

DU CRI PUNK DANS LE WESTERN DE BANLIEUE : UNE ÉTUDE DE « TURN THOSE CLAPPING HANDS INTO ANGRY BALLED FISTS »

Louis-Thomas Leguerrier et Jeanne Mathieu-Lessard

Université Harvard et Université de Montréal

Comme l'ont montré des études historiques telles que *Lipstick Traces : A Secret History of the Twentieth Century* (1989) de Greil Marcus et *Génération chaos : punk new wave* de Christophe Bourseiller (2008), l'apparition du punk en tant que phénomène social, dans la foulée de l'association de Michael McLaren avec les membres du groupe Sex Pistols en 1977, fut tout autant une entreprise commerciale et publicitaire qu'une expérience esthétique et politique radicalement nouvelle.¹ Or, si le vocable « punk » a déjà désigné « the pop magic in which the connection of certain social facts with certain sounds creates irresistible symbols of the transformation of social reality » (Marcus 2), il n'en est plus de même aujourd'hui, alors que nombre de groupes de musique et de pratiques culturelles se réclamant de l'héritage du punk sont intégrés à l'industrie au même titre que tous les autres biens culturels, de sorte que leur impact social est neutralisé. Alors que la violence manifestée sur la scène par un Johnny Rotten trouvait des échos dans les médias de masse qui criaient au scandale et contribuaient ainsi à faire du punk une véritable guerre culturelle, on assiste par la suite à une séparation toujours plus complète entre le punk comme exercice de provocation et de subversion sociale—duquel l'industrie et les médias se détournent complètement, le vouant à l'oubli—et le punk commercial, le punk comme bien culturel parfaitement intégré à l'industrie et considéré par plusieurs comme l'usurpation et la transposition d'un concept dans un contexte qui le vide de tout son sens. Ce phénomène de commercialisation du punk atteint des sommets à la fin des années 1990, alors qu'aux États-Unis, par exemple, le vocable « punk » ne désigne plus dans les médias de masse qu'une culture du surf et des *beach parties*.²

C'est dans ce contexte particulier que naît le groupe Against Me!, dont les membres sont originaires de la ville de Gainesville en Floride, qui ajoute une couche d'étrangeté sur la toile normalisée du punk commercial américain. Inspiré par le folk et le coun-

try, la musique d'Against Me!, plutôt que sur une plage, dans un centre commercial ou sur une piste de snowboard, nous transporte dans les bars miteux où le *cowboy* pleure ses mésaventures et son mal de vivre, ou encore sur la route qu'il parcourt à la recherche d'une vie meilleure et pour fuir ses problèmes : « I'd leave behind my problems, and take them out with the empty bottles » (« Cavalier Eternal »). Comme l'indique le titre de leur deuxième album, *Against Me! As the Eternal Cowboy*, c'est *as the eternal cowboy* que le groupe se présente sur la scène du punk commercial américain. C'est-à-dire que le groupe se sert de la figure du *cowboy* pour mettre en scène une réflexion autoréférentielle sur sa propre situation dans l'histoire du mouvement punk.³ Comme le rappelle Gerfried Ambrosch dans son article « American Punk: The Relations between Punk Rock, Hardcore, and American Culture », la révolte contre le conformisme et l'aliénation de la banlieue américaine est un présupposé fondamental de la contre-culture punk dans sa version américaine :

206

In the US, however, punk has been a middle-class rebellion against the boredom and the phoniness of suburbia, both as a place and as a state of mind. Even the bands that hailed from the big cities, such as the Ramones, carried this rejection of what they identified as a fake idyll in their hearts. By rejecting the norms and values of mainstream American culture, American punk produced something that can be described as an alternative sense of Americanness. (232)

À la fin des années 1990, cette révolte contre la banlieue a été intégrée par l'industrie et rendue inoffensive comme le reste du contenu subversif jadis véhiculé par le punk. C'est pourquoi le recours à la figure du *cowboy*, plus traditionnelle mais se trouvant en marge de cette industrie, s'avère intéressant. En effet, nous montrerons que la figure de l'*eternal cowboy* mise en scène par Against Me! produit une relecture du mythe western américain qui donne lieu à ce que nous appellerons ici le « western de banlieue ». Se déployant suivant une dialectique libération/enfermement qui engage une relation paradoxale entre l'individu et le collectif, le western de banlieue met en scène la revendication furieuse de grands espaces extérieurs comme intérieurs, des espaces de fuite, d'évasion, aussi bien pour le *cowboy urbain* privé de frontière à franchir que pour le punk privé d'une révolte authentique qui ne serait pas formatée par l'industrie. Partant de l'idée que cette dynamique est mise en scène de manière exemplaire dans la chanson « Turn Those Clapping Hands into Angry Balled Fists », nous définirons d'abord ce que nous nommons le « western de banlieue », pour ensuite proposer une analyse musicale, littéraire et conceptuelle de la chanson visant à montrer comment elle manifeste la rencontre entre la figure du punk et la figure du *cowboy* dans la musique d'Against Me!

LE WESTERN DE BANLIEUE

Le recours à la figure du *cowboy* et la création d'un univers musical « punk-western » par Against Me! peuvent selon nous être interprétés comme signaux d'une relecture

d'un mythe états-unien fondateur qui éclaire de biais les dynamiques en jeu dans la culture et la musique punk, soit le mythe western. Dans « The Rhetoric of the American Western Myth », Janice Hocker Rushing définit le mythe western comme la relation paradoxale entre le pôle individuel, incarné par le *cowboy* solitaire, et le pôle collectif, mis en scène par exemple par la petite ville du désert. La subsistance de ce mythe reposant sur le maintien de la tension dialectique, Hocker Rushing explore la façon dont la culture populaire de quatre époques—et particulièrement les films western—prolonge ou subvertit le mythe. L'équilibre dialectique initial entre des pôles qui ne peuvent être réconciliés et qui se doivent d'être de même puissance se trouve ainsi tantôt renforcé (dans les westerns classiques des années 1950), tantôt subverti lorsque la balance penche du côté de la communauté (années 1940) ou de celui de l'individualité (années 1960). Or, selon Hocker Rushing, dont l'article paraît en 1983, l'époque contemporaine met en scène une autre forme de révision du mythe, qui ne le subvertit pas en valorisant un pôle mais qui le mine plutôt en amenuisant la puissance de l'opposition : il s'agit du « *cowboy urbain* ». ⁴ Cette nouvelle transformation s'inscrit en réaction à un changement majeur dans la conception de l'espace états-unien : « The closing of the frontier has left the individual too little room to roam. The corresponding urban and suburbanization has ruined both the concepts of small community and individualism » (27-28). Dans ce contexte, la nouvelle frontière n'est plus externe à l'individu, mais plutôt interne, un espace d'inquiétante liberté rendu possible notamment par le mouvement féministe et la révolution sexuelle (28). En réponse à l'anxiété liée à cette transition, la nouvelle itération du mythe western propose de construire l'identité du *cowboy urbain* à partir de marques externes menant à la production d'une pseudo-synthèse qui conserve les apparences d'une relation dialectique mais dissout la force de chacun des pôles, et ainsi de l'ensemble de la relation.

207

Bien qu'Hocker Rushing mentionne l'expérience suburbaine, elle n'établit pas de distinction particulière avec l'expérience urbaine dont traite la nouvelle itération du mythe, mais mentionne néanmoins le diagnostic posé par Larry McMurtry, auteur de romans mettant en scène l'imaginaire de l'ouest, qui met l'accent sur la banlieue comme lieu clé pour le développement du mythe :

There will be a very poignant story to be told about the cowboy, should Hollywood care to tell it : the story of his gradual metamorphosis into a suburbanite. The story contains an element of paradox, for the bloated urbanism that makes the wild free cowboy so very attractive to those already urbanized will eventually result in his being absorbed by his audience. (McMurtry, cité dans Maynard 99, cité dans Hocker Rushing 27)

Deux décennies après l'arrivée massive du *cowboy* en ville, il nous paraît en effet que le recours du punk de banlieue à cette figure signale une attirance envers la solitude et la liberté spatiale qu'il incarnait à l'origine, ⁵ mais qui est maintenant médiée par son passage massif vers la ville. Alors qu'au tournant des années 1970-1980, l'attrait du *cowboy* émanait de la puissance et de la dignité associée à ce héros, qui échappaient au citoyen moyen, ⁶ dans la banlieue des années 1990-2000, le *cowboy*, maintenant issu de la condensation urbaine, a perdu de son héroïsme. Ce n'est plus en tant que

figure solitaire héroïque qu'est convoqué le *cowboy*, mais comme signe conventionnel amoindri par la pseudo-synthèse d'un mythe dont l'opposition centrale a été émoussée. Le déplacement du héros de la ville à la banlieue, lieu du compromis spatial par excellence, réveille cependant chez le punk de banlieue le potentiel dialectique d'un mythe qui ne s'incarne pas dans des signes extérieurs (comme c'est le cas dans la pseudo-synthèse du *cowboy urbain*), mais qui se construit dans l'inquiétude d'un espace intérieur dont l'expansion dialectique veut contrer celle de la banlieue du compromis. Le *cowboy éternel* d'Against Me!, en réaction au *cowboy urbain*, met en scène l'opposition paradoxale,⁷ irrésoluble, de la dialectique entre l'individu et le collectif qui fonde le mythe western, dans un univers musical qui incarne le paradoxe dans le cri punk.

FAIRE BRÈCHE DANS LES SONS DU QUOTIDIEN

208

Avant-dernière piste du deuxième album d'Against Me!, « Turn Those Clapping Hands into Angry Balled Fists » est exceptionnelle de par sa longueur ; à près de cinq minutes, elle détonne au sein d'un album dont la durée des chansons varie d'une minute trente à trois minutes. Or, près de la moitié de la chanson peut être vue comme un prolongement et un emportement construit à partir d'une première partie de forme assez standard. La deuxième partie ne présente en effet plus de nouvelles paroles mais se déploie comme un long cri rendu possible par le début de la chanson, voire par la progression musicale amorcée à partir de la septième piste de l'album, « Brief yet Triumphant Intermission », qui développe l'environnement sonore propre au western de banlieue. Le cri, qui se fait à la fois intensification et rupture, est d'autant plus troublant qu'il apparaît au sein d'une chanson particulièrement mélodique dans le contexte de l'album. « Turn Those Clapping Hands into Angry Balled Fists » peut ainsi être lue comme l'apothéose musicale de *As the Eternal Cowboy*, avant le retour au calme de la dernière piste, « Cavalier Eternal ».

La structure de la chanson ne correspond pas de façon stricte aux principaux types de chansons identifiés par exemple par Franco Fabbri. La chanson s'apparente davantage à celles de types chorus-bridge qu'à celles de type couplet-refrain, du moins en ce qui a trait au type de progression établies par ces structures. Fabbri oppose les stratégies d'attention mises en œuvre dans les chansons de type chorus-bridge (ChB) à celles des chansons couplet-refrain (CR). Alors que la forme CR est narrative, la forme ChB est plutôt une mise en scène :

Basée sur la croissance, la structure CR remplit sa fonction si paroles et musiques développent au mieux leurs capacités narratives ; à l'inverse, pour que la structure ChB fonctionne, il suffit que des situations efficaces soient présentes ; la structure ChB est une machine scénique en soi. (Fabbri 684)

La chanson analysée semble orientée vers la fin plutôt que vers le début, ce qui serait

selon Fabbri l'un des traits typiques d'une forme CR. Cependant, il nous paraît que l'explosion finale provient justement d'un resserrement établi en première partie : « La structure ChB est fermée, sans évolution : sa condition d'existence est le resserrement, l'implosion » (684). La deuxième partie de la chanson nous paraît ainsi émerger non d'une progression narrative, mais bien de la mise en scène d'un état qui mène à l'implosion de la structure expressive.

La chanson s'ouvre sur une introduction musicale construite autour de l'entrée progressive des instruments. La première note jouée en trille à la guitare (*tapping*) est suivie d'un accord descendant à la deuxième guitare qui donne la tonalité en si mineur. Cette guitare introduit de plus une formule rythmique qui gagnera en importance plus tard et qui contribuera au développement de l'ambiance western de la chanson, soit la succession de deux doubles-croches, d'un quart de soupir, d'une double croche puis d'une note tenue (noire ou blanche). L'introduction est suivie de la première section chantée. Les paroles de cette section décrivent une vie anodine, dont la banalité s'inscrit dans les actions, l'environnement et l'habillement de l'interlocuteur-trice à qui l'on s'adresse. La généralité des premières lignes, qui décrivent des actions communes (dormir, suer, boire du café) se précise en effet par la suite, dans laquelle un « you » fait son apparition au sein de la description de ce que l'on devine être une maison de banlieue nord-américaine typique. L'espace, général et imprécis dans la première strophe, est ainsi restreint aux murs d'une maison dont on prend soin de fermer les portes : « Your doors are locked for, for safety », puis au corps même de l'interlocuteur-trice, la description de ses vêtements construisant la figure exemplaire d'un-e punk telle que la représente par exemple la pochette de l'album. Enfin, la quatrième strophe, qui poursuit la mise en scène d'une vie répétitive, établit une équivalence entre l'interlocuteur-trice et l'énonciateur-trice qui fait son apparition juste avant la transition vers la section suivante (« I'm just gonna go, go fucking insane »).

209

Les thèmes de la banalité et de la répétition présents dans les paroles sont appuyés par la récurrence de la structure instrumentale qui reste pratiquement inchangée dans la première partie. La répétition est cependant rompue à plusieurs reprises au sein de la ligne vocale. La voix de la chanteuse, Laura Jane Grace, qui a fait son entrée après une rupture sonore marquée signalant la fin de l'introduction, chante une ligne mélodiquement rapprochée au débit assez rapide. La continuité de la ligne est rompue pour la première fois lorsqu'il est question de la fermeture à clé de la maison : « Your doors are locked for / for safety ». La dislocation entre la première partie descriptive et la seconde partie explicative de ces paroles, et la répétition de la préposition « for », portent à remettre en cause le sentiment de sécurité évoqué, voire à déceler une certaine ironie dans l'utilisation du terme « safety ». La suite des paroles et de la musique de la chanson fait en effet basculer la maison d'un lieu protecteur à un espace d'enfermement, ce qu'évoque déjà l'image de la porte verrouillée. Un second moment de rupture plus marquée survient dans la strophe suivante, alors que la description de la routine est alourdie par l'énonciation qui hachure les mots :

« 'cause doing / can start / to form / a habit ». La lourdeur de l'habitude s'accroît alors que la voix augmente en intensité jusqu'à s'exprimer par un cri.

Ce long cri sur deux mesures constitue le premier passage de la ligne vocale vers une expression non verbale, une première extériorisation d'un trop-plein qui ne peut être exprimé adéquatement par des mots. Il laisse d'ailleurs place à une section instrumentale qui prend le relais pour communiquer le sentiment d'oppression dessiné de façon croissante dans le premier couplet, et qui s'extériorise ici musicalement par une transition vers un son davantage country qui contribue à la construction du western de banlieue. La formule rythmique exposée en introduction (deux doubles-croches, quart de soupir, double croche puis note tenue) refait ainsi son apparition. L'effacement de la troisième double-croche introduit une brèche rythmique, crée une suspension dans la régularité qui évoque un mouvement entravé, comme les roues d'un chariot achoppant sur les roches d'une route peu fréquentée. L'harmonie appuie cet univers rythmique : alors que la mélodie vocale de la première section était construite à partir d'une gamme de si mineur harmonique, les lignes de guitare et de basse qui accompagnent le cri recourent au mode éolien, déjà utilisé dans « You Look Like I Need a Drink », la chanson précédente sur l'album.

Alf Björnberg a noté l'importance grandissante de l'harmonie éolienne dans les musiques populaires contemporaines, particulièrement dans la pop et le rock à partir des années 1960. Issue de la gamme éolienne, ou mineure naturelle, l'harmonie éolienne participe à la fois du modal et du tonal (Björnberg 125). Björnberg, qui considère l'harmonie éolienne comme un musème (Tagg), la décrit comme étant plus statique et créant ainsi moins de tension qu'un système uniquement tonal (128). De cette plus grande stabilité découlent de nombreuses associations extramusicales. Ainsi l'harmonie éolienne est-elle présente dans des chansons qui traitent souvent de thèmes liés à l'aliénation, l'attente, l'incertitude, la prémonition, la relation de peur ou de fascination envers le futur (129). La construction harmonique éolienne est de plus associée aux grands espaces et aux temporalités vastes (129), et à une vision du monde qui s'oppose au progressisme et au déploiement téléologique propres à « l'idéologie du capitalisme industriel triomphant » (130). Le passage vers le cri, qui transporte la chanson du côté de l'harmonie éolienne, établit ainsi une tension entre un désir de mouvement vers l'avant et un système qui contrecarre la possibilité de ce mouvement.

L'intrusion d'un premier long cri contribue à établir un univers sonore qui évoque le mouvement dans l'espace propre au western, comme l'amorce d'une traversée, qui se voit ramenée à la stagnation de l'espace suburbain dans les couplets suivants. Les paroles qui suivent poursuivent et développent la mise en scène et la mise en espace de la quotidienneté et de la domesticité. Comme c'était le cas plus tôt, un passage s'effectue du « you » au « I », qui prend cependant plus de place dans ce cas-ci. L'interlocuteur-trice en vient à disparaître en effet entièrement de la chanson, alors que la première personne est mise à l'avant-plan. Un troisième personnage fait de plus une brève apparition et permet au discours de se retourner sur lui-même : « I

hate these songs / I hate the words / that the singer / is singing to me ». Ainsi ce-tte chanteur-euse (« the singer »)—qui peut être autant chanteur-euse de succès commerciaux que chanteur-euse punk qui s'oppose à cette commercialisation—est convoqué-e en tant que figure éclairant la position de l'énonciateur-trice. Musicalement, cette section chantée est similaire à la première, si ce n'est que la montée en intensité de la fin de la première section a laissé ses traces ; la ligne de « And you sweep up the floor when it's dirty » se fait plus intense, plus sentie, plus aigüe que ce qui a précédé. La ligne vocale revient ensuite à ce qu'elle était en début de chanson, avant de monter une fois de plus vers l'aigu avant la dernière section chantée. C'est à ce moment que la structure répétitive de la chanson s'étire et se disloque, et permet à « Turn Those Clapping Hands into Angry Balled Fists » de prendre l'ampleur qui ouvrira le « western de banlieue » à l'émergence du cri punk et permettra l'expression de la dialectique qui lui est propre.

La dislocation commence ainsi à s'opérer à partir du moment où le chant nous affirme qu'« Everything's gonna be alright [sic] », pour culminer dans une envolée instrumentale, avant un certain retour au calme dans la section conclusive. Jusqu'à présent, le rythme d'énonciation a été rapide et hachuré. Il fait maintenant place à une plainte qui deviendra presque incantatoire de par la répétition lancinante des mêmes mots et des mêmes sons. Il s'établit ainsi une discordance troublante entre l'affirmation insistant que tout ira bien (« everything's gonna be alright ») et la performance désespérée de cette affirmation, par l'éirement plaintif des voyelles, puis l'étranglement sur certains mots ; un frottement inconfortable entre la banalité du même et la singularité d'une violence individuelle contenue qui commence à percer. C'est cette tension qui construit l'ambivalence du cri punk : déclamation d'un état ressenti au plus profond de soi, immédiateté ultime, il est aussi un souhait, une performance du futur, une incantation qui souhaite faire advenir ce qui n'est pas encore. En contraste avec ce que pouvaient révéler les paroles détaillées de la première moitié de la chanson, les variations dans la répétition du motif « Everything's gonna be alright » constituent de réelles brèches qui exposent ce qui est resté caché jusqu'à présent ; ainsi le cri s'échappe-t-il de la répétition, mais ne peut aussi s'échapper que par la répétition (« we escape we escape we escape repeating »—« Slurring the Rhythms »). Au-delà de l'étalement des tripes propre au cri punk se pose donc la question de l'environnement, physique et sonore, qui lui permet de se détacher. Au sein d'un album qui mise sur la concision, la rapidité, le flot vocal, « Turn Those Clapping Hands into Angry Balled Fists » prend le temps et l'espace nécessaires pour que le cri puisse naître. L'univers western, qui a fait son entrée par une première formule rythmique cahotante (0:13) prend ainsi de l'ampleur en deuxième partie (à partir de 3:29), alors qu'un thème musical à la guitare joué avec réverbération instaure un motif rappelant l'univers musical d'un Ennio Morricone. La chanson établit ainsi progressivement le western de banlieue d'où perce la voix isolée qui communique son sentiment d'étouffement.

Or, la finale de la chanson—à partir de la dislocation de la structure répétitive—

remet aussi en question le désir et la possibilité de communiquer son enfermement de la figure punk à sa communauté d'*happy few* qui devraient, semble-t-il, la comprendre. Le retour à la voix parlée avec le long passage crié, puis au motif country dans la conclusion, font ainsi sentir que le cri qui met à jour les entrailles n'est pas qu'impudeur, et que l'étalement cache autre chose. L'énonciation plaintive du « it's gonna be alright » fait deviner toute la souffrance contenue dans les mots, dans le rythme qui achoppe, dans la voix qui craque, qui cherche à s'extérioriser et à atteindre l'autre. Au final, pourtant, cette douleur reste bien ancrée dans l'individualité de la voix qui s'estompe, qui s'étouffe (2:45), qui quitte le chant (3:03) et qui semble affirmer que la douleur et l'étouffement peuvent être devinés mais non partagés, qu'ils sont ceux de la voix qui crie et qui les conservent au fond pudiquement et jalousement. Le partage de la plainte punk insiste ainsi sur l'individualité du cri tout en s'opposant à l'idée que l'expression de la souffrance puisse être directement utilitaire et compréhensible.

- 212** « Turn Those Clapping Hands into Angry Balled Fists » ne présente pas la douleur individuelle à des fins de partage et de catharsis individuelle et collective. Elle s'oppose en cela—et malgré les recoupements avec la plainte country dont il sera question en deuxième partie—au principe de transparence et de partage présent dans le country. Comme l'exprime Johanna Söderberg de First Aid Kit :

Ça fait mal et en même temps, c'est réconfortant. Quand on chante ça, on se sent mieux, et c'est vrai où que l'on chante dans le monde. Le country-folk, ce n'est pas seulement un genre musical, c'est une volonté de transparence du cœur, et ça, on en a besoin partout. La tristesse n'est pas la dépression. Nous écoutons des chansons tristes tout le temps, elles existent pour qu'on soit moins seuls. (citée dans Cormier s.p.)

La chanson d'Against Me! laisse au contraire fort peu de place au réconfort. L'absence de voix harmonisées dans la chanson renforce d'ailleurs la solitude de l'énonciateur-trice, solitude qui s'inscrit dans un passage de l'expression collective unifiée à l'expression de la douleur individuelle qui s'établit du premier au second album du groupe. Ainsi, alors que les *gang vocals* étaient particulièrement présents sur *Reinventing Axl Rose*, *As the Eternal Cowboy* utilise davantage de voix harmonisées (*back vocals*) qui nous mettent en présence de voix multiples, mais distinctes. Malgré son titre qui pourrait se faire appel collectif à la résistance, « Turn Those Clapping Hands into Angry Balled Fists » souligne quant à elle à grands traits la résistance de l'individu que la douleur isole et oppose au collectif.

DE LA COMPLAINTE COUNTRY AU CRI PUNK

Dans *Sells like Teen Spirit*, Ryan Moore aborde les liens entre la culture folk et la culture punk sous l'angle de leur commun rejet de la musique commerciale et de leur commune valorisation d'une éthique de la communauté axée sur le *grass roots* et l'authenticité plutôt que sur le culte des stars :

Punk effectively demystified rock by asserting that anyone could do it. And yet punk did not sever the links with folk and art, but instead intensified them. Musicians and intermediaries who brought an avant-garde approach to punk imposed a new form of distinction between art and pop, one that has situated the punk, postpunk, and indie rock of the past three decades on the art side of the spectrum in opposition to « mainstream » or « commercial » rock music. (Moore 216)

Or, la résistance de la culture folk à la culture *mainstream* et à la fabrication d'artistes standardisés vient avec sa propre tendance à la répétition :

Folk notions of community have reinforced the discourses of art and distinction with their distrust of commerce and celebrity, but they have also constricted cultural innovation when insisting on a uniformity of sound and style, which has frequently alienated some of the more artistically inclined performers. (Moore 216)

La rigidité des structures qui, dans la culture folk ainsi que dans les courants contre-culturels qui s'en inspirent tels que le punk, le postpunk et l'indie rock, se veulent un rempart contre l'industrie culturelle peuvent elles-mêmes devenir contraignantes et créer un effet d'enfermement. Cela est dramatisé dans la musique d'Against Me! par la mise en scène du western de banlieue, qui met sur un même plan l'enfermement dans une tradition contre-culturelle aux contours strictement définis et l'enfermement au sein de la banlieue américaine. En effet, les paroles de « Turn Those Clapping Hands into Angry Balled Fists » décrivent un mode de vie au sein duquel les éléments de l'*ethos* punk et du conformisme social semblent se mélanger :

213

And you walk in leather shoes
Pants of denim, a black cotton sweatshirt
And you do what you do
'cause doing can start to form a habit

And you drink all night long
And you sleep through the morning
And if something doesn't break
I'm just gonna go, go fucking insane

La routine monotone du conformisme dénoncé par le punk est ici associée au punk lui-même, devenu sa propre routine monotone, au sein de laquelle quelque chose doit se briser, faute de quoi il n'y a plus qu'à devenir fou ou folle. L'opposition doit donc être retournée contre la musique même de l'opposition, et la circularité du punk se refermer sur elle-même dans son auto-anéantissement :

I hate this song
I hate the words
that the singer is singing to me
I hate this melody
I hate this stupid fucking drum beat

Mais à ce moment (2:03), l'affirmation tonitruante de la révolte du punk contre la banlieue et le conformisme de la classe moyenne américaine se renverse en impos-

sibilité de communiquer la souffrance, impossibilité qui atteste la disparition du collectif rendant possible la communion dans la révolte :

But I'm not gonna tell anyone
What I'm really thinking about,
Keep them conversations on the surface
Just keep on smiling
Just keep on saying
Everything's gonna be alright

Or cette incapacité à dire tout haut la détresse se manifeste paradoxalement par l'apparition du cri dans la chanson. Lorsque Laura Jane Grace se met à répéter en criant toujours plus fort et avec toujours plus de démente « It's gonna be alright alright alright alright alriiiiiiiiiighhht », les mots qui sont criés annoncent d'emblée leur incapacité à dire la souffrance vécue et se présentent comme le véhicule indirect d'un autre langage. Les mots qui sont criés disent autre chose que ce qui est

214 véhiculé par le cri, qui est situé au-delà de la communication, ou du moins, qui ne cherche plus à communiquer avec ceux et celles qui ne pourraient de toute façon pas entendre. Ce que le cri véhicule ne relève pas d'un contenu transparent et clairement communicable, mais d'une mise en scène qui donne à entendre et à ressentir le débordement des affects. C'est à l'occasion de ce débordement qu'un espace est ouvert au sein de l'étroitesse oppressante de la révolte standardisée du punk de banlieue, et cet espace se construit selon une logique similaire à celle de la plainte (*lament*) dans la chanson country. Selon Katie Stewart, la fonction de la plainte country est précisément de créer un dispositif narratif au sein duquel le temps est en quelque sorte suspendu par l'espace, un espace où l'immobilité du temps correspond à une intensification des affects :

In country's sad songs representations of this space of desire dominate the more temporal and linear narration of sequence of events which would be the chosen mode of realist narration. Instead, they represent life as a kind of maze where the hero finds himself in the midst of things and suspended in a dream world of floating extremes in which the narrative movement rises into wish fulfillment or sinks into anxiety and nightmare. [...] If realism superimposes a map on the maze to provide a plan of action or a sequence of events that follow one another and can be sensibly followed, the country song on the other hand starts at that unmappable point where a person's sensibilities are overwhelmed. John Anderson's « Till I Get Used to the Pain », for instance, devotes itself to establishing a lyric image of pain so full and overwhelming that there is no room in the story for what becomes extraneous actional detail. Or, in other words, narrative *action* comes to a full top in face of the lyric. [...] All of what is ordinarily thought of as the stuff and essence of narrative is, in *this* kind of narrative, overwhelmed by a spatial, metonymic representation. (Stewart 222)

Dans la chanson d'Against Me!, ce dispositif narratif mis en place par la plainte illustre de manière frappante la rencontre qui s'y produit entre le punk désillusionné et le *cowboy* mélancolique, à la différence près que la temporalité qui est suspendue par le cri, dans « Turn Those Clapping Hands into Angry Balled Fists », est plus circu-

laire que linéaire. Alors que la première moitié de la chanson met en scène un temps circulaire au sein duquel se déploie une routine remplie par l'incessante répétition d'actions toujours semblables (le temps de la musique punk standardisée), la seconde moitié, qui s'ouvre sur le cri, met en scène la suspension de ce temps par l'espace que garde toujours ouvert la plainte du *cowboy* intemporel, un espace submergé par les affects. La forme répétitive initiale établit une tension centripète implosive et prépare la venue du cri exprimant le désir de sortir le son de son cadre trop restreint. Le cri s'engouffre ainsi dans la brèche créée par la brisure rythmique de la formule syncopée (deux doubles, quart de soupir, double, note tenue), et accrue par la tension entre tonalité et modalité de l'harmonie éolienne. En exacerbant le débordement des affects à travers la performance viscérale du cri répété de manière frénétique, voire démentielle, le punk intensifie et porte à son comble ce que Stewart appelle « that unmappable point where a person's sensibilities are overwhelmed ». Mais en même temps, l'irruption de la plainte au sein du temps circulaire mis en scène par la chanson ouvre un espace d'intensification de la musique punk elle-même, qui échappe de cette manière, le temps d'un cri, à la routine oppressante qui caractérise sa fuite éternelle dans la répétition.

215

Le western de banlieue est le produit de la rencontre, au sein d'une mise en scène musicale et littéraire, entre la figure de l'*eternal cowboy* et celle du punk désabusé par sa collusion avec l'industrie culturelle. La musique punk américaine prend forme dans le paysage oppressant de la banlieue concentrationnaire pour exprimer le désir de s'en évader, un désir incarné par le punk en tournée qui parcourt la route en quête d'un ailleurs inexistant, suivant un mouvement de fuite vers l'avant qui se révèle comme circulaire puisqu'il ramène toujours au même point. Cette pulsion d'évasion de—et par—la répétition qui caractérise le punk de banlieue trouve une manifestation privilégiée dans la figure du cowboy et dans l'univers western américain qu'elle véhicule. De son côté, le mythe western américain incarné par la figure de l'*eternal cowboy* et mis en scène musicalement par Against Me! trouve une articulation originale et inédite dans la figure du punk désabusé, dont le cri semble déchirer l'espace et ouvrir une brèche au sein de la prison douillette du quotidien. Ainsi, la plainte poussée à l'extrême du *cowboy* punk hurlant à pleins poumons réaffirme-t-elle non seulement l'opposition paradoxale entre individu et collectif qui se loge au cœur du mythe western américain, mais effectue aussi un déplacement des espaces externes à l'espace interne, le cri et la crise des affects qu'il indique ouvrant un espace immense à l'intérieur de soi lorsque l'extérieur se trouve clôturé.

NOTES

1. « The Sex Pistols were a commercial proposition and a cultural conspiracy, launched to change the music business and make money off the change—but Johnny Rotten sang to change the world. So did some of those who, for a time, found their own voices in his » (Marcus 2).

2. « In an article in *The Washington Times Communities*, Russ Rankin from the SoCal punk band Good Riddance (1986-2007, 2012-present) describes how the media-created teenage mythology of “an idyllic beachside setting, with bands surfing, skateboarding, and partying” clashed with the bleak reality of the California punk scene in the 1990s because “[s]imilar to a decade earlier, the subculture came with the drugs, and with those came the attendant crime and antisocial behavior” » (Ambrosch 230).
3. L'appartenance d'Against Me! au punk comme genre musical, tout comme l'idée qu'il pouvait même encore être question d'un tel genre musical dans le contexte des années 2000, ne va pas de soi. Or, cet article repose sur la prémisse qu'Against Me! appartient à l'histoire punk *au moins*—si ce n'est davantage—dans la mesure où leur musique exprime la conscience et le malaise de faire partie d'un mouvement dont les éléments subversifs ont été émoussés par leur récupération commerciale.
4. Hocker Rushing analyse en détail la présence de ce nouvel état du mythe dans le film *Urban Cowboy* de James Bridges (1980), mais aussi dans la représentation populaire des présidents Carter et Reagan et dans la culture populaire cinématographique et télévisuelle de l'époque.
5. « And, indeed, *space* is a constitutional element of the myth of the West » (Hocker Rushing 32 ; l'autrice souligne).
6. « [P]laying “urban cowboy” enables the powerless city worker to achieve a sense of dignity » (Hocker Rushing 31).
7. Le caractère paradoxal et subversif de la reprise de la figure du *cowboy* par Against Me! apparaît d'autant plus a posteriori à la lumière de la transition de genre de Laura Jane Grace, la chanteuse du groupe.

216

ANNEXE: PAROLES DE « TURN THOSE CLAPPING HANDS INTO ANGRY BALLED FISTS »

Sleep on pillows made in Singapore
 Wrapped in comforters
 Sweating through sheets
 Drinking coffee in the morning
 Floating on aeroplanes across the vast sea

And your house is made of wood
 Central air, central heat
 You got your furniture of particle board
 Your doors are locked for, for safety

And you walk in leather shoes
 Pants of denim, a black cotton sweatshirt
 And you do what you do
 'cause doing
 can start
 to form
 a habit

And you drink all night long
 And you sleep through the morning

And if something doesn't break
I'm just gonna go, go fucking insane

And you sweep up the floor when it's dirty
You do the dishes, when the sink's full
And when the refrigerator's empty
well it's time, it's time, it's time, it's time to go the store

You put your books on a shelf
Clothes arranged, in the closet
You hang the things on the walls that you don't wanna be so easily forgotten

I hate these songs
I hate the words
That the singer, is singing to me
I hate this melody
I hate this stupid fucking drum beat

217

But I'm not gonna tell anyone
What I'm really thinking about
Keep them conversations on the surface
Just keep on smiling
Just keep on saying

Everything's gonna be aaaaaaaaaariiiiiight
It's gonna be alright
It's gonna be aaaaaaalright
Alriiiiiiiiiiiiiight
It's alright
It's gonna be alright alright alright alright alright alriiiiiiiiiight
Alright
It's gonna be alright
It's gonna be alright

OUVRAGES CITÉS

Ambrosch, Gerfried. « American Punk : The Relations between Punk Rock, Hardcore, and American Culture. » *Amerikastudien / American Studies*, vol. 60, no. 2-3, 2015, pp. 215-33.

Against Me! *Against Me! Is Reinventing Axl Rose*. No Idea Records, 2002.

---. « Cavalier Eternal. » *Against Me! As the Eternal Cowboy*. Fat Wreck Chords, 2003.

---. « Cliche Guevara. » *Against Me! As the Eternal Cowboy*. Fat Wreck Chords, 2003.

---. « Slurring the Rhythms. » *Against Me! As the Eternal Cowboy*. Fat Wreck Chords, 2003.

---. « Turn Those Clapping Hands into Angry Balled Fists. » *Against Me! As the Eternal Cowboy*. Fat Wreck Chords, 2003.

---. « Unsubstantiated Rumors. » *Against Me! As the Eternal Cowboy*. Fat Wreck Chords, 2003.

Björnberg, Alf. « De l'harmonie éolienne dans les musiques populaires contemporaines. » Traduction d'Olivier Julien, *Volume!*, vol. 11, no. 2, 2005, pp. 123-33, volume.revues.org/4452. Consulté le 21 déc. 2018.

Cormier, Sylvain. « La douleur est plus douloureuse en country-folk, même pour First Aid Kit. » *Le Devoir*, 30 jan. 2018, www.ledevoir.com/culture/musique/518786/entrevue-first-aid. Consulté le 17 jan. 2019.

Fabbri, Franco. « La chanson. » *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*.

218 *Tome I. Musiques du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Actes Sud, 2003, pp. 674-702.

Grow, Kory. « Laura Jane Grace Dissects 5 Against Me! Songs in Reddit AMA. The Band Also Announced a String of Tour Dates Beginning in March. » *Rolling Stone*, 7 fév. 2014, www.rollingstone.com/music/music-news/laura-jane-grace-dissects-5-against-me-songs-in-reddit-ama-98707/. Consulté le 17 jan. 2019.

Hocker Rushing, Janice. « The Rhetoric of the American Western Myth. » *Communications Monographs*, vol. 50, no. 1, 1983, pp. 14-32, DOI: 10.1080/03637758309390151. Consulté le 28 déc. 2020.

Maynard, Richard A. *The American West on Film : Myth and Reality*. Hayden Book Company, 1974.

Marcus, Greil. *Lipstick Traces : A Secret History of the XXth Century*. 2e édition, Harvard UP, 2009.

McMurtry, Larry. « Cowboys, Movies, Myths, and Cadillacs : Realism in the Western. » *Man and the Movies*, sous la direction de W.R. Robinson, Louisiana State UP, 1967, pp. 46-52.

McNeil, Legs, et Gillian McCain. *Please Kill Me : The Uncensored Oral History of Punk*. Grove P, 1996.

Moore, Ryan. *Sells like Teen Spirit : Music, Youth Culture, and Social Crisis*. New York UP, 2010.

Stewart, Katie. « Engendering Narratives of Lament in Country Music. » *All That Glitters : Country Music in America*, sous la direction de George H. Lewis, Bowling Green State U Popular P, 1993, pp. 221-25.

Tagg, Philip. « Analysing Popular Music : Theory, Method, and Practice. » *Popular Music* vol. 2, Cambridge UP, 1982, pp. 31-67.