING, Neil, *Popular Music, Gender, and Postmodernism: Anger Is an Energy*, Thousand Oaks : Sage Publications, 1997.

PARTINGTON, John S., *The Life, Music and Thought of Woody Guthrie: A Critical Appraisal*, New York : Routledge, 2016.

REYNOLDS, Simon, PRESS, Joy, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*, Londres : Serpent's Tail, 1995.

SALVAYRE, Lydie, *Hymne*, Paris : Seuil, 2011.

SCHAEFER, Alan, ed., *Homegrown: Austin Music Posters 1967 to 1982*, Austin : University of Texas Press, 2015.

SEGREST, James, HOFFMAN, Mark, *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf*, New York : Da Capo, 2005.

SELVIN Joel, *Sly and the Family Stone: An Oral History*, New York : Quill Publishing, 1998.

SHEFF, David, *All We Are Saying: The Last Major Interview with John Lennon and Yoko Ono*, New York : St Martin's Press, 2000.

SHELTON, Robert, *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, Cambridge, Massachusetts : Da Capo Press, 2003.

STRONG, Martin, *The Great Rock Discography*, 5^e édition, Edimbourg : Mojo Books, 2000.

TRYNKA, Paul, dir., *The Beatles: Ten Years That Shook the World*, Londres : Dorling Kindersley, 2004.

TUCKER, Ken, *Rock of Ages*, New York : Simon & Schuster, 1986.

VAN RONK, Dave, WALD, Elijah, *The Mayor of MacDougal Street: A Memoir*, New York : Da Capo Press, 2005.

WHITBURN, Joel, *Top R&B/Hip-Hop Singles: 1942-2004*, Wisconsin : Record Research, 2004.

WHITELEY, Sheila, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York : Routledge, 1997.

WIENER, Jon, *Come Together: John Lennon in His Time*, Chicago : University of Illinois, 1984.

WREN, Christopher S., *Winners Got Scars Too: The Life of Johnny Cash*, New York : Ballantine, 1971.

Articles issus d'ouvrages ou de revues scientifiques

FABRI, Franco, « A Theory of Musical Genres: Two Applications », dans HORN, David, TAGG, Philip, dir., *Popular Music Perspectives: Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981*, Gothenburg : International Association for the study of Popular Music, 1981.

FELDSTEIN, Ruth, « I Don't Trust You Anymore: Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s », *The Journal of American History*, Vol. 91, No. 4 (Mar., 2005), Oxford : Oxford University Press, 2005.

FRITH, Simon, McROBBIE, Angela, « Rock and Sexuality », 1978, dans FRITH, Simon, *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Londres : Routledge, 2007.

GREENE, Nikki A., « “Don't Call Her No Tramp“: The Feminist Funk Power of Betty Davis and Renée Stout », *American Studies*, Vol. 52, numéro 4, 2013.

MAHON, Maureen, « They Say She's Different: Race, Gender, Genre, and the Liberated Black Femininity of Betty Davis », *Journal of Popular Music Studies*, Volume 23, Issue 2, juin 2011.

RUDENT, Catherine, « Les stéréotypes de genre dans la presse rock : musiciennes et musiciens dans *Les Inrockuptibles* en 2010 », communication. 2013.

TAGG, Philip, « Open Letter about 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music' », *Journal of Popular Music*, vol. 8/3, Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

TOMA, Ulara, « Patti Smith and Performative Gender », dans CHASTAGNER, Claude (ed.), *Patti Smith: Outside*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2015

Presse

BELLY, Liz, « Kim Gordon, tUnE-yArDs, and 6 Other Musicians on Why Yoko Ono Matters », *Pitchfork.com*, Chicago : Condé Nast, 16 novembre 2016.

<https://pitchfork.com/thepitch/1366-kim-gordon-tune-yards-and-6-other-musicians-on-why-yoko-ono-matters>

BOSSO, Joe, « Interview: Big Brother And The Holding Company's Sam Andrew on Janis Joplin », *musicradar.com*, 12 avril 2012.

COLLINS, Nancy, « Tina Turner: Queen of Rock & Roll », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc., 23 octobre 1986.

CORDOVA, Jeanne, « Cris Williamson's Paradise », *Lesbian Tide*, Los Angeles : Daughters of Bilitis, mai-juin 1980.

CORDOVA, Randy, « Oh, Mother! Fleetwood Mac's Stevie, 49, still Barbara's *little girl* », *Arizona Republic*, Phoenix : Gannett Company, 12 août 1997.

DAVIS, Thulani, « Nina Simone, 1933-2003 », *The Village Voice*, New York, 29 avril 2003.

DICESARE, Pat, « Janis Joplin's '69 show at the Civic Arena was a raucous affair from start to finish », *Pittsburgh Post-Gazette*, 3 octobre 2010.

GRANT, Bev, « Bev Grant: My Story », *Smithsonian Folkways Magazine*, été/automne 2014.

—, « Pop/Jazz; Olivia Records is a success in 'Women's Music' », *The New York Times*, 4 novembre 1983.

JAKCSON, Alan, « Stevie Nicks: Why I Had to Marry my Best Friend's Husband », *Woman's Own*, Londres : Time Inc., 1990.

JACKSON, Blair, « Classic Tracks: Big Brother & The Holding Company's 'Piece of My Heart' », *mixonline.com*.

KIERSH, Edward, « Ike's Story », *SPIN*, Vol.1 n°4, New York : Bob Guccione, Jr., août 1985.

LEASCA, Stacey, « 5 things you should stop wearing to Coachella immediately », *BusinessInsider.com*, 13 avril 2017.

LEWIS, Tim, « Buffy Sainte-Marie: 'My music is much more diverse than almost any singer you can think of' », *The Guardian*, Londres : Guardian Media Group, 2 août 2015.

McVEIGH, Tracy, « Paul McCartney: Yoko did not break up the Beatles », *The Guardian*, Londres : Guardian Media Group, 27 octobre 2012

MORGAN, Richard, « Black Woodstock », *Smithsonian.com*, Février 2007.
www.smithsonianmag.com/history/black-woodstock-146793268/

NELSON-STRAUSS, Brenda, « Betty Davis/They Say I'm Different », *Blackgrooves.org*, 2007.

POND, Steve, « Stevie », *US Magazine*, New York : Wenner Media, numéro 132, 9-23 juillet 1990.

SCHRUERS, Fred, « Fleetwood Mac: Back on the Chain Gang », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc., 30 octobre 1997.

SHEFF, David, « Playboy Interview: John Lennon and Yoko Ono », *Playboy*, Chicago : Playboy Enterprises, janvier 1981.

SPENCER, Neil, « Miles Davis: The muse who changed him, and the heady Brew that rewrote jazz », *The Guardian*, Londres : Guardian Media Group, 5 septembre 2010.

SULLIVAN, Caroline, « Patti LaBelle: 'Lady Marmalade? We thought it was just about a woman walking down the street' », *The Guardian*, Londres : Guardian Media Group, 12 novembre 2015.

WEINGARTEN, Christopher R., « Reconsidering Yoko Ono: Three Reissues Honor Legacy of Avant-Rock Icon », *Rolling Stone*, San Francisco : Straight Arrow Publishers, Inc., 11 novembre 2016.

ZOLADZ, Lindsay, « Yoko Ono and the Myth that Deserves to Die », *vulture.com*, 13 mai 2015.

Histoire

Ouvrages

ANDERSON, Terry H., *The Movement and the Sixties: Protest in America from Greensboro to Wounded Knee*, New York : Oxford University Press, 1995.

BLOOM, Alexander, BREINES, Wini, dir., *Takin' It to the Streets: A Sixties Reader*, New York : Oxford University Press, 2010.

BRAUNSTEIN, Peter, DOYLE, Michael William, dir., *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, New York : Routledge, 2002.

BROWN, Elaine, *A Taste of Power: A Black Woman's Story*, New York : Anchor Books, 1992.

BROWNMILLER, Susan, *In Our Time: Memoir of a Revolution*, New York : Random House, 1999.

CARSON, Clayborne, *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s*, Cambridge, Mass. : Harvard Press University, 1995.

CHURCHILL, Ward, VANDER WALL, Jim, *The COINTELPRO Papers: Documents From the FBI's Secret Wars Against Dissent in the United States*, Cambridge : South End Press, 1990.

D'EMILIO, John, *Sexual Politics, Sexual Communities: The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, Chicago : Chicago University Press, 1983.

CHAFE, William H., *The Unfinished Journey: America since World War II*, New York : Oxford University Press, 2011.

DIAMOND, Andrew, HURET, Romain, ROLLAND-DIAMOND Caroline, *Révoltes et utopies : la contre-culture américaine des années 1960*, Paris : Editions Fahrenheit, 2012.

ECHOLS, Alice, *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967-1975*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989.

—, *Shaky Ground: The Sixties and Its Aftermath*, New York : Columbia Press University, 2002.

EVANS, Sara, *Personal Politics: The Roots of Women's Liberation in the Civil Rights Movement and the New Left*, New York : Vintage Books, 1979.

FARBER, David, *The Sixties: From Memory to History*, Chapel Hill : University of North Carolina, 1994.

—, *The Age of Great Dreams: America in the 1960s*, New York : HarperCollins, 1995.

FOLEY, Michael Stewart, *Confronting the War Machine: Draft Resistance During the Vietnam War*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2003.

GETCHES, David H., WILKINSON, Charles F., WILLIAMS, Robert L., *Cases and Materials on Federal Indian Law*, Minnesota : Thomson/West, 2005.

GITLIN, Todd, *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*, New York : Bantam Books, 1987.

HAYDEN, Tom, *Reunion: A Memoir*, New York : Random House, 1988.

KING, Mary, *Freedom Song: A Personal Story of the 1960s Civil Rights Movement*, New York : William Morrow & Co, 1987.

MATUSOW, Allen, *The Unraveling of America: A History of Liberalism in the 1960s*, New York : Harper & Row, 1984.

McMILLIAN, John, Paul Buhle, ed., *The New Left Revisited*, Philadelphie : Temple University Press, 2003.

McMILLIAN, John, *Smoking Typewriters*, New York : Oxford University Press, 2011.

MILLER, James, *"Democracy Is in the Streets": From Port Huron Statement to the Siege of Chicago*, New York : Simon & Schuster, 1987.

MILLER, Timothy, *The Hippies and American Values*, Knoxville : The University of Tennessee Press, 1991 (ed. 2011).

—, *The 60s Communes: Hippies and Beyond*, Syracuse : Syracuse University Press, 1999.

MORETTA, Anthony, *The Hippies: A 1960s History*, Jefferson : McFarland and Co, 2017.

NG, Wendy, *Japanese American Internment During World War II: A History and Reference Guide*, Wesport : Greenwood Publishing Group, 2001.

PERLSTEIN, Rick, *Nixonland: The Rise of a President and the Fracturing of America*, New York : Scribner, 2008.

ROLLAND-DIAMOND, Caroline, *Chicago: le moment 68, territoires de la contestation étudiante et répression politique*, Paris : Syllepse, 2011.

SCHLESINGER Jr., Arthur M., *The Disuniting of America: Reflections on a Multicultural Society*, New York : W.W. Norton and Company, 1991.

STRAIN, Christopher B., *The Long Sixties: America, 1955-1973*, n/p : Haley Blackwell, 2016.

VAN DEBURG, William L., *Black Camelot: African-American Culture Heroes in Their Times, 1960-1980*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.

—, *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture 1965-1975*, Chicago : University of Chicago Press, 1993.

—, *Hoodlums: Black Villains and Social Bandits in American Life*, Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Articles issus d'ouvrages ou de revues scientifiques

BÉJOINT, Henri, « La représentation de l'étranger dans le lexique américain », *Revue française d'études américaines*, n°9, Paris : éditions Belin, avril 1980.

BONNET, Valérie, « 'Don't Call Me Nigger, Whitey' : L'autodésignation de la communauté africaine-américaine et la construction identitaire », *Communication* [En ligne], Vol. 28/2 | 2011, mis en ligne le 27 juillet 2011 : <http://communication.revues.org/1803> ; DOI : 10.4000/communication.1803.

CHEMIN, Anne, « Intégration ou assimilation, une histoire de nuances », *Le Monde Idées*, site internet, 11 novembre 2016. <http://lacauserie.wikispaces.com/file/view/Inte%CC%81gration%20ou%20assimilation.pdf/618725397/Inte%CC%81gration%20ou%20assimilation.pdf>.

FEARON, James D., LAITIN, David D., « Ethnicity, Insurgency and Civil War », *American Political Science Review*, vol. 97, n° 1, Washington : American Political Science Association, février 2003.

JENNINGS, Regina, « Poetry of the Black Panther Party: Metaphors of Militancy », *Journal of Black Studies*, Vol. 29, No. 1, Septembre 1998

JOSEPH, Peniel, « The Black Power Movement: A State of the Field », *The Journal of American History*, Vol. 96, No. 3, n.p., 2009.

JUSTOV, Alexander, PARDELLI, Giuliana, « Ethnoracial Homogeneity and Public Outcomes: The (Non)effects of Diversity », *American Political Science Review*, juin 2018.

KASHIMA, Tetsuden, « Japanese American Internees Return, 1945 to 1955: Readjustment and Social Amnesia », *Phylon*, Vol. 41, N° 2, Atlanta : Clark Atlanta University, 1980.

LUNCH, William L., SPERLICH, Peter W., « American Public Opinion and the War in Vietnam » *The Western Political Quarterly*, vol. 32, no. 1, 1979.

ROSIER, Paul C., « “They Are Ancestral Homelands”: Race, Place, and Politics in Cold War Native America, 1945-1961 », *The Journal of American History*, Vol. 92, No 4, Oxford : Oxford University Press, 2006.

STEINMAN, Erich, « Settler Colonial Power and the American Indian Sovereignty Movement: Forms of Domination, Strategies of Transformation », *American Journal of Sociology*, Vol. 117, No 4, Chicago : The University of Chicago Press, 2012.

Presse

JOSEPH, Peniel, « Politics Mondays: Black Power's Powerful Legacy », *The Chronicle Review*, July 21, 2006.

ROSTKOWSKI, Joëlle, « La Longue marche des droits », *L'aventure oublié : Les Indiens d'Amérique : des Micmacs au Red Power*, Paris : L'histoire éditions, 2012.

ROUILLON, Étienne, DAVIS, Angela, LYNCH, Shola, « Angela Davis Honore Ses Engagements », *Trois Couleurs*, Paris : MK2, 3 avril 2013.
<http://www.troiscouleurs.fr/cinema/interview-angela-davis-honore-ses-engagements/>

Féminisme

Ouvrages

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990.

—, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford : Stanford University Press, 1997.

DAVIS, Angela, *Women, Race, and Class*, New York : Vintage, 1983.

—, *Women, Culture, and Politics*, New York : Vintage, 1990.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe, vol. I : Les faits et les mythes*, Paris : Gallimard, 1949.

—, *Le Deuxième sexe, vol. II : L'expérience vécue*, Paris : Gallimard, 1949.

DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris : Grasset, 2006.

ELLER, Cynthia, *Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America*, Boston : Beacon Press, 1993.

GAY, Roxane, *Bad Feminist: Essays*, New York : Harper Perennial, 2014.

HILL COLLINS, Patricia, *From Black Power to Hip-Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*, Philadelphie : Temple University Press, 2006.

HOOKS, bell, *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*, Boston : South End Press, 1982.

—, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Boston, MA : South End Press, 1984.

- , *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston : South End Press, 1989.
- , *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris : Editions Cambourakis, 2015. Traduit de l'anglais par Olga Potot.
- LOVE, Barbara J., *Feminists who Changed America: 1963-1975*, Urbana : University of Illinois, 2006.
- LORDE, Audre, « An Open Letter to Mary Daly », Berkeley : Crossing Press, 1984.
- , *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley : Crossing Press, 1984.
- MARINUCCI, Mimi, *Feminism is Queer: The intimate connection between queer and feminist theory*, Londres : Zed Books, 2010.
- RINGROSE, Jessica, *Postfeminist Education?: Girls and the Sexual Politics of Schooling*, New York : Routledge, 2017.
- ROBINSON, Hilary, *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2014*, Second edition. Chichester : West Sussex Wiley Blackwell, 2015. *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, Indiana : Purdue University Press, 2008.
- SEMPRUCH, Justyna, *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, Indiana : Purdue University Press, 2008.
- SHOHAT, Ella, *Talking Vision: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Cambridge : MIT Press, 1998.
- SOLLÉE, Kristen J., *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, Berkeley : ThreeL Media, 2017.
- STARHAWK, *The Spiral Dance: a Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*, New York : Harper and Row, 1979.
- , *Dreaming the Dark: Magic, Sex, and Politics*, Boston : Beacon Press, 1982.

WALKER, Barbara, *The Crone: Woman of Age, Wisdom and Rituals*, San Francisco : Harper Collins, 1985.

Articles issus d'ouvrages ou de revues scientifiques

BLACK WOMEN'S BLUEPRINT, « An Open Letter from Black Women to the Slutwalk », *Gender and Society*, Vol 30, Issue 1, 23 septembre 2011.
<http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0891243215611868>

CLEAVER, Kathleen Neal, « Women, Power, and Revolution », *New Political Science* 21.2, 1999.

CRENSHAW, Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, 1989.

GUILHAUMOU, Jacques, « Autour du concept d'agentivité », *Rives méditerranéennes* 1/2012 (n° 41).

SPALDING ANDRÉOLLE, Donna, « 'Men Are from Mars, Women Are from Venus'? A Case Study of Some Radical Feminist Discourse in the Crossfire », *Revue Française D'études Américaines*, no. 114, Paris: Belin, 2007.

SMITH, Barbara, « Racism and Women's Studies », *Frontiers: A Journal of Women's Studies*, Vol. 5, n°1, Lincoln : University of Nebraska Press, 1979.

Presse

BRENOT, Philippe, « Dans la prostitution, l'homme paie pour que la femme ne puisse pas poser de limites », *Prostitution et société*, n°148, janvier-mars 2005, Clichy : Mouvement du Nid, 2005.

DWORKIN, Andrea, « Pornography and the New Puritans », *The New York Times*, New York, 3 mai 1992.

KORVETTE, Kristen, « May Slut of the Month: Ev'Yan Whitney », *slutist.com*, 5 mai 2016.

PHOENIX, Val C., « From Womyn to Grrrls: Finding Sisterhood in Girl Style Revolution », *Deneuve*, San Francisco : Avalon Media, Janvier-Fevrier 1994.

WALKER, Rebecca, « Becoming the Third Wave », *Ms.*, New York : Ms. Magazine Corp., 1992.

WILLIS, Ellen, « Lust Horizons: Is the Women's Movement Pro-Sex? », *The Village Voice*, New York, juin 1981.

WEINEN, Zelda, « Scandale à Nice : une pute prend la parole (1/2) », *Libération.fr*, 26 décembre 2017, Paris : SARL Libération, 2017.

Philosophie, sociologie, anthropologie, politique et études culturelles

Ouvrages

ADORNO, Theodor W., *Philosophy of New Music*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1949 (ed. 2006).

—, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève : Contrechamps, 1962 (ed. 1994).

—, *The Jargon of Authenticity*, Londres : Routledge, 1964.

—, *Prismes : critique de la culture et société*, Paris : Payot, 1986.

—, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Londres : Routledge, 1991.

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch, HOLQUIST, Michael, ed., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin : University of Texas Press, 1981
- BRIQUET, Pierre, *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Paris : Baillière, 1859.
- CHEMILLIER-GENDREAU, Monique, *De la guerre à la communauté universelle*, Paris : Fayard, 2013.
- CONNOLLY, James, *Selected Writings*, Londres : Pluto Press, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972.
- , *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.
- , *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris : Gallimard, 2001.
- , *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris : Gallimard, 2001.
- , *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*, éd. D. Defert, Paris, Seuil/Gallimard, 2011.
- FRANK, Thomas, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago : The University of Chicago Press, 1997.
- FREUD, Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris : Payot, 1926 (ed. 2014).
- GARDNER, Gerald, *The Meaning of Witchcraft*, Londres : Aquarian, 1959 (ed. 2004).
- GARFINKEL, Harold, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1967.
- HALL, Stuart, « Notes on Deconstructing the Popular » dans SAMUEL, R., *People's History and Socialist Theory*, Londres : Routledge, 1981.
- HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony, dir., *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres : Routledge, 1976.

- HALL, Stuart, « Notes on Deconstructing the Popular » dans SAMUEL, R., *People's History and Socialist Theory*, Londres : Routledge, 1981.
- HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony, dir., *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres : Routledge, 1976.
- HAZZARD-DONALD, Katrina, *Mojo Workin': The Old African American Hoodoo System*, Chicago : University of Illinois Press, 2013.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Librairie Philosophie Vrin, 2006.
- HURSTON, Zora Neale, *Tell My Horse: Vood and Life in Haiti and Jamaica*, Philadelphie : J. B. Lippincott, 1938.
- JAMESON, FREDRIC, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres : Verso, 1991.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkeley : University of California Press, 1990.
- LAPLANTINE, François, *Je, nous et les autres : être humain au-delà des appartenances*, Paris : Le Pommier, 1999 (eds. 2010).
- LEMOINE, Stéphane, OUARDI, Samira, *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*, Paris : Alternatives, 2010.
- LORENZINI, Daniele, SFORZINI, Arianna, ed., *Un demi-siècle d'Histoire de la folie*, Paris : éditions Kimé, 2013.
- MA, Sheng-Mei, *The Death Embrace: Orientalism and Asian American Identity*, Minnesota : The University of Minnesota Press, 2000.
- MALAREWICZ, Jacques-Antoine, *La Femme possédée : sorcières, hystériques et personnalités multiples*, Paris : Robert Laffont, 2005.

MONOD BECQUELIN, Aurore, VAPNARSKY Valentina, dir., *Ateliers du LESC* [En ligne], 34 | 2010, mis en ligne le 27 septembre 2010.

PINTO-MATHIEU, Elisabeth, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen-Âge*, Paris : Beauschesne, 1997.

PURKISS, Diane, *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*, New York : Routledge, 1996.

SAID, Edward, *Orientalism*, New York : Pantheon Books, 1979.

SZASZ, Thomas, *The Manufacture of Madness: A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*, Syracuse : Syracuse University Press, 1970.

TORGOVNICK, Marianna, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago : University of Chicago Press, 1990.

Articles issus d'ouvrages ou de revues scientifiques

EMERY, Amy Fass, « The Zombie In/As the Text: Zora Neale Hurston's 'Tell My Horse' », *African American Review*, Vol. 39, No. 3, Baltimore John Hopkins University Press, 2005.

HALL, Stuart, « Notes on Deconstructing 'the Popular' », dans Raphael Samuel, *People's History and Socialist Theory*, Londres : Routledge, 1981.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Oxford : Oxford University Press, 1975.

SZASZ, Thomas, « The Therapeutic State: the Tyranny of Pharmacracy », *The Independent Review*, Oakland : The Independent Institute, 2001.

Presse

WILENTZ, Amy, « A Zombie Is a Slave Forever », *New York Times*, New York, 30 octobre 2012.

Art, poésie, contes, romans

Ouvrages

BIESENBACH, Klaus, CHERIX, Christophe, *Yoko Ono : One Woman Show, 1960-1971*, New York : The Museum of Modern Art, 2015.

CODY, Gabrielle H., SPRINCHORN, Evert, dir., *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama Volume 1*, New York : Columbia University Press, 2007. Dictionnaire.

SADE, Marquis de, *La Philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux*, Paris : Flammarion, 1795 (ed. 2007).

SAND, George, *La Petite Fadette*, Paris : Flammarion, 1849 (ed. 2016). Roman.

TOLKIEN, J. R. R., *The Lord of the Rings: The Two Towers*, Londres : George Allen & Unwin, 1954.

Articles issus d'ouvrages ou de revues scientifiques

ENRIGHT, Robert, « Instructions in the Marital Arts: A Conversation with Yoko Ono », *Border Crossings* Vol. 13, n°1, Janvier 1994.

Dictionnaires

DALZELL, Tom, VICTOR, Terry, dir., *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English, Second Edition*, New York : Routledge, 2013.

Dictionnaire.

DAVIES, Sioned, trad., *The Mabinogion*, Oxford : Oxford University Press, 2007.

Contes.

HENDRICKSON, Robert, *Encyclopedia or Words and Phrase Origin*, New York : Facts on File Inc., 1999. Encyclopedie.

MAJOR, Clarence, *Black Slang: A Dictionary of Afro-American Talk*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1971.

SIMPSON, J. A., WEINER, E. S. C., dir., *The Oxford English Dictionary, Second Edition*, Oxford : Oxford University Press, 1989. Dictionnaire.

Archives écrites, audio, video et photographiques

COOPER, Anderson, ONO, Yoko, « Ono: I was used as a scapegoat in blame over Beatles' breakup », *CNN.com*, New York, 19 octobre 2010. Entretien vidéo.

GAY, Roxane, « Roxane Gay on Acknowledging — And Owning — Her 'Bad' Feminism », *NPR*, 3 août 2014.

<https://www.npr.org/2014/08/03/337126684/roxane-gay-on-acknowledging-and-owning-her-bad-feminism>. Entretien radiophonique.

KRAMER, Heinrich, SPRENGER, Jacob, *Malleus Maleficarum*, Strasbourg : n.p., 1486.

SAINTE-MARIE, Buffy, « 2008 Native Writer's Series #3 », *The National Museum of the American Indian*, 18 mars 2008, conférence.

https://www.youtube.com/watch?v=C5_3lhqNZKI

THORNE, Jesse, DAVIS, Betty, « *The Sound of Young America* », *maximumfun.org*, juin 2007. Entretien radiophonique.

WEISSTEIN, Naomi, « The Chicago Women's Liberation Rock Band 1970-1973: A Slapstick Demolition of Male Supremacy », intervention issue de la conférence à la Boston University, *A Revolutionary Moment: Women's Liberation in the Late 1960s and early 1970s*, 8 avril 2014. <http://newpol.org/content/chicago-women%E2%80%99s-liberation-rock-band-1970-1973>

WINFREY, Oprah, « Oprah's Next Chapter », *Oprah Winfrey Network*, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=oq-Rt1uVnkl>

Documentaires, films, vidéos

BAINBRIDGE, Catherine, MAIONARA, Alfonso, *The Indians Who Rocked the World*, Montreal : Rezolution Pictures, 2017.

BERG, Amy, *Janis: Little Girl Blue*, New York : Jigsaw Productions Inc., 2015.

DESPENTES, Virginie, *Mutantes (Féminisme Porno Punk)*, Paris : Blaq Out, 2010.

DORE, Mary, *She's Beautiful When She's Angry*, New York : International Film Circuit, 2014.

COX, Phil, *Betty: They Say I'm Different*, Londres : Native Voice Films, 2018.

ENGLANDER, Judy, *The Dick Cavett Show: John and Yoko collection*, Studio 65, 2006.

EPSTEIN, Michael, *LennoNYC*, New York, American Masters/PBS, 2010.

FLEMING, Victor, *The Wizard of Oz*, Los Angeles : Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

GARBUS, Liz, *What Happened, Miss Simone?*, New York : Moxie Firecracker Films/Netflix, 2015.

GRUBEN, Adrienne, McALESTER, Keven, HARPER, D. W., HOLLINGSWORTH, Lauren, *You're Gonna Miss Me: A Film about Roky Erickson*, États-Unis : Palm Pictures, 2007.

HEFFERNAN, David, *Classic Albums — Fleetwood Mac: Rumours*, Londres : Eagle Rock Video, 2002.

NELSON, Stanley, *The Black Panthers: Vanguard of the Revolution*, New York : Firelight Media, 2015.

OLSSON, Göran, *The Black Power Mixtape 1967-1975*, Stockholm : Story AB, 2011.

POLLAK, Amanda, *1964*, Boston : WGBH Educational Foundation, 2014.

PROWSE, Joan, *Buffy Sainte-Marie: A Multimedia Life*, Canada : True North, 2006.

SCORCESE, Martin, *No Direction Home: Bob Dylan*, New York : PBS, 2005.

Sites internet

Site officiel de Sam Andrew : samandrew.com

Site officiel de *Billboard* : www.billboard.com

Site officiel du journal *The Buffalo News* : www.buffalonews.com

Site officiel de la Chicago Women's Liberation Union : www.cwluherstory.org

Site officiel de Robert Christgau : www.robertchristgau.com

Site officiel de la chaîne de télévision C-SPAN : www.c-span.org

Site officiel de FIP Radio, article sur Barbara Dane, « Barbara Dane : le chant partisan » : barbaradane.fipradio.fr

Site officiel du Free Speech Movement : www.fsm-a.org

Site officiel de Jo Freeman : www.jofreeman.com

Site officiel du magazine *Pitchfork* : www.pitchfork.com

Site officiel du Online Cambridge Dictionary : dictionary.cambridge.org

Site officiel de Yoko Ono : www.imaginepeace.com

Site officiel des Redstockings : www.redstockings.org

Site officiel de Buffy Sainte-Marie : buffysainte-marie.com

Site officiel de Margaret Thatcher : www.margaretthatcher.org.

Site officiel theartstory.org : www.theartstory.org

Site officiel de Women's Jewish Archive : www.jwa.org

Entretien personnel

DREYER, Thorne, ancien rédacteur en chef du *Rag* et membre de la *Students for a Democratic Society* à l'Université du Texas à Austin, aujourd'hui présentateur de l'émission « Rag Radio » sur la station KOOP 91.7-FM, à Austin. À Austin, le 26 mai 2014.

**INDEX DES NOMS PROPRES ET
GROUPES DE MUSIQUE**

A

Abbey, John, 292, 295, 333
Adorno, Theodor, 30, 32, 222, 223, 227, 228, 264,
330
Ali, Tariq, 426
Anderson, Terry H., 65

B

Baez, Joan, 52, 96, 97, 224, 258, 259, 341
Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch, 497
Bangs, Lester, 250, 362, 363, 404, 405, 406, 407
Beatles, The, 28, 130, 146, 149, 164, 174, 190,
191, 203, 209, 233, 244, 250, 256, 313, 328,
329, 330, 331, 343, 361, 362, 363, 404, 405,
406, 424, 426, 473, 519
Big Brother and the Holding Company, 16, 21, 22,
126, 128, 185, 186, 229, 231, 232, 233, 234,
235, 236, 237, 238, 299, 300, 355, 356, 357,
358, 359
Booth, Heather, 18, 124, 174, 312, 454
Braunstein, Peter, 49, 65, 66, 102, 103, 239, 267,
305, 307
Briquet, Pierre, 491
Brown, Claude, 154
Brown, Elaine, 21, 279, 280, 281, 282, 283, 284,
296, 531
Brown, James, 58, 158, 246
Brownmiller, Susan, 131, 494
Buckingham, Lindsay, 21, 359, 375, 380, 381,
382, 383, 384, 385, 386, 388, 400, 401, 402,
403, 421, 474
Byrds, The, 313

C

Caar, Gillian, 21, 23, 28, 32, 110
Caillat, Ken, 384, 385, 388, 402
Chafe, William H., 51
Charles, Ray, 488
Chastagner, Claude, 126, 229, 369

Chicago Women's Liberation Rock Band, 18, 21,
22, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132,
134, 136, 139, 141, 167, 221, 298, 309, 310,
312, 313, 314, 315, 316, 318, 324, 335, 336,
375, 411, 488, 489, 490, 516
Christgau, Robert, 237, 414, 415
Christian, Meg, 21, 335, 336, 337, 338, 341, 342
Cleaver, Kathleen Neal, 284
Cohen, Leonard, 470
Cream, 466, 467
Crenshaw, Kimberlé, 25, 26, 149, 151, 152, 153,
177, 516

D

Daly, Mary, 19, 116, 152, 153, 201, 487, 488, 490
Dane, Barbara, 21, 22, 95, 96, 97, 98, 106, 134,
139, 173, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189,
205, 212, 221, 515
Davis, Angela, 25, 75, 76, 98, 172, 189, 202, 276,
277, 278, 282, 284, 316
Davis, Betty, 21, 22, 109, 127, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166,
167, 212, 274, 290, 291, 292, 293, 294, 295,
296, 297, 298, 324, 328, 332, 333, 343, 344,
345, 346, 347, 348, 353, 354, 355, 358, 364,
365, 369, 370, 375, 376, 379, 419, 420, 433,
434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 446,
449, 450, 452, 453, 454, 456, 459, 460, 465,
482, 483, 484, 486, 496, 499, 506, 509, 516,
518, 523
Davis, Miles, 297, 419, 459, 482
De Beauvoir Simone, 19, 24, 116, 120, 121, 140,
141, 142, 167, 199, 456
Densmore, Dana, 203
Derrida, Jacques, 495, 496
Despentes, Virginie, 24, 157, 353
Dobkin, Alix, 21, 29, 338, 339, 340, 341, 342
Doyle, Michael William, 49, 65, 66, 102, 103, 239,
267, 305, 307
Dr. John, 468
Dreyer, Thorne, 66
Dunbar, Roxane, 114, 136

Duncombe, Stephen, 23, 29, 197, 198

Dworkin, Andrea, 352, 353

Dylan, Bob, 52, 53, 85, 95, 96, 135, 183, 227, 228,
259, 261, 342, 473

E

Eagles, The, 466, 467, 468

Echols, Alice, 18, 19, 23, 28, 29, 32, 35, 47, 48, 49,
50, 66, 67, 69, 74, 87, 99, 100, 103, 104, 114,
129, 156, 157, 158, 160, 162, 179, 185, 187,
217, 221, 223, 224, 225, 226, 231, 233, 234,
238, 240, 268, 299, 300, 301, 302, 312, 318,
334, 356, 357, 358, 359, 492, 493, 515

Ehrenreich, Barbara, 115, 132, 410, 461, 462,
463, 464, 485, 486, 489, 490, 498, 503, 504

Eller, Cynthia, 455

English, Deirdre, 115, 132, 410, 461, 462, 463,
485, 486, 489, 503, 504

Evans, Sara,, 18, 47

F

Farber, David, 65, 239

Feldman, Alix, 21, 22, 132, 133, 134, 341

Firestone, Shulamith, 118, 119, 124, 440, 454

Fleetwood Mac, 16, 21, 22, 33, 355, 359, 360,
380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388,
399, 400, 403, 466, 467, 472, 473, 474, 476

Foley, Michael Stewart, 70

Foucault, Michel, 27, 31, 410, 414, 422, 427, 485,
486, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 503

Frank, Thomas, 208, 209

Franklin, Aretha, 21, 246, 298, 319, 320, 321,
322, 323, 324, 333, 345, 346, 347, 380, 398

Freeman, Jo, 18, 24, 111, 112, 124, 187, 188, 204,
205, 257, 419, 439, 440, 441, 442, 443, 444,
445, 448, 453, 454, 456, 459, 460, 485, 492,
518

Freud, Sigmund,, 26, 376

Friedan, Betty, 17, 73, 87, 180, 183, 186, 187,
188, 465

Frith, Simon, 23, 27, 28, 30, 31, 224, 225, 227,
230, 231, 237, 238, 245, 258, 259, 341, 434,
435

G

Gardner, Gerald, 477

Garland, Phyl, 184, 240, 409, 508

Gay, Roxane, 26, 337

Gaye, Marvin, 77, 291

Gee, Al, 294, 449, 450

Gibbs, Vernon, 295, 354, 355, 435, 436, 482, 484,
506

Gitlin, Todd, 46, 48, 49, 105

Grant, Bev, 21, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
141, 173, 182

Greene, Nikki, 332, 484

H

Hall, Stuart, 30, 264, 265

Hayden, Casey, 72, 122, 123

Hayden, Tom, 48, 51, 70

Hayes, Isaac, 77, 137

Hendrix, Jimi, 71, 197, 239, 287, 319, 349, 358,
436

Hill Collins, Patricia, 164

Hinkle, Warren, 301

Holden, Stephen, 278, 336, 337, 405, 406

hooks, bell, 24, 25, 26, 79, 80, 88, 148, 151, 152,
159, 160, 161, 162, 165, 175, 176, 177, 179,
201, 202, 281, 282, 283, 314, 315, 316, 318,
345, 484, 516

Hoover, J. Edgar, 60, 422

Howlin' Wolf, 145, 165

Hurston, Zora Neale, 480, 482, 484, 506, 507

J

Jameson, Fredric, 340

Jefferson Airplane, 21, 22, 71, 231, 298, 302, 303,
305, 306, 308, 355, 357

Jefferson, Tony, 30

Johnston, Laurie, 123, 200

Jones, LeRoi, 233

Joplin, Janis, 16, 21, 22, 28, 32, 96, 98, 99, 100,
101, 102, 103, 104, 105, 106, 126, 128, 171,
173, 185, 186, 187, 188, 189, 223, 224, 225,
226, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237,

238, 239, 240, 245, 246, 247, 270, 274, 287,
298, 299, 300, 301, 302, 304, 309, 313, 324,
355, 356, 357, 358, 359, 362, 364, 369, 370,
516, 517
Joseph, Peniel, 76, 77, 83, 175

K

King, Martin Luther, 52, 57, 58, 60, 82, 83, 86,
135, 275
King, Mary, 72, 122, 123, 175
Kopkind, Andrew, 276
Kramer, Heinrich, 115, 462, 468

L

Labelle, 21, 158, 319, 324, 344, 347, 348, 349,
350, 351, 352, 353, 354, 355, 358, 369, 370,
518, 519
Laplantine, François, 74, 150, 193, 194, 344, 345,
368
Lennon, John, 16, 28, 32, 60, 111, 117, 118, 123,
124, 149, 174, 190, 195, 196, 198, 199, 200,
201, 203, 204, 205, 209, 250, 251, 253, 254,
255, 256, 259, 276, 277, 278, 285, 316, 328,
329, 330, 331, 361, 362, 363, 364, 399, 400,
403, 405, 406, 407, 408, 414, 415, 421, 422,
423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 437, 439,
442, 447, 450, 451, 452, 478, 479, 504, 519
Lomax, Alan, 97, 231, 390
Lorde, Audre, 25, 26, 116, 152, 153, 161, 201,
282
Lynn, Loretta, 21, 22, 420, 430, 431, 432, 433,
434, 437, 438, 520

M

Mahon, Maureen, 158, 166
Mailer, Norman, 197, 230
Malarewicz, Jacques-Antoine, 32, 464, 475, 476,
477, 483, 490, 491, 505, 506
Marcus, Greil, 496
Marinucci, Mimi, 337
McCabe, Peter, 146, 250, 330, 331, 361, 406, 441,
442

McCarry, Charles, 253
McCartney, Paul, 130, 190, 251, 328, 329, 330,
331, 405
McMillian, John, 49, 66
McRobbie, Angela, 23, 30, 31, 258, 341
Miles, Barry, 130, 328, 330
Miller, James, 46, 48
Millett, Kate, 111, 180, 181
Morgan, Robin, 24, 88, 89, 101, 102, 120, 122,
129, 163, 178, 179, 185, 454, 492, 493, 494
Mulvey, Laura, 345, 346, 347

N

Nehring, Neil, 17, 23, 33, 167, 339
New Haven Women's Liberation Rock Band, 21,
22, 124, 127, 129, 130, 131, 132, 136, 137,
138, 141, 314, 315, 317, 318, 335, 488
Newton, Huey, 60, 84, 98, 134, 275, 296
Ng, Wendy, 252
Nicks, Stevie, 21, 22, 33, 34, 355, 359, 360, 369,
375, 376, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386,
388, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 417, 421,
460, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479,
486, 493, 496, 499, 509
Nixon, Richard, 105, 118, 160, 285, 287, 433

O

Ono, Yoko, 16, 20, 21, 22, 34, 109, 111, 112, 113,
114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122,
123, 124, 134, 136, 137, 140, 143, 146, 147,
149, 150, 151, 153, 154, 166, 168, 185, 189,
190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199,
200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
212, 221, 222, 247, 248, 249, 250, 251, 252,
253, 254, 255, 256, 257, 259, 270, 274, 275,
276, 277, 278, 279, 284, 285, 298, 309, 316,
327, 328, 329, 330, 331, 333, 338, 343, 344,
361, 362, 363, 364, 365, 369, 370, 375, 376,
379, 399, 400, 403, 404, 405, 406, 407, 408,
414, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425,
426, 427, 428, 429, 430, 433, 437, 438, 439,
441, 442, 443, 444, 447, 450, 451, 452, 453,

454, 456, 459, 460, 465, 478, 479, 486, 491,
496, 497, 498, 499, 503, 508, 509, 516, 519

P

Posey, Sandy, 123
Press, Joy, 21, 23, 28, 33, 34, 437
Previn, Dory, 21, 22, 29, 399, 400, 408, 409, 410,
411, 412, 413, 414, 415, 416, 419, 439, 442,
446, 447, 448, 456, 501, 502
Purkiss, Diane, 488, 494, 495

R

Redbone, 466
Reddy, Helen, 21, 365, 366, 368
Reynolds, Simon, 21, 23, 28, 33, 34, 437
Richards, Keith, 148, 290, 366, 367
Ringrose, Jessica, 445
Rolling Stones, The, 126, 138, 139, 147, 148, 149,
150, 164, 165, 226, 233, 278, 348, 367, 384,
473
Rosier, Paul, 95
Rudent, Catherine, 143

S

Sainte-Marie, Buffy, 16, 20, 21, 22, 89, 90, 91, 92,
93, 94, 95, 105, 167, 173, 180, 181, 185, 188,
189, 212, 221, 247, 248, 257, 259, 260, 261,
262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270,
274, 305, 307, 468, 469, 470, 471, 480, 486,
496, 509, 515, 516
Schonfeld, Robert D., 146, 250, 330, 331, 361,
406, 441, 442
Seale, Bobby, 60, 70, 134, 275, 284
Seeger, Pete, 51, 92, 93, 95, 97, 183, 259, 260,
261, 262, 263, 264
Sheff, David, 251, 428, 429
Shelton, Robert, 228, 264
Simon, Paul, 53
Simone, Nina, 16, 21, 22, 29, 53, 54, 55, 56, 57,
71, 74, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 95,
105, 109, 123, 145, 146, 147, 160, 166, 167,
171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180,

181, 185, 188, 189, 205, 212, 221, 223, 240,
241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 274, 285,
286, 287, 288, 289, 290, 298, 321, 323, 341,
370, 375, 380, 388, 389, 390, 391, 392, 393,
394, 395, 398, 399, 460, 480, 481, 482, 486,
494, 496, 506, 507, 508, 509, 515, 516, 517,
521, 524

Sly and the Family Stone, 61, 62, 63, 81, 319
Smith, Barbara, 283
Smith, Patti, 16, 21, 167, 197, 198, 344, 365, 366,
367, 368, 369, 370
Sollée, Kristen J., 13, 26, 34, 371, 455, 523
Sprenger, Jacob, 115, 462, 468
Starhawk, 25, 33, 116, 121, 448, 486, 490, 503,
504
Strain, Christopher, 46
Stroud Andy, 388, 390, 391, 392, 393, 394, 495,
515
Szasz, Thomas, 27, 31, 32, 462, 463, 485, 486,
487, 490, 499, 500, 501

T

Tagg, Philip, 77, 234
Thornton, Big Mama, 128, 145, 235, 236, 237,
356
Toma, Ulara, 369
Turner, Ike, 375, 380, 396, 397, 398
Turner, Tina, 21, 375, 380, 396, 397, 398, 399

V

Van Deburg, William L., 48, 230
Van Ronk, Dave, 224, 225, 258, 259
Velvet Underground, the, 147

W

Walker, Rebecca, 201, 284
Weisstein, Naomi, 18, 124, 125, 126, 127, 128,
312, 313, 316, 318, 336, 454
Whiteley, Sheila, 333, 342, 343
Wiener, Jon, 23, 28, 32, 199, 276
Williamson, Cris, 21, 337, 338, 341
Willis, Ellen, 18, 157

Wolfe, Tom, 286, 287, 296

Wren, Christopher, 262

X

X, Malcolm, 57, 86, 87, 468

« Yes, I'm a Witch » – 1967-1976 : à l'intersection des musiques populaires et de la seconde vague féministe américaine

Le mouvement punk a souvent été considéré comme le premier au sein de la musique populaire américaine à inclure un message féministe. Cette thèse vise cependant à démontrer qu'un tel message existait déjà entre 1967 et 1976 dans différentes musiques populaires car nombre de chanteuses et musiciennes s'inspirèrent de la seconde vague féministe ou y prirent activement part. L'étude porte sur la carrière de différentes artistes, notamment de Nina Simone, Yoko Ono, Betty Davis, Buffy Sainte-Marie et Janis Joplin, et analyse leurs albums de musiques populaires et leurs pochettes, leurs concerts et leurs affiches ou encore différents entretiens qu'elles ont eu.

La thèse met d'abord en lumière l'implication directe des chanteuses et musiciennes au sein de la seconde vague féministe américaine. Elle analyse les dynamiques complexes entre un mouvement régulièrement accusé de racisme et de classisme, et des artistes qui lièrent leur carrière musicale et leur participation au bouillonnement social de la période. Le rapport qu'elles entretenaient à l'industrie musicale, à la presse et aux fans est une autre facette de leur démarche féministe. L'image que ces femmes renvoyaient constitue alors un terrain de luttes central et l'acceptation de leur mise à l'écart de la société *mainstream* leur permit d'utiliser la figure féministe de la sorcière pour s'affirmer et espérer atteindre une forme d'émancipation personnelle ou professionnelle.

Mots-clés : Musique populaire – Féminisme – Seconde vague – États-Unis – Années soixante – Années soixante-dix – Mouvements sociaux – Études culturelles – Histoire contemporaine – mobilisations politiques – Histoire sociale.

« Yes, I'm a Witch » – 1967-1976: at the intersection of popular music and American second-wave feminism

The punk movement has often been considered the first in American popular music to include a feminist message. However, this dissertation aims at demonstrating that such a message already existed in popular music between 1967 and 1976, as many female singers and musicians took inspiration from the second-wave feminist movement or actively participated in it. This study focuses in particular on the musical careers of Nina Simone, Yoko Ono, Betty Davis and Janis Joplin, and analyses their albums and covers, their concerts and their posters, or interviews given by artists.

This work first sheds light on the direct involvement of female singers and musicians in the American second-wave feminist movement. It analyzes the complex dynamics between a movement that has regularly been accused of racism and classism, and artists who linked their career with an involvement in the social movements of their time. The way they dealt with the music industry, the press, and fans is another aspect of their feminist approach. The artists' image then constitutes a key source of struggles, and these women managed to utilize the feminist figure of the witch to empower themselves by claiming their otherness in the public and private spheres.

Keywords: Popular music – Feminism – second-wave – United States – Sixties – Seventies – Social movements – Cultural studies – Contemporary history – Political Mobilization – Social History.