



HAL
open science

Rock: le paradoxe du corps

Claude Chastagner

► **To cite this version:**

Claude Chastagner. Rock: le paradoxe du corps. Le corps dans tous ses états, May 1993, France. pp.107-115. halshs-00176190

HAL Id: halshs-00176190

<https://shs.hal.science/halshs-00176190>

Submitted on 2 Oct 2007

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.

Rock : les paradoxes du corps

1954, c'est la naissance du rock. Le corps d'Elvis s'éveille. L'Amérique est choquée : le rock bat en brèche un code social fait de modération et de contrôle qui limitait l'épanouissement corporel au terrain de sport. Le corps, progressivement évincé dans la tradition musicale européenne, retrouve avec le rock une place prépondérante. Plus encore, par l'entremise du rythme, la jeunesse blanche se trouve contaminée par des valeurs que l'on croyait réservée aux noirs des classes populaires. Leur aisance physique, leur maîtrise de la danse cessent d'être des vices, ou au mieux des curiosités, pour devenir des talents à imiter. Les premières danses rock ont été pour les jeunes blancs un apprentissage ou une redécouverte de leur corps.

Le corps reste aujourd'hui central à la musique rock. Elle ne s'écoute pas dans le confort d'un auditorium, à distance respectueuse de son voisin. Le public rock est une foule dense, compacte. Les corps se touchent, se bousculent, s'agrippent. Sur scène comme dans la salle, il y a la chaleur, la sueur, l'odeur. Le nom même, rock'n'roll, est un renvoi direct à des comportements physiques, qu'il s'agisse de bercer un enfant, de tanguer sur une piste de danse ou de s'étreindre dans un lit. Dans le rock contemporain, le corps triomphe sur l'intellect. Si à certaines époques, le rock a pu rechercher le statut de musique sérieuse en s'orientant par exemple vers des formes plus contemplatives et intériorisées (je fais allusion entre autres au rock progressif des années 70 ou la cold-wave des années 80), l'essentiel de la musique rock s'inscrit dans une culture tournée vers la danse et le sexe. Cette célébration du corps que les groupes noirs ou les chanteurs de variétés n'ont jamais abandonnée fut longtemps dédaignée par les intellectuels et théoriciens du rock. Mais elle s'avère la seule issue possible à la sclérose d'un rock trop cérébral : "New pop aims to unite head and body, serious ideas and surface pleasure, theory and love" écrit Simon Reynolds (1), il ajoute "pop intellectuals thought their way back to the body, dance and sex, the idea "free your ass and your mind will follow", or dance as a valuable loosening up". Quand Peter Gabriel se jette dans la foule pendant le morceau "Lay your hands on me" et se laisse porter à bout de bras par les spectateurs, quand Prince pose nu sur la pochette de l'album "Lovesexy" à proximité d'un pistil turgescents, quand les nouveaux groupes "noisy" de Liverpool puisent leur inspiration dans les rythmes de danse de la house-music, ils ne font que confirmer les choix d'artistes moins novateurs ou moins intellectuels mais pour qui le corps était le

cœur de la musique rock. Je pense à Queen et à leur "Body language", à Rod Stewart chantant "If you want my body, and you think I'm sexy, come on baby tell me so", au tube de K.C. and the Sunshine Band "My body, your body, everybody wants my body", à George Michael et son "I want your sex", au groupe Franky Goes To Hollywood dont la chanson "Relax, if you wanna come" fit scandale, ou à Paul McCartney, demandant "get ready for my body gun". Il faudrait citer également l'audace prudente des pionniers comme Jerry Lee Lewis, Little Richard ou les Sensations jouant eux aussi sur le double sens de titres tels que "Great balls of fire", "You gotta feel it" ou "Let me in".

La manière dont le rock travaille le corps n'est pas indifférente. Le corps n'est pas simplement présent au cœur de la musique, mais présenté selon un principe majeur qui lui donne un sens et une fonction. Ce principe, c'est celui de la frontière, de l'entre-deux. Le rock oscille en permanence entre des extrêmes, le laid et le beau, le pur et l'impur, le sublime et le sordide, le masculin et le féminin, l'hétérosexuel et l'homosexuel... Il tire sa force et son âme d'être en même temps les différents termes de ces paires contradictoires, ou plus exactement d'être au point d'équilibre où tout pourrait basculer, à la fracture où triomphent la confusion et la perte des repères. Pour Novalis déjà le siège de l'âme se tenait au point de rencontre des mondes intérieurs et extérieurs. Il ne faut pas s'étonner de la simplicité des représentations utilisées. Le rock ne cherche pas la subtilité mais l'efficacité. Sa force vient du recours systématique aux évidences. C'est par la réduction, au sens physique du terme, à quelques stéréotypes qu'il atteint les structures prégnantes. Ces évidences trouvent leur sens dans cette confrontation permanente que nous avons identifiée par le principe de frontière. Le rock n'est pas un territoire circonscrit. Il se présente comme une forme fluide et mouvante, un passage, un équilibre instable. Il est l'alliance du contradictoire, le basculement de la norme, la perte du repère.

La représentation du corps dans le rock, et en particulier de la sexualité, est fondée sur ce principe de frontière. Il ne s'agit pas d'un hasard. Le sexe, c'est l'entre-deux par excellence, un passage où le cœur bat plus vite quand on le franchit pour la première fois. La sexualité c'est aussi le lieu où l'être se défait, où il côtoie la mort et le néant avant de renaître à la vie. Il y a un rapport naturel entre le corps et le concept de

frontière. Pour mieux comprendre comment ce principe est mis en œuvre et ce qu'il apporte au rock, nous nous intéresserons à un artiste en particulier, le chanteur américain Iggy Pop.

Né en 1947 dans une famille de musiciens, Iggy Pop joue très jeune dans de nombreuses formations, avant de devenir le chanteur d'un groupe important, les Stooges. Depuis leur dissolution en 71, il mène une carrière individuelle. Iggy Pop est un des artistes qui ont le mieux compris la force qui naît de la confrontation des extrêmes et c'est de façon délibérée qu'il pose son corps là où ces extrêmes se rencontrent. Comme de nombreuses stars, Iggy Pop est beau, un corps élégant et nerveux, un visage aux traits nets et délicats, un sourire extrêmement séduisant et où perce en permanence une ironie grinçante. Mais lorsqu'il choisit la déchéance avec des chansons comme "I wanna be your dog" ou "No fun" en se mettant à quatre pattes, tenu en laisse par un musicien, ou entravé par son pantalon baissé à mi-jambe, dénudant ses organes sexuels, lorsqu'il chante en exhibant les trous de sa dentition, lorsqu'il se mutilé sur scène à l'aide de tessons de bouteilles ou de lames de rasoir, il est difficile de dire où s'arrête la beauté et où commence la laideur. Ce qui est évident dans le réel est brouillé par la représentation rock. La séduction, c'est aussi ces dents qui manquent, ces entailles sanguinolentes, ce sexe flasque. L'ambivalence, Iggy Pop l'exploite à nouveau en jouant avec l'âge de son corps. Il est à la fois l'adolescent, poitrine étroite et glabre, hanche mince, visage candide et l'homme mûr, marqué par l'âge et les excès, dévoilant sans pudeur la maigreur, l'os, le pli, la ride, la cicatrice, exhibant sans pudeur des fesses flétries de vieillard. Pourtant la faiblesse et la fragilité de ce corps de vieillard ou d'adolescent sont transcendées en permanence et Iggy Pop apparaît alors en puissance et en force, les muscles pleins et ronds, le geste assuré, le regard triomphant.

Iggy Pop danse avec plus d'insolence encore, et de légèreté, sur la frontière qui détermine l'identité sexuelle et donc l'essence de l'individu. Il virevolte entre les représentations, bousculant les repères masculin/féminin, hétérosexuel/homosexuel. Mâle conquérant, il charme les spectatrices des premiers rangs, s'approche d'elles et embrasse les plus jolies à pleine bouche. Son sexe, quand il n'est pas objet d'humiliation, devient instrument du désir, moulé avec provocation par le cuir de son pantalon, frôlé par les mains des premiers rangs. Mais en

parallèle à la séduction masculine traditionnelle, Iggy Pop, c'est aussi des porte-jarretelles et des bas résilles, du rouge à lèvres, un corps passif offert au désir des spectateurs, mâles y compris.

Cette offrande que fait l'artiste de son corps remet en question un concept défendu par des critiques de rock tel Simon Frith (2), celui de la passivité de la femme, essentiellement spectatrice, face à l'homme actif. Il est en effet hâtif de dissocier ainsi production et consommation. Les deux sont inextricablement liées, la représentation n'existe que par l'œil du spectateur posé sur l'artiste. Il y a interdépendance entre l'acte et sa contemplation. Le comportement d'Iggy Pop et d'autres artistes remet aussi en cause une conception de la sexualité comme un absolu pré-établi et défini une fois pour toutes. L'équilibre instable de la représentation rock, que l'artiste maîtrise avec agilité, constitue une ambiguïté fascinante mais perturbante pour le spectateur. Une fracture apparaît. Sheryl Garrat observe que "the people most attracted to the ideal of the hard, hairy, virile hunk of male are, in fact, other men" et qu'au contraire, "women seem far more excited by slim, unthreatening, baby-faced types who act vulnerable and who resemble them" (3). Faudrait-il en déduire que la majorité des amateurs de rock sont des homosexuels? Et que dire alors du succès d'artistes féminins? Mais cette fracture s'avère finalement structurante. La sexualité se construit à partir de l'alternance du réel et de sa représentation. Le rock ne parle pas d'un réel, qui serait la sexualité, mais il met en scène une représentation sexualisée du corps qui permet de construire cette réalité. Il offre des modèles, des repères stéréotypés mais immédiatement compréhensibles par l'imaginaire du spectateur.

Le principe de frontière qui détermine toute représentation du corps dans le rock est caractérisée par les notions de légèreté et de fluidité. Qu'il s'agisse d'allier l'obscène au sublime, de passer du masculin au féminin, du corps triomphant au corps en souffrance, le rock cherche l'élégance, la souplesse, la décontraction. Le jeu avec les extrêmes n'a de force que dans la grâce et l'aisance. Toute trace d'effort ou de contrainte doit disparaître. Cette facilité est une façade bien sûr, un choix de représentation. La réalité du corps rock est autre : violence, douleur, effort. La danse d'Iggy Pop avec les images qu'il offre de lui-même est une prise de risques permanente; il s'agit, plus que d'un spectacle, d'un engagement de toute sa personne.

L'abandon total passe par la maîtrise absolue, le contrôle permanent, la concentration intense. Dans le rock, rien n'est vraiment naturel, ni la grâce de Jim Morrison, ni la spontanéité punk de Johnny Rotten. Quand le spectacle s'achève, il reste le vide, le doute et l'épuisement.

Et pourtant, pour rien au monde le musicien de rock ne voudrait laisser paraître cet effort : sourire, humour, improvisation, complicité entre les partenaires, tout contribue à renforcer l'apparente facilité du rock. L'artiste est naturellement dans cet entre-deux, à la fois beau et laid, faible et puissant, il a naturellement une identité sexuelle multiple. Tout repose sur ce naturel spontané. Il ne peut révéler ni la réalité de l'image qu'il projette ni les risques qu'elle implique. Seule la douleur a sa place sur la scène rock, au nom d'un romantisme parfois désespéré, souvent naïf. Ainsi, le rictus qui déforme le visage des musiciens de rock lorsqu'ils atteignent des notes aiguës n'est en aucune façon la marque de l'effort : ces notes ne sont pas plus difficiles à jouer que d'autres. Le visage torturé de l'artiste se veut l'expression d'une douleur intérieure. Nous sommes bien ici dans le domaine de la représentation. Il s'agit de rendre compte de façon codée d'un apex dans l'intensité de l'émotion. Deux conventions sont en jeu : la coïncidence entre le surgissement de l'émotion et une montée chromatique, et l'expression de cette émotion par un rictus de douleur. Le rock repose sur l'émotion, il est essentiel qu'il puisse la communiquer. C'est la fonction première de ces comportements ritualisés. Mais ils ne contredisent nullement la fluidité visée par le rock.

Le décalage entre l'effort véritable et la légèreté de la représentation corporelle s'explique en partie par la nécessité de passer avec agilité d'un extrême à l'autre, en une oscillation permanente. On peut aussi invoquer le changement de statut de la notion de corps. Ce qui était à l'origine une chose propre, personnelle est devenu une valeur culturelle, sociale d'abord, puis mythique. Le corps est aujourd'hui chose publique, élément majeur d'un ensemble de pratiques signifiantes. Sa représentation sur la scène rock s'insère dans une évolution plus globale qui voit non seulement l'art mais la publicité ou la politique s'emparer du corps pour lui demander d'exprimer des abstractions, de transmettre un message. La plupart des arts de la scène visent également la légèreté et l'aisance. Pour le théâtre, l'opéra ou la danse, le travail est un préalable indispensable à la

représentation mais il doit céder la place à des valeurs moins matérielles, qu'on les nomme inspiration, grâce ou génie. Quelque chose doit advenir qui exige l'effacement de l'effort. Le corps doit être suffisamment brisé, "rompu" à la pratique pour qu'il puisse l'oublier. Il y a aussi comme une politesse, une forme de décence vis-à-vis du spectateur à ne pas l'impliquer en-deçà de la représentation. Mais le naturel rock est d'un autre ordre. Art populaire, le rock n'ambitionne pas les mêmes hauteurs que les arts majeurs. Le concept de maîtrise ne lui est pas étranger mais il peut aussi le mépriser; le courant punk est justement né du refus de la maîtrise. Le choix de représentation du rock a donc une signification autre, liée à la nature de la société dans laquelle il se développe. Le corps rock a un message. Le passage souple et agile de la frontière a un sens.

Des premières ritournelles de Chuck Berry aux hymnes punk et hippies, le rock s'est posé en adversaire du monde du travail. Il a alternativement prôné la jouissance dans la consommation ou le refus d'une société matérialiste, l'effacement au monde ou l'opposition active, mais toujours en rupture avec l'éthique protestante de discipline et d'effort. Quand par un effet de retournement provocateur le guitariste Robert Fripp intitule précisément un de ses albums Discipline (4), c'est certes par référence à une ascèse personnelle réelle, mais aussi en pensant au choc que suscitera l'utilisation de ce mot tabou. L'attitude rock s'affirme comme le refus délibéré de ce que Michel Foucault décrit dans Surveiller et punir (5), à savoir la mise au point par l'armée, l'école ou le monde du travail de techniques destinées à contrôler le corps humain afin d'intégrer le travailleur dans le processus industriel en le rendant docile et en le réduisant à une simple extension de la machine. Le corps sera le lieu de cette lutte, l'emblème de la liberté reconquise; il doit au sens propre du terme représenter la mise à distance du travail, le refus de la discipline et de toute forme de contrôle.

C'est par la mise en scène de la sexualité que le refus de la discipline s'exprime avec le plus de force. L'enjeu n'est pas tant de libérer l'énergie sexuelle détournée à son profit par la société industrielle que d'afficher cette reconquête. Sur la scène rock, le corps est sexuel, de la sensualité des postures à l'érotisme de la voix. Rares sont les époques qui n'ont pas joué la provocation, la transgression des tabous le culte de la chair; seul le mouvement punk et la courte période cold-wave qui le

suivit immédiatement affichèrent un refus du sexuel qui s'insérait dans une remise en cause globale du code rock. Le rock a longtemps fasciné par ses promesses souvent tenues d'un mode de vie intensément sexuel; des stars comme Jimi Hendrix, Prince ou Mick Jagger ont volontiers accepté (ou suscité) leur réputation de symboles sexuels et bien des jeunes gens sont entrés dans la carrière pour les privilèges qu'octroie le statut de musicien de rock. Dans le rock, la sexualité se fait spectacle, jouant, plutôt que sur la nudité même, sur une dynamique du dénudement, de la révélation progressive, de la suggestion active. Mais elle est surtout la mise en scène, par le maquillage, les costumes ou les postures, de l'identité sexuelle multiple et changeante dont nous avons parlé plus haut. C'est cet entre-deux de l'identité sexuelle qui plus que tout affiche le refus de la contrainte et du code. C'est lui qui proclame la volonté du rock d'être une force de contestation, une remise en cause de la société.

Ce choix a des conséquences. Endossant simultanément les contradictions les plus extrêmes, progressant en permanence sur une frontière instable et volatile, le corps rock crée une distance avec le spectateur. Entre l'offert et le caché, l'obscène et le sublime, il couvre la gamme de tous les désirs impossibles, de tous les manques; il suggère la réclusion hautaine comme la disponibilité absolue, l'avilissement et le triomphe, le sexe et son contraire. Ces extrêmes interdits sont source de danger. La perte de repères qu'ils entraînent, le spectateur la fait payer. D'objet de désir, le corps inaccessible de la star devient signe victimaire. Sa différence attire l'autre du désir, la haine. La scène rock se fait alors représentation d'un sacrifice, celui du corps de la star. Simulacre de sacrifice, bien sûr. Là encore, le réel reste à la porte. La lapidation de l'artiste se fait à coup de mania, d'hystéries collectives censées dire l'amour, de sifflets ou de quolibets. Quand les projectiles deviennent plus tangibles, ce n'est qu'une bouteille en plastique qui vole. Ou bien l'artiste prend les devants et préfère détruire son instrument plutôt que l'on s'en prenne à lui, quand il ne s'inflige pas à lui même des blessures, comme Iggy Pop, pour garder le contrôle. Même la violence est mise en scène. C'est que la réalité du sacrifice compte moins que l'efficacité de sa représentation. Jacques Attali rappelle que la musique est la ritualisation de la violence. Il écrit, dans Bruits : "la musique renvoie donc, dans le champ sonore, comme un écho de la canalisation rituelle de la violence,.. elle mime ainsi, dans

l'espace sonore, la ritualisation du meurtre" (6). La musique rock, par l'importance qu'elle accorde au corps, à la sexualité et à la violence est particulièrement appropriée à la représentation du sacrifice. Plus que dans tout autre musique, nous l'avons vu, le corps s'offre au désir des spectateurs, dans une mise en scène de l'ambigu et du paradoxal. Cette représentation a non seulement un sens, mais aussi une fonction.

En se donnant, dans un simulacre de sacrifice, l'artiste comme toute victime rituelle permet à la communauté de s'unir et de se perpétuer. A ses dépens, une catharsis s'opère, les tensions s'apaisent. La violence est évoquée mais sous une forme contrôlée afin d'être mieux dépassée. Iggy Pop, torse nu, mains jointes derrière le dos, la poitrine labourée par des tessons, maculé de sang, c'est l'image de Saint-Sébastien supplicié, mais s'agit-il seulement d'une image? Le spectacle fini, les spectateurs repus et apaisés, la vie reprend. Pourtant, le jeu peut être vraiment dangereux. Certains artistes prolongent le sacrifice jusque dans la vie réelle et côtoient la mort. Les périodes d'intense dépendance à l'héroïne qu'a connu Iggy Pop, ses nombreux et spectaculaires accidents de voitures en sont la preuve. D'autres comme Jim Morrison, Janis Joplin ou Brian Jones ou Jimi Hendrix y ont laissé leur vie. Pour les véritables artistes de rock, le jeu avec la marge et sa limite est plus qu'un mode de représentation. Seule une interprétation cynique n'y verrait que le résultat d'une confusion. Entre le sacrifice et son simulacre, le monde et la scène, le réel et sa représentation. Ces artistes répondent à une attente informulée, ils viennent combler un manque. Ils font le don de leur vie pour donner un sens à celle des autres. En offrant leur corps, c'est notre âme qu'ils rachètent.

(1) Reynolds, Simon. "New Pop and Its Aftermath", in Monitor, n°4, London, July 1985.

(2) Frith, Simon & McRobbie Angela. "Rock and Sexuality", in Screen Education, n°29, London, 1978.

(3) Garrat, Sherryl & Steward, Sue. Signed, Sealed and Delivered, London, Pluto Press, 1984, p.137.

(4) Polydor, 1981.

(5) Paris, Gallimard, 1981.

(6) Paris, P.U.F. 1977, p.56-57.