

GREIL MARCUS

Lipstick Traces

UNE HISTOIRE SECRÈTE DU VINGTIÈME SIÈCLE

ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE

Traduit de l'américain par
GUILLAUME GODARD



ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e
2018

TITRE ORIGINAL
Lipstick Traces:
A Secret History of the Twentieth Century.

PRÉFACE
À LA TROISIÈME ÉDITION FRANÇAISE

QU'UN livre écrit par un Américain et traitant de la culture française soit reçu aussi généreusement que l'a été celui-ci depuis sa première publication en France en 1998, est l'aventure éditoriale la plus gratifiante dont on puisse rêver. Pour moi, cela signifie que *Lipstick Traces* peut mener une existence réelle dans un lieu qui m'était à peu près imaginaire lorsque j'écrivais mon livre. Quel que soit le nombre de jours que j'ai pu passer dans cette ville au fil des ans, Paris telle qu'elle apparaît dans l'imaginaire de quelques personnages de ce livre – Ivan Chtcheglov, Serge Berna, Michèle Bernstein, Guy Debord, Gil Wolman, Alex Trocchi, Jean-Michel Mension, Michel Mourre – était une cité qu'il fallait découvrir comme si c'était la première fois. Dans les théories de ces quelques personnes qui se sont regroupées un temps pour changer ce qui semblait le plus immuable, c'était un lieu à façonner, à inventer, selon les désirs de tous ceux qui avaient le cran et l'endurance nécessaires pour suivre les rues là où elles menaient. Pour moi aussi – alors que, durant les années Reagan, je cherchais d'autres pays où habiter, ne fût-ce qu'en imagination – Paris, même à distance, restait une cité inachevée, une idée autant qu'un lieu. Paris n'est qu'un des centres de gravité de *Lipstick Traces*, mais ce que les autres en ont fait a ouvert des portes sur tout le reste – dans cette histoire, sur Zurich en 1916, Berlin en 1918, Londres en 1977 – qu'autrement j'aurais pu ne jamais remarquer.

GREIL MARCUS,
La Nouvelle-Orléans, 9 novembre 2000.

Photographie de couverture : Emmy Hennings, Munich, 1913.
© 1989 by Greil Marcus.
© Éditions Allia, Paris, 1998, 2018.

NOTE POUR L'ÉDITION DE 2018

DEPUIS la première publication de ce livre, un certain nombre de personnages et de voix qui y figurent se sont éteints. Égrener leurs noms incite à la modestie : Walter Karp (1934-1989), chroniqueur politique, essayiste et patriote ; Ed van der Elsken (1925-1990), photographe ; Henri Lefebvre (1901-1991), philosophe politique ; Guy Debord (1931-1994), cinéaste, membre fondateur de l'Internationale lettriste et de l'Internationale situationniste ; Gil J Wolman (1929-1995) poète sonore et collagiste, membre fondateur de l'Internationale lettriste ; Mario Savio (1942-1996), militant et enseignant ; Joe Strummer (1952-2002) chanteur et membre fondateur du groupe The Clash ; Jean-Michel Mension (1934-2006), membre de l'Internationale lettriste ; Isidore Isou (1925-2007), fondateur du lettrisme ; Norman Cohn (1915-2007), historien ; le fondateur de Factory Records Tony Wilson (1950-2007) qui a construit l'Hacienda ; le dessinateur humoristique Ray Lowry (1944-2008) ; Christopher Gray (1942-2009), éditeur et membre de l'Internationale situationniste ; Michael Jackson (1958-2009), chanteur ; Ari Up (1962-2010), chanteuse du groupe The Slits ; Poly Styrene (1957-2011), chanteuse du groupe X-ray Spex ; Malcolm McLaren (1946-2010), artiste et manager du groupe The Sex Pistols ; Peter Bergman (1939-2012), membre de la troupe The Firesign Theatre ; Phil Austin (1941-2015), membre de la troupe The Firesign Theatre ; et Marlene Marder (1954-2016), guitariste des groupes Kleenex et Liliput.

Dans l'intervalle également, une part importante de la documentation réunie pour ce livre – datant des années 1910 et suivantes : livres, journaux, prospectus, films, peintures, collages et enregistrements sonores, obscurs, éphémères, non traduits ou épuisés depuis longtemps – s'est depuis frayé un chemin vers la lumière, dont j'ai essayé de suivre la trace dans la section des œuvres citées. Hormis des corrections ponctuelles, l'essentiel du texte est resté le même.

PROLOGUE

À John Rockwell, qui m'a donné l'élan de départ.

Au Firesign Theater
et au Monthly Python's Flying Circus,
qui m'ont permis d'arriver au bout.

ASSISES à l'intérieur d'un salon de thé londonien, deux élégantes regardent avec un léger dédain une silhouette plantée sous la pluie. "C'est ce vieux minable avec son sifflet !" dit l'une. Un feutre cabossé rabattu sur les yeux, l'homme tente de se faire entendre : "J'suis un antéchrist !" Sur la légende de cette vignette dessinée par Ray Lowry, extraite de sa chronique des aventures de Monty Smith, le ringard, le soi-disant sauveur de la pop, on peut lire : "Cela fait dix-sept longues années que Monty s'était fait repérer sur le trottoir devant Sex'n'Drugs, la boutique de Malcom MacGregor..."

Un bail : mais comme je l'ai écrit à l'époque, l'intro fracassante de Johnny Rotten dans "Anarchy in the U.K." – ce grondement sismique ricanant, ce hurlement d'outre-tombe, puis ces mots anciens comme dépouillés de toute exégèse et jetés sur le pavé des villes :

I AM AN ANTICHRIST

reste ce que je connais de plus puissant. Quand je réécoute le disque aujourd'hui, quand je réécoute cette façon qu'a Johnny Rotten de déchiqueter ses phrases et d'en jeter les mots à la face du monde ; quand je me rappelle le sourire vorace qu'il arborait en chantant – j'en ai froid dans le dos ; pour tout dire, j'ai même un mouvement de recul, au moment où mon front commence à perler. Le guitariste des Who, Pete Townshend, déclara un jour : "Ce qui frappe immédiatement, quand vous écoutez les Sex Pistols, 'Anarchy in the U.K.', 'Bodies' ou des titres comme ça, c'est que *ça se passe pour de vrai*. C'est un gars, avec la tête sur les épaules, qui est réellement en train de dire quelque chose qu'il croit *sincèrement* être en train d'arriver au monde, et qui le dit avec un vrai venin, une vraie flamme. C'est effrayant et touchant à la fois – ça vous met mal à l'aise. C'est comme si quelqu'un disait : 'Les Allemands débarquent ! Pas moyen de les arrêter !'"



C'est une chanson, un tube paraît-il, un disque ringard, un produit bon marché, et Johnny Rotten n'est rien, ni personne, juste un délinquant anonyme dont le plus grand exploit, avant ce jour de 1975 où il fut repéré dans "Sex" la boutique de Malcolm McLaren sur King's Road à Londres, avait été, de temps en temps, d'agacer les passants. C'est une blague – mais voilà, la voix qui porte cette blague reste quelque chose de neuf dans le rock'n'roll, c'est-à-dire quelque chose de neuf dans la culture populaire d'après-guerre : une voix qui rejetait tout fait social, et qui dans ce refus affirmait que tout était possible.

Cela reste neuf parce que le rock'n'roll ne s'en est jamais remis. Jusque-là, le rock'n'roll n'avait rien connu d'équivalent et rien d'équivalent ne s'est produit depuis, dans le rock'n'roll. Même si, pour un temps, juste après son apparition, cette manière de chanter sembla accessible à quiconque avait le cran de s'en emparer. Pour un temps, comme si par magie – cette magie pop qui a le pouvoir de connecter certains faits de société avec certains sons et de créer ainsi d'irrésistibles symboles de transformation de la réalité sociale – cette voix fonctionnait comme un nouveau genre de libre parole. D'innombrables paroles nouvelles traversèrent alors d'innombrables nouvelles gorges. Impossible d'allumer la radio sans être surpris, impossible d'y échapper.

Aujourd'hui encore ces vieilles voix vous touchent et vous effrayent comme jamais – c'est dû, en partie, à la nature irréductible de l'urgence qu'elles contiennent et aussi, en partie, à ce qu'elles sont suspendues dans le temps. Les Sex Pistols ont été à la fois un coup de fric et un complot culturel, lancé pour changer le business de la musique et tirer profit de ce changement – mais Johnny Rotten, lui, chantait pour changer le monde. Comme fit la poignée de ceux qui, pour un temps, trouvèrent leur propre voix dans la sienne. Grâce à l'ensemble relativement réduit des productions qu'ils nous ont laissé, nous savons que c'est arrivé. À la réécoute on se dit que, oui, "ça se passe pour de vrai". Mais le temps suspend leurs voix : on ne peut pas se plonger dans le passé et dire : "ça se passait pour de vrai". À côté des guerres et des révolutions du passé, rien n'a changé dans le monde ; nous regardons le passé depuis une époque où, comme

l'a dit une fois très bien Dwight D. Eisenhower, "les choses sont plus comme elles sont maintenant, qu'elles ne le furent jamais". Malgré l'exigence absolue que firent naître un instant les Sex Pistols, rien n'a changé. Le choc que suscite l'urgence de leur musique se transforme en choc qu'une chose aussi évidemment achevée puisse finalement passer quasi inaperçue dans le monde des affaires : "ça ne s'est pas passé pour de vrai." La musique cherche à changer la vie ; la vie continue ; laissant la musique derrière elle, et c'est ça qui est intéressant.

Les Sex Pistols ouvrirent une brèche dans le monde du rock et de la chanson, dans l'écran des certitudes qui sont censées régir l'offre et la demande en matière de goût. Parce que ces certitudes, ces idées culturelles reçues, sont hégémoniques et voudraient expliquer comment le monde est censé tourner – des constructions idéologiques perçues et vécues comme des faits naturels – cette brèche dans le milieu pop s'ouvre sur le royaume de la vie quotidienne. Le milieu où les gens vivent pour de vrai des faits comme : aller au travail, bosser à la maison ou à l'usine ou au bureau ou au centre commercial, aller au cinéma, acheter des légumes, acheter des disques, regarder la télévision, faire l'amour, discuter, ne pas discuter, ou faire la liste de ce qu'il reste à faire. Jugé à l'aune de son ambition sur le monde, un disque des Sex Pistols doit changer la façon dont une personne donnée choisit son trajet pour aller bosser. Ce qui revient à dire que le disque doit relier cet acte à tous les autres, et puis appeler le processus dans son ensemble à se remettre en question. Ainsi, le disque ferait changer le monde.

Elvis Costello se souvient de l'effet produit. Il n'était encore que Declan MacManus, un opérateur informatique attendant son train pour le centre de Londres. C'était le 2 décembre 1976 ; la veille, les Sex Pistols étaient passés à la télé faire la promotion du disque qui allait changer le monde : "Bon Dieu, vous avez vu les Sex Pistols à la télé hier soir ! J'étais sur le quai, allant travailler, et tous les banlieusards du matin étaient en train de lire les journaux : les Sex Pistols faisaient les gros titres – ils avaient dit ENCULÉ à la télé. C'était comme si venait de se produire la chose la plus effroyable qui soit jamais arrivée. Ce serait



Walter Mehring.

une erreur de confondre ça avec un événement majeur de l'Histoire, mais c'était un grand jour – simplement de voir les gens se monter la tête jusqu'à se faire bouillir le sang." Un vieux rêve devenait réalité – comme si les Sex Pistols, ou un de leurs fans récents, ou les banlieusards derrière Costello, ou la télévision elle-même, avaient avec bonheur redécouvert la formule inventée en 1919, à Berlin, par un certain Walter Mehring, et avaient testé alors cette formule scrupuleusement, mot à mot, sauf pour le nom du jeu :

??? Qu'est-ce que DADAYama ???

DADAYama ne peut
être atteint d'une gare qu'en un double saut périlleux
Hic salto mortale !

DADAYama fait
bouillir le sang tout comme
il fait cuire l'âme du peuple
dans le Melting pot
– un peu corrida – un peu
Assemblée Nationale – un peu
meeting du Front Rouge
argenté
moitié or moitié fer-blanc
plus la plus-value

_____ = la vie quotidienne

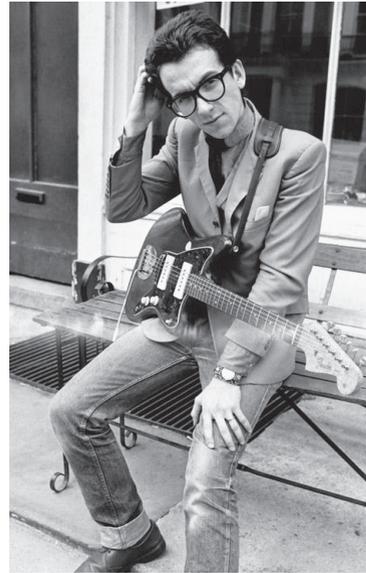
∞

En se faisant écho, par-dessus un demi siècle, Costello et Mehring soulèvent tous deux la question qui façonne ce livre : est-ce une erreur de confondre l'apparition des Sex Pistols avec un événement majeur de l'Histoire – et qu'est-ce que l'Histoire au fond ? L'Histoire est-elle simplement une affaire d'événements qui laissent derrière eux ces choses qu'on peut peser et mesurer – nouvelles institutions, nouvelles cartes, nouvelles règles, nouveaux vainqueurs et nouveaux perdants – ou n'est-elle pas, aussi, le résultat de moments qui semblent ne rien laisser

derrière eux, rien, excepté le mystère de connections spectrales entre des gens très éloignés dans l'espace et dans le temps, mais parlant, en quelque sorte, le même langage ? Pour signifier un moment précieux de rupture, pourquoi est-ce que Mehring et Costello se retrouvent tous deux à parler de gare et de sang qui bout ? L'emploi fortuit de mots identiques est un accident, mais il peut suggérer une affinité réelle. Les deux hommes sont en train de parler de la même chose, ils sont à la recherche de mots pour marquer ce moment précieux de rupture. Ce pourrait ne pas être un accident du tout. Si la langue qu'ils parlent, l'impulsion que leur voix exprime, ont leur propre histoire, il se peut que cette histoire raconte des choses très différentes de celles que nous avons entendues toute notre vie.

LA QUESTION

La question est trop importante pour être abordée dès maintenant – elle doit être laissée de côté, mise entre parenthèses, le temps de trouver la forme qui lui convient. Elle nous laisse néanmoins la musique, et quand je réécoute aujourd'hui les disques des Sex Pistols, il ne me semble pas incongru de confondre leur apparition avec un événement majeur de l'Histoire. Quand je réécoute "Anarchy in the U.K." et "Bodies", l'album *This Year's Model* d'Elvis Costello, "Complete Control" par les Clash, "Boredom" par les Buzzcocks, "Oh Bondage Up Yours !" et *Germfree Adolescents* d'X-Ray Spex, "Wake Up" par Essential Logic, "Fairytale in the Supermarket" par les Raincoats, *Chairs Missing* de Wire, "Never Been in a Riot" par les Mekons, "An Ideal for Living" et *Unknown Pleasures* de Joy Division, "Once upon a time in a living room" par les Slits, "At Home He's a Tourist" et "Return the Gift" par Gang of Four, "Kerb Crawler" par les Au Pairs, "Ü" par les Kleenex et (après que Kimberly-Clark les eut forcés à changer de nom) "Split" et "Eisiger Wind" par les Liliput, *Crossing the Red Sea with the Adverts* des Adverts (sur la pochette, un barbouillage de couleurs encadrant le photomontage d'un bloc de



Elvis Costello.

H.L.M. et d'un panneau sur lequel s'inscrivait en caractères bureaucratiques "Pays du lait et du miel" : la musique en était d'un millénarisme primitif, assurée de conduire l'auditeur à la terre promise, ou de le laisser errer quarante ans dans le désert) – quand je les réécoute aujourd'hui, et en particulier l'album *The Roxy London WC 2 (Jan-Apr 77)*, un album en public, bricolé, où derrière un brouhaha de conversations et des bruits de verres brisés, on peut entendre divers groupes de harangueurs qui, avant que Johnny Rotten ne se proclame Antéchrist, n'existaient même pas dans l'esprit de ceux qui les montèrent – quand je réécoute l'ensemble relativement réduit de toutes ces productions, vite reléguées dans les bacs de soldes, les ventes pour collectionneurs ou les marchés aux puces – ce n'est pas sans effroi que je prends conscience de la finesse de cette musique, de son caractère irrémédiablement irréductible.

Ce qui reste irréductible dans cette musique provient de son désir de changer le monde. Un désir manifeste et simple, mais qui dessine une histoire infiniment complexe – aussi complexe que les interactions des gestes de la vie quotidienne qui reflètent la façon dont tourne le monde. Ce désir commence avec le besoin urgent de vivre non pas comme objet mais comme sujet de l'histoire – de vivre comme si quelque chose dépendait réellement de notre propre action – et ce besoin urgent débouche sur un champ libre. En condamnant Dieu et l'État, le travail et les loisirs, le foyer et la famille, le sexe et le jeu, son public et elle-même, cette musique permit un instant de considérer et d'expérimenter toutes ces choses non pas comme des faits naturels mais comme des constructions idéologiques : des choses qui ont été fabriquées et, par là même, peuvent être modifiées, voire totalement abolies. Il devient possible de les considérer comme de mauvaises blagues, et avec la musique qui prend le dessus désormais, comme des blagues moins mauvaises. La musique prend désormais le dessus et devient un non qui se transforme en oui, puis en non à nouveau, puis à nouveau en oui : rien n'est vrai excepté notre conviction que le monde qu'on nous demande d'accepter est faux. Si rien n'était vrai, tout était

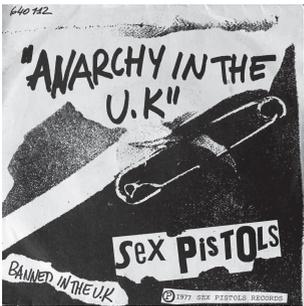
possible. Dans le milieu pop, une arène tenue par des gens dont le rôle consiste à produire des symboles autant qu'à les désamorcer, dans ce milieu, le seul où un rien du tout comme Johnny Rotten a une chance de se faire entendre, toutes les règles s'effondrent. À travers des sons comme la pop music n'en avait jamais produit, des besoins urgents s'exprimèrent que la pop music n'avait jamais fabriqués. Grâce aux proclamations grotesques de Johnny Rotten – dans un sens, il n'était, depuis son premier disque, qu'un vieux minable, sous la pluie, essayant de sortir des mots fous ("I want to destroy pass-ers-by", je veux détruire les pa-ss-ants, croasse l'antéchrist, un feuillet souillé à la main ; on évite ce genre de clochard) – des adolescents ont hurlé une philosophie, des brutes ont fait de la poésie, des femmes ont démystifié le féminin ; une aimable jeune fille juive appelée Susan Whitby prit pour nom Lora Logic et s'empara de la scène du Roxy dans une brume de violence et de confusion. Tout le monde se mit à hurler par-dessus la mélodie, puis par-dessus la rime, puis par-dessus l'harmonie, puis par-dessus le rythme et enfin la batterie, jusqu'à ce que le hurlement devint le principe premier du discours – et sans doute le dernier. De vieux serments, charriant des malédictions perdues, qui elles-mêmes contenaient des vœux enterrés, devinrent des galettes de cire de 15 centimètres, autant de paris que quelqu'un pourrait écouter pour y déchiffrer des codes que les haut-parleurs eux-mêmes ne savaient pas qu'ils transmettaient.

J'ai commencé à me demander d'où venait cette voix. À une certaine époque, commençant début 1975, à un certain endroit – Londres, puis à travers tout le Royaume-Uni, enfin dans des lieux et des villes du monde entier – se fit jour une négation de tout fait social, qui produisit l'affirmation que tout est possible. "J'ai vu les Sex Pistols" déclara un jour Bernard Sumner de Joy Division (et plus tard, après le suicide du chanteur, de New Order). "Ils étaient effroyables, je les trouvais merveilleux. Je voulus me lever et être effroyable moi aussi." Ces artistes se moquaient d'eux-mêmes, dénonçaient leurs aïeux, et crachaient sur leur public, qui leur retournait leurs crachats. J'ai commencé à me demander d'où venaient ces gestes. Ce n'était, finalement,

rien de plus qu'un phénomène artistique. Mais de tels phénomènes, peu importe comment ils sont véhiculés, sont rares. J'en savais beaucoup sur le rock'n'roll, mais je ne connaissais rien de tout ça. Cette voix et ces gestes sortaient-ils de nulle part, ou, au contraire, avaient-ils une origine ? Et si oui, laquelle ?

À VINGT ANS

À vingt ans, il se tient debout devant un microphone, et après s'être annoncé comme le démon carnassier, il entreprend de faire table rase autour de lui – de tout réduire en cendres. Il rejette en ricanant les revendications de la société dans laquelle il vit. Puis, il se moque de l'histoire de son pays, en jouant sur une inversion de voyelles si violente qu'elle est source de pur plaisir. Il réduit les fruits de la civilisation occidentale à une panoplie de sigles de guérilla et la terre verte et riante d'Angleterre à un bloc de H.L.M. "Notre architecture est si banale et si destructrice pour l'esprit humain que le simple fait de marcher pour aller à son travail est en soi une expérience déprimante. Les rues sont décrépites et moches et jonchées de détritrus et le béton est souillé par la pluie et couvert de graffitis, et les cages d'escalier des logements sociaux pilotes sont maculées d'excréments et d'inscriptions, envahies de camés. Personne ne sort plus de chez lui. Le sens de la communauté a disparu, des tas de personnes âgées meurent dans le désespoir et la solitude. Nous assistons à un abaissement de la qualité de la vie" – ainsi parlait, non pas Johnny Rotten quand il enregistrerait "Anarchy in the U.K." en 1976, mais "saint Bob" Geldof (grand perdant du Nobel de la paix 1986 pour son organisation des concerts de pop music en faveur de l'Afrique affamée) quand il rabâchait la critique sociale d'"Anarchy in the U.K." en 1985. Car, réduit en un venimeux ragoût, c'est ce que disait la chanson – sauf que lorsque les Sex Pistols l'interprétaient, il ne s'agissait pas de chagrin mais d'allégresse.



Is this the em pee el ay
 Or is this the yew dee ay
 Or is this the eye rrrrr ay
 I though it was the yew kay
 Or just
 Another
 Country
 Another council tenancy ¹ !

Voilà le son de la ville quand elle s'écroule. Dans le bruit délibéré, les mots tombaient, un à un, si vite qu'il était presque impossible de les distinguer, mais vous pouviez entendre l'édifice social commencer à se fissurer – quand Johnny Rotten roulait ses r, ses dents crissaient. Voilà un code qui n'avait pas besoin d'être déchiffré : qui savait ce qu'est le M.P.L.A., et qui s'en souciait ? Cela sonnait bizarrement ; comme un monde qui sombre. Cela vous avait un goût de liberté. Et c'était la liberté, en effet, que d'écrire une chanson, après avoir entendu aux nouvelles que Brenda Spenser, une adolescente de San Diego, avait ouvert le feu sur son collègue et tué trois personnes, parce que, selon ses dires, elle n'aimait pas les lundis – cette chanson qui célèbre l'événement, c'est Bob Geldof qui l'écrivit.

"I Don't Like Mondays" (Je n'aime pas les lundis) était un tube ; aux États-Unis, il aurait pu devenir numéro un, si Brenda Spenser n'avait pas usé de son droit à en suspendre la diffusion afin d'obtenir un procès équitable. Dommage – car une chanson comme "I Don't Like Mondays" ne représentait-elle pas tout ce qu'était le "punk", nom qu'on allait donner à la musique prétendument nihiliste créée par les Sex Pistols ? Mais le punk, c'était quoi en somme ? "Anarchy in the U.K." revu par Bob Geldof lors d'une interview, comme les explications que Johnny Rotten donna en 1976 et 1977, est parfaitement rationnel. Sur disque, le mangeur de viande Johnny et saint Bob s'approprièrent tous deux les mots du surréaliste Luis Buñuel – que rapporte Pauline Kael, "faisant, une fois, allusion aux quelques laudateurs d'*Un chien andalou*, comme à une bande d'imbéciles qui trouvèrent le film beau et poétique alors

1. Est-ce le M.P.L.A. (parti marxiste angolais) / Ou est-ce l'U.D.A. (parti loyaliste nord-irlandais) / Ou est-ce l'I.R.A. / Je pensais que c'était le Royaume-Uni / Ou juste / Un autre / Pays / Un autre office H.L.M. ! (Sauf indication contraire, toutes les notes sont du traducteur.)

que c'est fondamentalement un appel au meurtre désespéré et passionné".

C'est toute la question du nihilisme – et un fan peut aimer penser qu'"Anarchy in the U.K." était encore quelque chose de différent : une farce contestataire. "Anarchy in the U.K." est un manifeste d'autogestion, d'ultime indépendance, du "do-it-yourself", déclara Malcolm McLaren, le manager des Sex Pistols, et tout ça au fond (faites-le-vous-même, mais quoi ?), ce n'était pas du nihilisme. Le nihilisme est la croyance dans le rien et le souhait de devenir ce rien : l'oubli est sa passion dominante. Sa meilleure description se trouve dans le livre *Tulsa* de Larry Clark. Son mémoire photographique sur une jeunesse du début des années soixante. Une jeunesse qui s'injecte à mort du speed plutôt que de devenir ce à quoi elle ressemble déjà : des Charley Starkweather et des Caril Fugate¹ locaux. Le Nihilisme peut trouver sa voie dans l'art, mais jamais son accomplissement. "Ce n'est pas un jeu, Larry" répondait à Clark l'un de ces jeunes camés, après une photo de trop. "C'est ça, la putain d'existence." "Beaucoup d'autres pensaient que ce n'était pas un jeu", rapportait Clark, des années après, "mais c'en était un" – même s'il y fût lui-même plongé, utilisant un déclencheur pour photographier son propre sang lui dégouliner sur le bras.

Le nihilisme veut clore le monde autour de sa propre pulsion d'autodestruction. Tandis que la négation est l'acte qui rend, à lui seul, évident à tous que le monde n'est pas ce qu'il semble être – mais voilà, quand cet acte de négation est si implicitement parfait, il révèle la possibilité que le monde pourrait ne rien être du tout, et que le nihilisme, autant que la création, pourrait occuper le terrain soudain laissé vacant. Le nihiliste, quel que soit le nombre des meurtres qu'il peut commettre, est toujours un solipsiste : personne n'existe en dehors de l'acteur, et seuls les mobiles de l'acteur sont réels. Quand le nihiliste appuie sur la détente, ouvre le gaz, met le feu, enfonce l'aiguille dans la veine, le monde finit. La négation, elle, est toujours politique : elle prend en charge l'existence des autres, les appelle à la vie. Pourtant, les armes que les acteurs de la négation semblent obligés d'utiliser – réelles ou symboliques, la violence,

le blasphème, la vie désordonnée, le mépris, le ridicule – sont interchangeables avec celles des nihilistes. En tant que négation, "Anarchy in the U.K." aurait pu avoir une traduction rationnelle lors des interviews : quand il cherche à prouver que le monde n'est pas ce qu'il est, le contestataire reconnaît que, pour d'autres, le monde est comme il paraît être. Mais à l'époque de "Holidays in the Sun", le quatrième et dernier 45 tours des Sex Pistols, sorti en octobre 1977, juste un mois avant le premier anniversaire d'"Anarchy in the U.K.", une telle traduction rationnelle n'existait pas, elle était impossible.

À CETTE ÉPOQUE

À cette époque, d'innombrables nouveaux groupes de harangueurs sortaient dans l'urgence d'impossibles 45 tours. Les Sex Pistols, eux, avaient été bannis du Royaume-Uni. Brandissant l'étendard sanglant de la morale, et même de l'ordre public, les édiles annulèrent les spectacles. La grande distribution refusait de vendre leurs disques. E.M.I., le premier label des Sex Pistols, retira du marché "Anarchy in the U.K." au moment où il atteignait son public, et flanqua le groupe à la porte à cause de leur prestation télévisée et du fameux "ENCULÉ" qui fit le bonheur de Declan MacManus. Les travailleurs patriotes refusaient de manipuler "God Save the Queen", le 45 tours suivant, une émeute sonore de trois minutes contre le Jubilé d'argent de la reine Elisabeth II. A & M, le second label du groupe, détruisit les quelques exemplaires qui furent produits. Et enfin, sorti chez Virgin, le troisième label des Sex Pistols, "God Save the Queen" fut gommé des charts de la B.B.C., et atteignit le sommet du hit-parade au milieu du néant ; créant ainsi la situation bizarre où le disque le plus populaire de la nation devient contrebande. La presse créa de toutes pièces un mouvement de panique morale pour vendre du papier. Mais la panique, bientôt, sembla réelle. Les Sex Pistols furent stigmatisés au Parlement comme traîtres aux valeurs britanniques, comme fascistes par les socialistes, comme communistes par les fascistes.



1. Couple d'adolescents meurtriers.

Johnny Rotten fut attaqué au rasoir en pleine rue, un autre membre du groupe fut pourchassé et battu à coups de barre de fer.

Le groupe lui-même était devenu clandestin. Fin 1975, quand les Sex Pistols firent leur première apparition, ils accaparèrent le concert d'un autre groupe en se faisant passer pour la première partie, et le courant fut coupé au bout de dix minutes. Désormais, pour jouer en public, ils étaient forcés de tourner en secret, sous un faux nom. Le grand vide qu'ils avaient créé – pour la possession duquel se battaient d'une part de nouveaux groupes toujours plus nombreux, d'autre part les tenants habituels ne reculant plus devant aucun abus – les a poussés vers l'autodestruction, dans le silence de tout bruit nihiliste.

Cette possibilité, cette brèche, existait dès le départ, c'était l'une des allées débouchant sur le champ libre. Il y avait un trou noir au cœur de la musique des Sex Pistols, une convoitise obstinée pour la destruction de valeurs qui ne conviennent à personne, et voilà pourquoi, dès le départ, Johnny Rotten fut le seul vrai chanteur terrifiant que le rock'n'roll ait connu. Mais la terreur était d'une trempe nouvelle : à coup sûr personne n'avait déjà contemplé le chemin parcouru jusqu'à "Holidays in the Sun", et personne probablement ne le verra jamais.

On aurait dit que, dès le départ, ils suivaient un plan : dans "Anarchy in the U.K." ils avaient condamné le présent, dans "God Save the Queen" ils maudissaient le passé avec une sévérité telle que la sentence emportait le futur avec elle. "No Future" –

NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE FOR YOU
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE FOR ME

– la chanson s'achevait sur ce refrain caustique. "No future in England's dah-rrreeming" (Pas de futur dans le êêê-rev de l'Angleterre) : le rêve de l'Angleterre, de son passé glorieux, incarné par la reine, la "faible d'esprit", l'attraction touristique première du pays, la cheville ouvrière d'une économie fondée sur rien, la pommade sur la démangeaison des plaies collectives laissées par les amputations de l'empire. "We're the future" (le futur, c'est nous) crie Johnny Rotten, sonnait plus que jamais comme un criminel, un malade mental échappé d'asile, un troglodyte – "Your future" (ton futur). Avec "God Save the Queen" les Sex Pistols apportèrent un démenti à leur désignation par la presse comme la figure emblématique du renouveau de la jeunesse. Tout mouvement de jeunes se présente lui-même comme une hypothèque sur le futur, essayant d'en tirer les bénéfices à l'avance, mais quand il n'y a pas de futur toutes les avances sont annulées.

Les Sex Pistols furent beaucoup plus qu'un nouveau chapitre dans l'édition révisée d'un essai de sociologie sur les sous-cultures de la jeunesse anglaise d'après-guerre – mais quoi de plus exactement, c'est ce qu'on peut peut-être apprendre en lisant un fragment du collage au dos de la pochette du premier disque des Clash, "White Riot" / "1977" : "qu'il y ait, peut-être, *un peu* de tension dans la société, quand peut-être l'écrasante pression du peuple stoppe l'industrie ou fait naître des barricades dans les rues, des années après que les libéraux ont dénoncé cette notion comme relevant d'un romantisme désuet", a écrit une personne non identifiée à une époque non identifiée, "et le journaliste invente la théorie du conflit des générations. La jeunesse, après tout, n'est pas une condition permanente, et le fossé des générations n'est pas si fondamentalement dangereux pour l'art de gouverner que ne le serait un conflit entre ceux qui dirigent et ceux qui suivent". Voilà peut-être ce que représentaient les Sex Pistols : un conflit entre gouvernants et gouvernés. En tant que groupe punk londonien numéro deux, le projet des Clash fut toujours de donner un sens aux devinettes des Sex Pistols, et ça marchait – sauf qu'une simple écoute de "God Save the Queen" dissolvait tout le sens qu'on pourrait y trouver.

Avec le dégoût phthisique dans la voix de Johnny Rotten (“We love our Queen / We mean it, man / God save” – Nous aimons notre Reine / Je veux, mec / Que Dieu la protège – : c’était la fin du texte), l’aveuglante intransigeance de la musique, si forte qu’elle fait de l’intransigeance une autojustification, tout en charriant de nouvelles valeurs, “God Save the Queen” suggère des exigences qu’aucun art de gouverner ne peut satisfaire. Dans “Que Dieu protège”, l’intonation était telle qu’elle ne laissait pas grande chance de salut.

Que restait-il ? une momerie, peut-être. Avec “Pretty Vacant”, leur troisième 45 tours, les Sex Pistols exhument de leurs tombes séculaires ceux que l’on appelait les Lollards, ces hérétiques de l’ancienne Angleterre qui ne faisaient pas de différence entre le péché et le travail et les rejetaient tous deux. Le travail, dit la Bible, est la punition divine pour le péché originel, mais cette Bible-là n’est pas celle des Lollards. Eux disent que Dieu est parfait, que l’homme et la femme sont ses créatures, et que, par conséquent, l’homme et la femme sont parfaits également et ne sauraient pécher. Ils sont dispensés par leur nature parfaite, par leur divine autonomie, à la fois de travailler, de se soumettre aux règles imposées par les grands de ce monde et surtout de croire au mensonge que la vie pourrait avoir un autre but que le plaisir parfait, la félicité de chacun. C’était un dangereux credo au quatorzième siècle, et une idée étrange et inattendue dans une chanson pop du vingtième siècle, mais elle s’y trouvait, et qui pouvait dire quels désirs souterrains elle exprimait.

“Nous ne savions pas que ça se répandrait si vite”, déclara Bernard Rhodes, l’un des co-conspirateurs de Malcolm McLaren à la boutique “Sex” en 1975, plus tard manager des Clash.

“Nous n’avions pas de manifeste. Nous n’avions pas de mode d’emploi, mais nous espérions que... Je pensais à ce que m’avait apporté “Reet Petite” de Jackie Wilson, le premier disque que j’aie jamais acheté. Je n’avais besoin de personne pour m’expliquer de quoi ça parlait, je le savais... J’écoutais la radio en 75 et il y avait un expert qui blablatait à propos de la conjoncture, que si ça continuait comme ça il y aurait 800 000 chômeurs d’ici 1979, pendant qu’un autre gars disait que si c’était le cas,

ça serait le chaos, la véritable anarchie dans les rues. C’était ça les racines du punk. On le savait.”

Des socialistes comme Bernard Rhodes le savaient ; mais en ce qui concerne Malcolm McLaren ou son partenaire Jamie Reid, qui fut, avant “Sex”, éditeur anarchiste et affichiste, ce qu’ils s’imaginaient savoir ne fut jamais clair. Le chômage dans le Royaume-Uni atteignit l’inimaginable million au moment où sortit “Pretty Vacant”, en juillet 1977, et le groupe punk Chelsea résuma la chose avec son 45 tours engagé “Right to Work” (droit au travail). Mais Johnny Rotten, lui, n’a jamais appris le langage de la contestation, par lequel certains cherchent à réparer des torts, et s’adressent au pouvoir sur un ton suppliant, le légitimant du même coup : il ne s’agissait pas de ça. Dans “Pretty Vacant” les Sex Pistols réclamaient le droit de ne pas travailler, et le droit d’ignorer toutes les valeurs qui vont avec le travail : la persévérance, l’ambition, la piété, la frugalité, l’honnêteté, l’espoir, le passé pour l’expiation duquel Dieu inventa le travail, le futur que le travail est censé construire. “Your God has gone away”, chantait déjà Johnny Rotten dans “No Feelings”, la face B du premier pressage avorté de “God Save the Queen” – “Be back another day” (Ton Dieu s’est barré. Reviendra un autre jour). Comparé à la sociologie de Rhodes, Johnny Rotten parlait un langage inconnu. En même temps que le million de chômeurs, les Sex Pistols s’assirent dans les encadrements de portes, se lissèrent les plumes et crachèrent : “We’re pretty / Pretty vacant / We’re pretty / Pretty vacant / We’re pretty / Pretty vacant / And we don’t care” (On est jolis / joliment vides / et on s’en fout). C’était encore leur disque le plus drôle, et leur plus professionnel, et il sonnait plus comme les Beatles que comme un accident de la route mais la langue affolée de Johnny Rotten développe des croûtes sur le dernier mot : comme les 45 tours précédents, “Pretty Vacant” arrache le rire à l’auditeur, et puis le lui enfonce dans la gorge.

C’était ça le projet – Dieu et l’État, le passé, le présent et le futur, la jeunesse et le travail, les Sex Pistols avaient déjà dépassé tout cela au moment de boucler leur première et dernière année dans les hit-parades. Tout ce qui restait c’était “Holidays in the



Sun” : des vacances bien méritées, bien que géopolitiques et ancrées dans l’Histoire du monde, engloutissant plus de territoire que les Sex Pistols n’en ont foulé, et plus d’années qu’ils n’en ont vécu.

LA POCLETTE

La pochette était charmante : au recto, une bande dessinée empruntée à un club de voyages, représentant des touristes heureux sur la plage, dans une boîte de nuit, en croisière sur la Méditerranée, célébrant leurs vacances dans des bulles que Jamie Reid avait vidées de leur contenu publicitaire et rempli avec les mots que Johnny Rotten chantait sur le vinyle. “A cheap holiday in other people’s misery !” (Des vacances bon marché dans la misère des autres !). Au verso, une parfaite scène de bonheur domestique, à l’heure du dîner, une photographie que Jamie Reid avait annotée en surajoutant des petites légendes : “chouette image”, “chouettes meubles”, “chouette pièce”, “chouette femme entre deux âges”, “chouette homme entre deux âges”, “chouette nourriture”, “chouette photo”, “chouette jeune homme”, “chouette jeune femme”, “chouette geste” (le chouette jeune homme tient la main de la chouette jeune femme), “chouette petite fille” (elle tire la langue), et même, dans le bas, “chouette pochette”. “Je ne veux pas de vacances au soleil”, entonnait Johnny Rotten. “Je veux aller au nouveau Belsen.”

Il y alla. Le voilà parti en Allemagne, les groupes de touristes marchant au pas derrière lui, attiré par le spectre du camp d’extermination nazi, qui est aux Anglais ce qu’Auschwitz est aux Américains : un symbole du mal moderne. “Je veux voir un peu d’histoire”, dit-il, mais l’histoire est hors d’atteinte ; maintenant Belsen n’est plus en Allemagne du tout, mais fait partie de quelque chose appelé “Allemagne de l’Est”, moins un pays qu’une construction idéologique, et puis Johnny Rotten se retrouve au pied du mur de Berlin, la construction idéologique symbolisant la division entre les deux systèmes sociaux qui

régissent le monde, un monde qui est plus comme il est maintenant qu’il ne le fut jamais.

Johnny Rotten se tient au pied du mur de Berlin. Les badauds le regardent fixement, et il ne peut pas le supporter ; leurs pas sont plus pressants à mesure qu’ils approchent, et il ne peut pas supporter ça non plus. Quand le groupe qui le suit est atteint de frénésie, il se met à crier : il veut passer par-dessus le mur. C’est là que sont les vrais nazis ? Est-ce que l’Ouest sera comme Berlin-Est dans le no-future qu’il prophétise déjà ? Il ne peut plus s’arrêter : il veut passer sous le mur. Il semble ne pas comprendre ce qu’il est en train de chanter, mais la musique s’accélère, acculant tous ceux qui l’écoutent comme dans le cachot rétrécissant d’Edgar Poe. Les sautes de voix de Johnny Rotten sont folles : il a à peine le temps de prononcer un mot que celui-ci lui explose dans la bouche. Si la chanson est terrifiante, cela tient en partie à ce qu’elle ne veut apparemment rien dire et vous entraîne pourtant dans sa propre absurdité et vous abandonne là : le lieu et le temps sont déterminés, vous pouvez tracer votre position sur une carte, et vous serez nulle part. C’est juste aussi précis et aussi vague que ça.

EN 1924

En 1924, Bascom Lamar Lunsford, un avocat de quarante-deux ans, originaire de Caroline du Nord, enregistra une ballade traditionnelle intitulée “I Wish I Was a Mole in the Ground” (Je voudrais être une taupe sous la terre) – traditionnelle jusqu’à quel point, personne ne le sait. Une référence à “The Bend”, une prison du Tennessee du début du siècle, pourrait permettre de dater et localiser la chanson, mais la référence a pu être ajoutée longtemps après l’apparition du morceau ; la seule chose de certaine, c’était le rythme mesuré du banjo de Lunsford, la cadence inexorable de sa voix. La chanson, c’est ce que dit la musique, préexistait à tout interprète et survivra à tout auditeur.

“I Wish I Was a Mole in the Ground” n’était pas une comptine animalière, comme “Froggy Went A-Courtin” (Grenouille

s'en va faire sa cour) ou "Leatherwing Bat" (La chauve-souris aux ailes de cuir). C'était un récit du mysticisme quotidien, un homme laissant tomber sa charrue, s'installant sur le sol, retirant ses bottes et formulant des vœux qu'il n'accomplira jamais. Il s'étend au soleil :

1. Oh, je voudrais être une
taupe sous la terre / Oui, je
voudrais être une taupe sous la
terre / Comme une taupe sous
la terre je minerais cette
montagne / Et je voudrais être
une taupe sous la terre.

Oh, I wish I was a mole in the ground
Yes, I wish I was a mole in the ground
Like a mole in the ground I would root that mountain down
And I wish I was a mole in the ground¹.

Ce que veut maintenant le chanteur est évident et en même temps presque incompréhensible. Il veut être délivré de sa vie et changé en une créature insignifiante et méprisée. Il veut ne rien voir et n'être vu de personne. Il veut détruire le monde et lui survivre. C'est tout ce qu'il veut. Le chant est posé, ferme, et son calme vous gagne : vous pouvez l'écouter en étant capable de contempler ce que vous êtes en train d'écouter. Vous pouvez vous étendre sur le dos et imaginer ce que ce doit être de vouloir ce que veut le chanteur. C'est une négation presque absolue, à la lisière du nihilisme pur, une volonté nonchalante de prouver que le monde n'est rien, d'être proche de ce rien, et c'est déjà réconfortant.

Cette chanson fait partie du courant qui a produit le rock'n'roll – non parce qu'on retrouve un de ses vers, en 1966, dans le "Memphis Blues Again" de Bob Dylan, mais parce que son mélange particulier de fatalisme et de désir, d'acceptation et de rage, se retrouve, en 1955, dans le "Mystery Train" d'Elvis Presley. Avec cet acte fondateur, Elvis fait de cette hésitation une affirmation, masquant la négation mais sans jamais la dissoudre, maintenant la négation comme principe de tension, de friction, qui donne toujours à l'affirmation du rock'n'roll sa vigueur – et c'était ça l'histoire du rock'n'roll, jusqu'en octobre 1977, quand les Sex Pistols débarquèrent pour s'emparer de cette impulsion destructrice codée dans la forme, la retourner sur la forme et la faire éclater. Le résultat était le chaos : on n'avait nulle part où s'allonger et plus le temps de contempler quoi que

ce soit. Ça c'est passé pour de vrai. À la dernière minute d'"Holidays in the Sun", les Sex Pistols laissèrent tous les groupes du monde derrière eux : Johnny Rotten grimait, creusait avec ses mains, jetant des morceaux du mur par-dessus son épaule, pleurant son incapacité à comprendre ce que, en 1924, Bascom Lamar Lunsford avait accepté de ne pas comprendre.

Que se passe-t-il ? Cela sonne comme si les légions d'Hitler s'étaient levées d'entre les morts, prenant la place des chouettes touristes, des chouettes bureaucrates est-allemands, des chouettes hommes d'affaires ouest-allemands – ou comme si les Nazis étaient sortis de sous la peau des capitalistes et des communistes qui les ont remplacés. Johnny Rotten est attiré comme la limaille de fer par l'aimant – mais il ralentit, s'arrête, essaye de penser. Si Buñuel a condamné ceux qui trouvèrent son film beau et poétique alors que c'était fondamentalement un appel au meurtre, la tentative de prouver que le beau, le poétique et l'appel au meurtre sont indissociables a emporté une grande partie du xx^e siècle – et dans les dernières secondes de "Holidays in the Sun", Johnny Rotten semblait comprendre ça. À la fin de la chanson, le cri incessant "I DON'T UNDERSTAND THIS BIT AT ALL !" (je ne comprends rien à tout ça) peut avoir été sa façon de le dire, de dire qu'il ne voulait pas comprendre ça : sa façon de dire que quand il regardait dans le néant du siècle, il voyait le néant le regarder à son tour. Johnny Rotten passa au travers du mur ; "S'il vous plaît ne m'attendez pas", dit-il. C'était la fin de la chanson.

Son but, si on veut, était de prendre toute la rage, l'intelligence et la force de son être et puis de les jeter à la face du monde : pour que le monde se rende compte ; pour faire douter le monde de ses croyances les plus chéries et les moins remises en cause ; pour faire payer au monde ses crimes en monnaie de cauchemar, et puis en finir avec lui – symboliquement faite de mieux. Ce que, pour un temps, il fit.

C'est comme ça que les Sex Pistols mirent fin au monde, du moins au leur. Les nouvelles suivantes furent la dissolution, le meurtre, le suicide – et quoique dans chaque cas les faits furent exposés devant les tribunaux civils ou criminels compétents, qui