

Volume !

1 : 2 (2002)

Varia

Grégory Pierrot

« Rock and a hard place » : Last Exit to Brooklyn, New York, Selby et le rock

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Grégory Pierrot, « « Rock and a hard place » : Last Exit to Brooklyn, New York, Selby et le rock », *Volume !* [En ligne], 1 : 2 | 2002, mis en ligne le 15 novembre 2004. URL : <http://volume.revues.org/2448>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Editions Seteun

<http://volume.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://volume.revues.org/2448>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Editions Seteun

éditions seteun



Grégory PIERROT, « "Rock and a hard place" : Last Exit to Brooklyn, New York, Selby et le rock »,
Volume ! La revue des musiques populaires, n° 1(2), 2003, p. 85-100.

Éditions Mélanie Seteun

« Rock and a hard place » : Last Exit to Brooklyn, New York, Selby et le rock

par

Grégory Pierrot

D.E.A. Littérature Américaine Paris IV Sorbonne

Résumé. Selby est de ces auteurs que l'on qualifie aisément de « rock », tant leur aura semble inséparable des grands noms du rock qui revendiquent son influence. Derrière Burroughs, Selby est ainsi devenu une référence obligée pour un certain « rock » suffisamment dur pour pouvoir évoquer les bas-fonds des ouvrages de Selby sans être ridicule. C'est souvent à «Last Exit to Brooklyn » qu'il est fait référence, et il est aisément de voir en quoi ce roman a pu marquer les franges les plus marginales de la scène rock américaine. L'ambiance violente et glauque, se retrouve dans des chansons de groupes allant du Velvet Underground à Cop Shoot Cop. Il serait cependant erroné de faire de ces similitudes thématiques le seul lien qui unit Selby au rock. Le rock qui revendique Selby revendique aussi son écriture, et c'est souvent de rock new yorkais qu'il s'agit. LEB, que Selby écrit comme un morceau musical, se voulait musique de Brooklyn, expression littéraire d'influences musicales diverses, « musicalisation » du parler local, des bruits locaux, représentation d'un lieu comme musique. Aussi éloigné du rock que Selby ait pu être lui-même, c'est par son style d'écriture qu'il est rock; Selby s'essaye au phrasé jazz et s'emmêle, tente le jazz et trouve déjà le bruit et la fureur que l'on entendra chez le Velvet Underground. L'influence jazz expérimental est mélangée au rock binaire, et c'est dans ces confrontations et associations entre les musiques populaires et la musique expérimentale que l'art-rock new yorkais inscrit vraiment Selby en tant qu'écrivain « rock ». C'est en donnant forme véritablement musicale à la partition présentée dans LEB que le rock réclame rétroactivement un de ses auteurs-compositeurs.

Mots-clés. Littérature contemporaine américaine — Art rock — No wave/rock expérimental.

En 2001 sortait sur nos écrans l'adaptation filmée du roman de Hubert Selby Jr. *Requiem for a Dream* connu jusque-là en France sous le titre *Retour à Brooklyn*. A cette occasion, une erreur relevée dans un magazine grand public aura peut-être attiré l'attention: une critique du film mentionnait le roman original, qu'elle présentait comme la suite de *Last Exit to Brooklyn (LEB)*. Le titre français semblait en effet destiné, sinon à tromper le lecteur, du moins à lui rappeler la plus connue des œuvres précédentes de l'auteur. Au-delà de l'évidente stratégie commerciale à l'œuvre dans la traduction de ce titre, on peut aussi voir à quel point la réputation du premier roman de Selby semble avoir écrasé son œuvre tout entière, et plus particulièrement le roman *LEB* lui-même. Dans le titre *Retour à Brooklyn*, le retour évoqué est à des thèmes proches de ceux développés dans *LEB*, drogue, prostitution, déchéance sans espoir de retour, narration « blanche » et descriptions crues et directes. Il s'agit d'un retour aux aspects qui ont fait la réputation du premier roman plus qu'un quelconque lien diégétique entre les deux.

Rappelons brièvement les caractéristiques de *LEB*: nous sommes à Brooklyn, juste après la seconde Guerre Mondiale. Les personnages « pittoresques » du quartier (petites frappes, travestis, poivrots et prostituées) nous sont montrés dans des épisodes particulièrement violents et banals de la vie du borough de New York. La structure du roman s'apparente à celle d'un recueil de nouvelles, liées entre elles par une unité de lieu (Brooklyn) et des personnages secondaires communs. Les thèmes développés dans le roman, les personnages plutôt radicaux et les épisodes très crus et violents qui émaillent le livre font vite sa renommée. Le livre est qualifié par *Time* de « *Grove's dirty book of the month* » (Giles, 1998, p. 9), ce qui pousse *Newsweek* à l'encenser.

Ne s'agissait-il donc pas exactement de provoquer le lecteur, de choquer le bourgeois, en lui proposant une crudité telle qu'elle ne manquerait de faire mouche si accompagnée de la publité adéquate, en bousculant les normes de retenue et de décence littéraire tout en proposant un cocktail de sexe et de violence assuré de trouver un large lectorat? Si l'on en croit James R. Giles, *LEB* était destiné à choquer les lecteurs, en jouant sur les canons du goût littéraire de l'époque. Giles développe plus loin un des arguments de la « défense » de Selby, à savoir que celui-ci, dans toute la violence et la cruauté qu'il nous montre dans son œuvre, se justifie dans un ensemble de critique sociale, dans une présentation des bas-fonds new-yorkais où les scènes violentes et le langage grossier sont motivés en cela qu'ils témoignent d'une approche réaliste du sujet. Pour Giles, l'un des côtés les plus originaux de l'écriture de Selby serait son naturalisme très particulier, où les techniques narratives et énonciatives employées par

l'auteur s'apparenteraient à autant d'outils pour atteindre le réalisme le plus cru. Giles semble vouloir dire que la médiation narrative visible est quasi-absente chez Selby, ce qui rend sa prose d'autant plus réaliste.

Or pour toute la crudité du langage des personnages de Selby, sa prose est le lieu de jeux rythmiques et musicaux souvent négligés par ceux-là même qui le considèrent comme un écrivain réaliste.

Ces caractéristiques sont-elles liées à la renommée de Selby dans le monde du rock, qui se l'est approprié de telle manière que la réputation de Selby « de l'auteur » semble irrémédiablement liée à son influence sur la scène rock actuelle ? Henry Rollins ne fait pas de mystère de son admiration pour Selby, qu'il considère comme son maître en écriture et en pensée. Selby s'est affiché dans diverses collaborations avec Rollins et d'autres noms de la scène rock « marginale » américaine; il a notamment écrit la préface du roman de Lydia Lunch *Paradoxia*. Grand nom de la scène no wave new yorkaise, Lunch ne tarit pas d'éloge sur l'influence de Selby sur sa production artistique, aussi bien musicale que littéraire. Selby est de ces écrivains qu'on dira rock, pas tant parce que leur oeuvre témoigne d'un intérêt particulier pour le genre musical en question (Selby lui-même exècre le rock), mais bien parce que cette oeuvre pour des raisons diverses tient une place de choix dans le panthéon artistique lié à, ou revendiqué par, le rock. Ce sont les relations entre Selby, son écriture, et la musique que nous nous proposons d'étudier ici, comme nous tenterons d'analyser la place de la musique dans *LEB*, pour éclaircir la place du roman dans le monde de la musique.

All that jazz

Lorsqu'en 1964 *Last Exit to Brooklyn* paraît aux Etats-Unis chez Grove Press, il est aussitôt jugé comme produit typique de cette maison d'édition, spécialisée depuis la fin des années 1950 dans le créneau de la littérature choc et « underground » (Giles, 1998). Selby est classé d'office parmi les auteurs sulfureux qui, comme Burroughs, notamment, ont contribué à pousser plus loin encore les limites de ce qui est « acceptable » en littérature. Voyant son livre édité dans la période suivant l'avènement de la Beat Generation, Selby n'échappe pas au biais autobiographique de la part des critiques et lecteurs, biais que les écrivains Beat en particulier ont contribué à exacerber. Le succès des romans de Jack Kerouac, fictions largement inspirées d'épisodes de sa vie personnelle, et la poésie du « Je » de Ginsberg et des autres poètes d'avant-garde et Beat, en rupture avec les valeurs consuméristes, anonymes et lisses de l'Amérique d'Eisenhower, avaient dans les années 1950 recentrés la littérature et la critique sur l'expérience « vraie », « la

vérité nue » invoquée par Ginsberg. On peut ainsi imputer certaines critiques dirigées directement contre Selby, à la revendication commune à l'époque d'une fusion entre le narrateur et l'auteur; les artistes d'avant-garde prévalant alors veulent leur œuvre comme expression de ce qu'ils sont, morceau d'eux-mêmes.

L'intérêt porté au jazz par l'avant-garde littéraire à laquelle se mêle Selby dans les années 40-50 semble relever en partie de cette même affirmation. Les Beats trouvent dans le bebop qui révolutionne le jazz à la moitié des années 1940 à la fois de nouvelles formes en rupture avec la tradition, intensément vocales, discursives même, rejoignant les théories des différents poètes et écrivains (W.C. Williams, Charles Olson) qui forment la deuxième influence cruciale dans leurs œuvres. Un point commun avec les écrivains et poètes américains d'avant-garde du début des années 1950 est en effet le souci de coller à la vérité par la langue, « la langue des mères polonaises » évoquée par Williams, la langue de la rue, la langue parlée, dans une volonté de rendre la « voix » américaine. A cet effet les techniques rythmiques et musicales –ainsi que les expressions et le vocabulaire – du bebop viennent renforcer celles héritées des expérimentations poétiques. Chez Kerouac comme chez Ginsberg, il s'agit de rendre cette voix américaine dans ses expressions idiomatiques, ses accents, mais aussi dans la musique que ceux-ci créent. Les musiciens bebop mettent en musique les particularités de la voix afro-américaine, et s'inspirant de ces techniques, les auteurs d'avant-garde se veulent, dans une tradition whitmanienne, bardes de l'Amérique, et font passer la voix américaine par eux, sur la page. Au sujet de son style d'écriture, Kerouac disait : « Jazz et bop comme, mettons, un saxophoniste tenor qui prend une inspiration et souffle une phrase dans son instrument, souffle jusqu'à ne plus pouvoir souffler, et ce moment marque la fin de sa phrase, de sa déclaration... C'est donc comme cela que je divise mes phrases, en autant de respirations de l'esprit... » (Plimpton, 1976, p. 378, trad. pers.). La « prose bop spontanée » de Kerouac redécouvre et redéfinit ainsi les priorités de la poésie d'un William Carlos Williams. Williams « écrit comme il parle », en américain plutôt qu'en anglais (« Pourquoi nous embarrasser de l'anglais quand nous avons notre propre langue? »), et met déjà le rythme au centre de sa poésie, en « [e]ssayant d'adapter à sa poésie les rythmes de langage qu'il entendait autour de lui, plutôt que retranscrire au métronome les rythmes littéraires archaïques hérités de ses lectures », comme le voyait Ginsberg (Colbert, 1971, trad. pers.)

Bien que subissant des influences similaires, Selby ne donne jamais l'impression de poursuivre les mêmes buts. *Last Exit to Brooklyn* est accueilli comme un roman terriblement naturaliste, mais c'est dans le retrait de la voix autoriale de la narration que les critiques veulent trouver Selby.

C'est le vide autobiographique, là où ses pairs se confondaient avec les instances narratives de leurs romans, qui semble suggérer la présence de l'auteur chez certains critiques. Les jeux narratifs et énonciatifs qu'il développe dans son roman ont en effet de quoi troubler, quand il saute de focalisations externes en focalisation internes, que les marqueurs typographiques traditionnels sont absents sur toute la longueur du roman, que les altérations orthographiques, onomatopées et autres aberrations grammaticales inspirées de la langue orale se multiplient apparemment arbitrairement dans le texte (particularités malheureusement peu discernables dans la traduction de Colza). S'il est plus aisément délimité le jeu avec le langage chez les Beats, de même que le langage du « je », Selby perd son lecteur dans un labyrinthe où les référents que l'on croit reconnaître se dérobent les uns après les autres.

Le traitement des thèmes chrétiens dans le roman est ainsi profondément blasphématoire, tout en puisant des formes d'expression dans le religieux. Présentes notamment sous la forme d'épigraphes bibliques en ouverture à chacune des histoires de *LEB*, les références religieuses placent le roman sous le double signe de la morale chrétienne et d'une critique implicite de celle-ci. La descente aux enfers de Harry Black, le syndicaliste de « Grève », est ainsi à la fois illustration de la citation biblique du début de l'histoire, mais aussi dans sa dernière scène reprise ironique de l'image du Christ crucifié. Harry découvre son homosexualité au milieu d'un mouvement de grève. Profitant d'un moment des moyens du syndicat pour s'offrir du bon temps en compagnie de ses nouveaux amis, il finira passé à tabac dans un terrain vague et laissé pour mort, crucifié à une barrière, hurlant ses reproches à Dieu. Le personnage de la jeune Tralala est aussi christique, son chemin de croix volontaire menant à une fin ignoble où l'on se partage son corps quasi littéralement. Les personnages des histoires de *LEB* semblent bien souvent prisonniers des épigraphes bibliques, coincés dans des schémas et des comportements sur lesquels ils n'ont aucune prise, tentant plutôt mal que bien d'imposer leurs individualités à des déterminismes qui les écrasent, et n'y réussissant jamais.

C'est toutefois dans ces tentatives que les personnages de *LEB* commencent de faire résonner leur petite musique ; leurs mouvements, aussi vains qu'ils semblent être, sont aussi ce qui fait leur monde, tout autant que les forces supérieures contre lesquelles ils se battent. C'est là qu'ils affirment leurs voix, et si celles-ci s'éteignent ou se perdent, ce n'est pas sans d'abord s'être fait entendre. Passant par les formes et schémas de la musique liturgique classique (comme le choeur des femmes dans « Bout du Monde », la coda du roman), les luttes des personnages nous amènent aux formes afro-américaines de la musique liturgique.

Partition de chant

Selby puise dans ces formes pour instiller un rythme musical à son roman; les émotions des personnages, leurs impressions et leurs réactions sont tout entières données dans le langage, et ce langage s'imprègne des formes héritées de la musique afro-américaine, et plus particulièrement du bebop, pour rendre les variations que subissent ou provoquent les personnages. Une des scènes les plus saisissantes du livre voit Georgette lire à son audience défoncée à la benzédrine *le Corbeau* d'E.A. Poe sur fond de Charlie Parker. Les pensées de Georgette concernant ses visées amoureuses, les réactions de son entourage, sa respiration, tout se mélange sur la page, dans la lecture à haute voix, dans la musique. Le chant du corbeau, l'oiseau du poète, se mêle à celui de Parker, l'oiseau de Birdland, imposant le parallèle entre la « *discontinuité de la ponctuation* » de Selby et celle caractéristique du bebop (Carles, 1994, p.86). Il s'agit clairement ici de s'inspirer des assauts bebop contre les normes rythmiques de l'époque, et d'y faire écho, avec le poème de Poe comme une réflexion des reprises, réappropriations et autres citations des boppers.

Dans *LEB*, tout est langage, et les formes issues de la musique servent à mieux faire sentir les subtilités et les nuances des situations. L'adéquation entre les formes musicales et la « voix » que l'on devine dans le roman vise à faire sentir un ensemble à la fois résultat et origine des deux formes artistiques. Il s'agit de transcrire une musique du dire, une musique de la voix en situation. Selby écrit régulièrement les mots qu'utilisent ses personnages de la manière dont ils les prononcent, abandonnant quasi totalement les apostrophes, attachant les mots d'une même expression ensemble, débarassant son orthographe des lettres non prononcées. Les formes phonétisées suivent aussi des règles de registre, de situation, qui visent à monter combien rythme et réalité sociale se mêlent. Une scène de bar où Tralala lève ses pigeons montre que selon que son interlocuteur soit un simple soldat (« *I thought yawere goin to show me a good time...* ») ou un officier (« *My friend is sleeping so I don't think he'll mind...* ») (*LEBa*, 102), Tralala adapte son vocabulaire, ses expressions, sa chanson au public, tout en affirmant l'originalité de sa voix. Tralala et les personnages de Selby jouent de l'étendue de leurs registres. C'est dans la page même que Selby inscrit la musique de son Brooklyn; c'est dans les épisodes hurlés en majuscules sur la page, dans les orthographies altérées -autant d'indications aidant à lire la musique de chaque personnage- que Selby affirme: *LEB* est une partition pour Brooklyn et son peuple.

Si le travail similaire d'Amiri Baraka (Leroi Jones) en poésie s'approchait peut-être plus effectivement d'une adéquation entre l'expression écrite du dire afro-américain et son expression musicale bebop, la prose de Selby quant à elle ne peut se retrouver que partiellement dans le jazz de Parker et ses comparses. Celui-ci prend toute sa signification dans l'expérience afro-américaine, et ne représente qu'une portion du dire du Brooklyn de Selby. Quand Baraka se réfère au bebop, il se réfère à tout ce que cette forme musicale implique culturellement, et l'échange se fait dans les deux sens, entre deux formes du dire afro-américain. La présence musicale dans l'écriture de Selby semble appeler une musique aussi « vraie » qu'elle, tout en soulignant son absence. Elle emprunte au bebop afro-américain, mais n'est pas en adéquation avec celui-ci. *LEB* suggère une musique new yorkaise. Celle-ci lui est fournie quasi simultanément à la parution du roman de Selby, et apparemment complètement à son insu.

Dans son livre-entretien sur Selby, Bayon demande à l'auteur si un genre musical particulier l'a inspiré pour l'écriture de ses livres ; Selby se rappelle qu'il écoutait « *beaucoup de jazz* » lorsqu'il écrivait *LEB*, tout en insistant: « *en ce qui concerne chacun de mes romans, c'était la musique de la phrase elle-même qui me préoccupait quand j'écrivais* ». Plus loin, Bayon demande à l'auteur: « *Vous êtes-vous jamais intéressé au rock'n'roll? Pour beaucoup de gens, aujourd'hui, vous faites partie d'une forme de culture qui est la culture rock* ». Amusé, Selby ne se trouve cependant aucune affinité avec ce genre musical, quand il comprendrait mieux qu'on l'associe au jazz: « *l'association la plus directe serait avec Coltrane et Thelonious Monk, Charlie Parker[...]. Mais le rock'n'roll, jamais je ne...jamais!...Ma fille, oui...* » (Bayon, 1985, p. 139-142).

Ce passage d'apparence anecdotique, laisse entrevoir une dimension de *LEB* que Selby ne pouvait prévoir, ni ne peut, apparemment, comprendre. Le terme « culture rock » est un concept flou, que l'on peut définir comme suit : « *[Le] terme de rock sous-entendra bientôt en Occident une appartenance à une culture supposée parallèle, marginale et authentique, à la fonction tribale et identitaire* » (Assayas et al., 2000). Nous pourrions d'ores et déjà dresser des parallèles évidents entre cette définition du « rock » et certains membres de la communauté que l'on peut observer dans *LEB*. On pourrait aussi noter la remarque de Selby au sujet des goûts musicaux de « la bande de chez le Grec »: « *Je crois qu'ils écoutaient ce que l'on appelait à l'époque du « Rhythm & blues ». Je ne sais pas comment cela s'appelle aujourd'hui. Peut-être que cela porte toujours le même nom, je ne sais pas...* » (Bayon, 1985, p. 141). C'est jusque dans leurs goûts musicaux que les personnages incarnent les différentes voix du Brooklyn de Selby. Le rhythm & blues, terme désignant la version exclusivement noire et antérieure du rock'n'roll est la musique favorite de nos personnages, comme le

bebop de Parker est la musique de Georgette. C'est aussi une marque subtile des différences entre eux et Georgette; comme le notait Sorrentino (Sorrentino, 1981, p.338) : à l'époque où se déroule *LEB*, « *La fascination qu'éprouve Vinnie pour Georgette est en partie dûe au fait qu'il la considère comme quelqu'un de cultivé [...]. Les gens comme Vinnie n'étaient pas amateurs de bebop. Ils écoutaient de la «musique populaire», et c'est toujours le cas aujourd'hui* » (trad. pers.)

Le bebop donnait au jazz ses lettres de noblesse, mais dans le même mouvement sortait celui-ci de la musique populaire pour le pousser dans la musique d'avant-garde, plus éloignée des masses. Parallèlement, le rhythm & blues puis le rock remplaçaient le jazz comme musique populaire américaine. La culture à laquelle se réfère Bayon, cependant, a en 1985 trente années d'histoire rock derrière elle. Et c'est précisément au début des années 1980 que la présence de Selby dans la « culture rock » se fait plus saisissante.

New York hardcore

A la suite de l'avènement du mouvement punk à la fin des années 1970, une mosaïque de chambres et genres musicaux se partagent alors l'actualité du rock. C'est l'époque où le groupe Talking Heads atteint une certaine notoriété, rendant au même moment un peu plus visibles pour le grand public les caractéristiques de «la scène» new yorkaise. Etudiants à la Rhode Island School of Design, les membres du groupe arrivent au rock par la communauté artistique, comme les membres du Velvet Underground avant eux (Rockwell, 1983, p. 235). Ils sont alors un exemple de l'originalité de ce que John Rockwell appelle « l'art rock » new yorkais :

« *L'art rock new yorkais a toujours été différent. En écho à la noirceur du sud de Manhattan, il était plus dur, plus agressif, plus engagé dans le retour aux bases primitives du rock ainsi qu'à faire de tout cela un art. Tout spécialement à New York, cette fascination pour le basique n'était qu'une extension de la dévotion vouée par la communauté artistique du sud de Manhattan au minimalisme et à un structuralisme rigoureux. Le rock reflétait et incarnait les intérêts communs de l'ensemble d'une communauté artistique.* » (trad. pers.)

Au-delà de Talking Heads, la scène rock new yorkaise se faisait beaucoup plus radicale. Les bouleversements apportés dans le monde du rock par la vague punk dès la fin des années 1970 se virent rapidement répercutés par l'avant-garde artistique locale, qui firent leur le credo punk, « Do It Yourself », revendication iconoclaste du droit à tout faire, appropriation de la musique

rock données aux virtuoses et autres *guitar heroes* durant les années 1970. Le bouillonnement créatif entraîné par le mouvement punk trouva différentes formes artistiques, mais surtout encouragea les croisements entre écoles et spécialités artistiques. Aux confins de la musique contemporaine expérimentale, du jazz et du punk, la No Wave caractérise l'originalité de New York. C'est au CBGB's, un club minable du Bowery, au Sud de Manhattan, que se retrouvent les premiers acteurs de cette tendance rock. La mouvance musicale exclusivement new yorkaise regroupe des individus venant de la musique expérimentale, ayant décidé de s'essayer à une forme musicale proche du punk. Les groupes les plus connus de ce mouvement s'appelaient DNA, Mars, Teenage Jesus and the Jerks. Chant hurlé, instrumentation bruyante, accords volontairement dissonants, les caractéristiques de la No Wave valurent à ses représentants d'être taxés de faire de la « noise music ».

La large scène rock new yorkaise trouve ses héros chez les poètes et les écrivains maudits, Burroughs en devenant le père spirituel. Pour Lydia Lunch, comme pour Patti Smith avant elle, l'expression musicale découle d'influences littéraires :

« *La littérature a toujours été la plus importante source d'influences pour moi. Mes influences n'avaient rien à voir avec la musique. C'est pourquoi mon premier projet musical, Teenage Jesus, ne ressemble à rien d'autre. Mes influences ont toujours été Henry Miller, Hubert Selby Jr., Jean Genêt.* » (Stern, 1997, trad. pers.)

Les thèmes développés par ces auteurs et l'ambiance générale de leurs œuvres semblent motiver cet attrait de la part des artistes new yorkais. Bukowski comme Selby et Burroughs décrivent tous de manières différentes les bas-fonds, les marginaux, un point commun qui semble motiver l'intérêt affiché par Lunch. Les textes des chansons de groupes new yorkais reprennent des épisodes de vie urbaine décrits dans toute leur violence, des personnages à la dérive, le peuple des bas-fonds new yorkais déjà dépeint dans *LEB*. Des hymnes à l'humanité déchue de Brooklyn ont été écrits régulièrement par les groupes underground new yorkais depuis *I'm Waiting for the Man* du Velvet Underground, jusqu'à *Hung Again* de CopShootCop. Le texte de *Sister Ray* par le premier groupe décrit une orgie chez des travestis qui ne peut empêcher d'évoquer « La Reine est Morte », jusqu'à l'évènement tragique qui ne dérangera que moyennement les personnages (l'arrivée de la soeur enceinte dans « La Reine est Morte », et un meurtre dans *Sister Ray*). On peut aussi trouver dans les paroles de la chanson *The Divorce* de CopShootCop un écho à certains épisodes de l'histoire de Tralala. Ces similarités thématiques ponctuelles laissent deviner une connexion plus profonde entre l'art rock new yorkais et Selby.

Selby comme, entre autres, le Velvet Underground, s'intéresse aux fractions de population qui par leurs activités, leurs appartenances sociales, culturelles, sexuelles, constituent l'anormalité, le côté noir, ou aussi bien, l'underground. C'est le premier rapport que l'on peut faire entre la culture rock et Selby, entre ce qu'une certaine forme de rock et l'écriture de Selby représentent dans la musique populaire et dans la littérature. L'envie de « choquer le bourgeois » est manifeste aussi bien dans *LEB* que dans l'art-rock new yorkais. Il s'agit, comme le montre Wertime, et aussi bien pour l'écrivain Selby que pour les art-rockers, de transgresser les règles du bon goût, en écriture comme en musique, à travers les personnages, les histoires racontées, mais aussi en violant les règles présupposées des formes choisies. Wertime écrit: « *Selby fait acte de violence sur les attentes de ses lecteurs en abordant des sujets socialement tabou* » (trad. pers.) (Wertime, 1981, p.407). De la même manière, le célèbre revendeur de drogue de *I'm Waiting for the Man* du Velvet Underground ainsi que les innombrables personnages et narrateurs de groupes ultérieurs, le ton narratif desdites chansons n'ont rien à envier à Selby pour ce qui est d'exercer « violence par un sujet socialement tabou » sur les auditeurs. A une époque (le début des années 60) où la musique populaire se caractérise surtout par la naïveté de ses textes, ceux du Velvet Underground s'ingénient à prendre à revers les normes d'écriture de la chanson rock du moment. C'est dans cette tradition d'écriture que les groupes de l'underground new yorkais se maintiendront jusqu'à nos jours.

Certaines caractéristiques de l'écriture de Selby, et notamment les libertés qu'il prend avec l'orthographe et la typographie, peuvent provoquer chez le critique – comme le remarquent Wertime, et Selby lui-même – un doute quant à ses réelles capacités à « écrire », ce tout comme les écoutes des premiers concerts et albums du Velvet Underground et de leurs enfants spirituels ont souvent provoqué des protestations de la part de critiques leur reprochant de ne pas « savoir jouer » (ce en quoi ils peuvent être aussi comparés aux musiciens bebop) (Carles, Comolli, 2000, p.299), une insulte qui se transforma en véritable devise après l'avènement du punk. Derrière ces critiques superficielles se devine cependant la reconnaissance par le mépris de transgressions radicales dans les deux genres cités, et partie de ces transgressions concerne spécifiquement les thèmes abordés. « *On ne trouve cependant pas le contenu à un endroit et la forme à un autre. Ils sont identiques, c'est pourquoi il est inutile de parler du contenu autrement que comme d'une autre manifestation formelle* » (trad. pers.) affirme O'Brien (O'Brien, 1981a, p.378) au sujet de l'art en général, et de Selby en particulier. C'est que bien sûr, chez Selby, mais chez les art-rockers aussi, le sujet est finalement bien plus accessoire qu'il ne semble, outil parmi d'autres au service d'un mouvement d'ensemble, de la forme avancée par O'Brien. Les thèmes tabou abordés aussi bien par Selby que par les art-rockers resteraient vains s'ils n'allaitent de pair avec

des transgressions attaquant les normes formelles de leurs disciplines respectives. C'est l'accord entre les thèmes qui sont abordés et la manière dont ils sont abordés dans *LEB* qui au final constitue toute la puissance et l'originalité de l'œuvre, et qui permet de pousser le parallèle avec l'art-rock new yorkais. Pour Wertime, le malaise que le lecteur peut ressentir à la lecture de *LEB* n'est en effet peut-être pas tant dû au sujet qu'à l'attaque contre la norme romanesque qu'il constitue dans son ensemble.

Dans une forme d'écriture qui se veut « hors la loi », les personnages ne sont pas facilement acceptés par le lecteur, les techniques d'écriture se donnent comme inexistantes, les scènes insistent sur l'ignoble et le grotesque sans y toucher; il s'agit de prendre le contrepied du bon goût, de l'acceptable, et par là même de défier le système de valeurs dont la forme utilisée est issue. Ceci ne se fait bien évidemment pas sans repères, ni influences, mais celles-ci tombent et sont bafouées les unes après les autres. L'influence du bebop chez Selby, toute palpable qu'elle est, reste éloignée, filtrée par le matériau romanesque, mais aussi par ce que Selby y voit, y puise. Selby n'est pas musicien, et sûrement bien plus que les finesse rythmiques qu'il tente d'adapter, ou les implications socio-culturelles et politiques du genre pour la communauté afro-américaine, Selby y voit un univers spécifique où s'exprime une énergie. L'expression-même de cette énergie est ce qui crée son propre univers; comme le dit Adorno, « *la musique est comme le langage en cela qu'elle est une séquence temporelle de sons organisés qui sont plus que de simples sons. Ils disent quelque chose, souvent quelque chose d'humain. Plus la musique est bonne, plus ces choses sont dites avec force. La séquence sonore est comme la logique: elle peut être vraie ou fausse. Mais ce qui est dit ne peut être détaché de la musique* » (Adorno, 1963, trad. pers.). C'est dans l'expérience new yorkaise, dans la manière de dire et de chanter la ville que l'art-rock est plus proche de l'écriture de Selby que celle-ci du bebop dont l'auteur se réclame. Le bebop, forme musicale déjà originaire de New York, est aussi plus ou moins ouvertement une des influences majeures de l'art-rock. Le bebop avait rapproché de la musique expérimentale la musique populaire qu'était le jazz, comme en témoigne l'intérêt porté par Parker à l'œuvre de Varèse. C'est de cette école de musique issue du jazz et de la musique expérimentale que provient John Cale du Velvet Underground. Il entre dès son arrivée à New York en 1963 dans le Dream Syndicate de LaMonte Young, groupe où l'on retrouve aussi Tony Conrad et Angus McLise (qui sera aussi très brièvement le premier batteur du VU). De même, quelques années plus tard, un des artistes à l'origine de la no wave, Glenn Branca, se fait-il aussi connaître pour ses expérimentations musicales, et notamment ses compositions pour orchestres de guitares électriques auxquelles participeront Thurston Moore et Lee Ranaldo, futurs Sonic Youth.

Dans le cas de la musique qui nous intéresse, la forme à transgresser est le rock, cette nouvelle musique populaire. Mais là où le bebop sortait le jazz de son carcan de musique populaire par des structures complexes, visant aussi à donner une caution intellectuelle à une forme musicale jusque-là considérée comme expression musicale de seconde zone, l'art-rock arrive à un moment où l'avant-garde musicale explore la voie minimale, vise à la réduction, mais aussi à se rapprocher des rythmes industriels urbains. C'est dans cette voie que l'influence de Cale va pousser le Velvet Underground, rejoignant l'idée du méprisable, de l'insoutenable évoquée par Wertime au sujet de l'écriture de Selby (Wertime, 1981). Par les paroles, certes, mais aussi et surtout par les rythmes et structures musicales de leurs chansons, le Velvet Underground cherche clairement l'outrage. L'une des manières d'atteindre ce but passe par l'épuisement des formes utilisées, notamment par les drones déjà expérimentés au sein du Dream Syndicate. Définie laconiquement par Cale (« *Le concept du groupe consistait à tenir des notes pendant deux heures* »), la technique du drone vise à surpasser les formes déjà répétitives et traditionnelles du rock. Plus tard avec les expérimentations sur guitare électrique de Glenn Branca et les techniques d' « open-tuning », ce sont les bases de l'harmonie occidentale que l'on repoussera encore plus loin, et ce notamment par des incursions dans la musique populaire. L'art-rock new yorkais se fait fort de remettre en question les valeurs des différentes musiques dont il est issu. On notera les similarités entre ces recherches sonores et celles du free jazz :

« [...] Ornette Coleman et Alan Silva réduisent les possibilités mélodiques du violon pour explorer plutôt ce que les musiciens occidentaux avaient jusqu'alors négligé: son pouvoir rythmique, l'appréhendant de la vieille monocorde africaine. » (Carles, Comolli, 2000, p. 364)

L'art rock, finalement, effectue pour la musique américaine ce que le bebop faisait pour la musique afro-américaine ; il puise dans l'avant-garde les techniques et formules qui permettent d'affirmer le caractère éminemment iconoclaste et révolutionnaire de la musique populaire dont il est aussi issu. Ce que Selby trouvait dans le bebop ne pouvait finalement constituer qu'une source d'inspiration qui restait périphérique à son sujet; le bebop, comme affirmation de la culture afro-américaine, est une des musiques qui se font entendre dans le Brooklyn de Selby, mais il ne peut être la musique de Brooklyn. Selby disait à Bayon : « *Eh bien, vous savez, quand on vit à New York[...], on connaît des gens de toutes les nationalités, et on se familiarise avec les sons de toutes ces langues, et c'est cela l'important: la musique de la langue* » (Bayon, p.87). Si l'énergie du bebop a marqué Selby, ses implications ne le concernaient pas. C'est dans l'art rock new yorkais, à une période où la musique populaire américaine (plutôt qu'afro-américaine)

accepte et intègre l'exemple et l'influence afro-américaine, que la musique du Brooklyn de Selby trouve son interprétation. Pour Milagros Ezquerro, « *[O]n ne lit jamais qu'une partition musicale* » (Chénetier, 1992, p.323); les altérations orthographiques, typographiques de *LEB* se voient ainsi proposer un reflet dans l'art-rock new yorkais. Plus que l'envie de choquer, c'est la recherche d'une certaine vérité qui est à l'origine des transgressions. La transgression est dans ce que les limites des formes dont s'inspirent à la fois Selby et l'art-rock ne permettent pas l'expression de leur « vérité ». Et ces vérités ont New York en commun, un référent qui s'exprime dans toutes les strates de leurs visions respectives. Au sujet de l'art-rock de la fin des années 1970, le journaliste Robert Palmer écrivait :

« *Les principaux groupes no wave new yorkais étaient particulièrement intéressés par les bruits de la guitare. [...] [Si] leur musique pouvait sembler aggressive et même psychotique à certains auditeurs, elle n'était pourtant pas vraiment plus forte ou dissonante que l'avait été celle du Velvet Underground un peu plus d'une décennie auparavant. New York est probablement la ville la plus bruyante du monde, et les groupes de rock qui ont le mieux saisi les pulsations et le rythme de la ville ont toujours inclu un peu des sons du marteau-piqueur et des crissements du métro à leur musique.* » (Palmer, 1986, trad. pers.)

Le bruit new yorkais, des hurlements de colère et de douleur à ceux typographiques qui parsèment le livre, est omniprésent, et tout entier il se veut oral. La moto de Tommy dans « Trois avec bébé » est créditée d'un « *BrBROOOOM* » au démarrage (*LEBa*, p.83), rendu vocal du bruit, onomatopée du narrateur pour rendre le bruit original. Il s'agit pour Selby, de faire sentir l'atmosphère, les sons de Brooklyn, tout entiers, à travers le bruit humain. Les crissements de métal et d'outils que Robert Palmer retrouve dans les instruments de la no wave sont aussi au centre de *LEB*. Si *LEB* est une partition, c'est une partition de chant, dont les caractéristiques sont reprises par l'art-rock new yorkais, à la fois dans l'écriture des paroles et dans l'écriture musicale. *LEB* est la partition de chant de l'humanité déchue qui vit à Brooklyn. Cette humanité déchue se trouvera une musique dans les formes déclinées de l'art-rock new yorkais mâtiné de punk. L'esthétique punk fait des paumés, ratés, déviants que l'on retrouve dans *LEB* des antihéros, modèles inversés pour un mouvement qui se veut en rupture radicale avec le milieu, les traditions et valeurs musicales et culturelles dont il est issu. La partition écrite par Selby trouve des interprètes, pour ainsi dire, qui vont aussi se charger d'écrire un accompagnement musical.

Au sujet de ces auteurs qui l'ont inspiré dans son oeuvre musicale, l'artiste Lydia Lunch affirme :

« Ca a toujours été des hommes disant la vérité sur leurs vies et n'ayant pas peur de se révéler. Bien qu'ils prétendent que leurs livres sont des fictions, il s'agissait vraiment de leurs vies. Ces auteurs étaient ceux qui m'inspiraient le plus. Je savais que j'écrirai. J'ai utilisé la musique pour illustrer mes mots. » (Stern, 1997, trad. pers.)

Bien qu'elle fasse allusion à ses propres œuvres en prose, Lydia Lunch dévoile ici le centre du lien qui lie l'écriture de Selby à l'art rock new yorkais. Quoique discutable, son point de vue illustre la relation de Selby à la culture rock. La « vérité » de *LEB* est devenue une sorte de « réalité », pétrie qu'elle est de héros et mythologies d'un certain rock underground américain. A l'insu de Selby, sûrement, la musique populaire américaine a produit une œuvre qui illustre aussi ses mots. Le Brooklyn de Selby cherchait dans le jazz des cadres nouveaux pour exprimer une « vérité » que les formes romanesques plus traditionnelles à elles seules ne pouvaient contenir. Les innovations musicales du bebop, telles que comprises et interprétées par Selby, lui permettaient de transcender le roman classique pour toucher à la forme qui exprimait le mieux sa vision de Brooklyn, son Brooklyn. Les personnages du Brooklyn de Selby, sont passés, avec le temps, de monstres honnus à figurants d'une ville mythologique entre « réalité » et « vérité ». Au sujet de la chanteuse Lydia Lunch, l'artiste Dan Graham écrivait : « *puisque* elle ne veut pas de différences entre son moi extérieur (pour le public) et le contenu de ses chansons, l'image qu'elle offre au public n'induit ni communication, ni spéculation autobiographique [...]. C'est là une stratégie punk typique. Elle rompt avec la convention qui veut que le public reste passif [...] » (Graham, 1999, p.66). Lunch reproduit sur scène, et en musique, ce qu'elle a vu dans l'œuvre de Selby. Pour Lunch, Selby est indissociable de son écriture tout comme elle se donne pour indissociable de sa musique. Lunch, et avec elle les représentants de l'art rock new yorkais, ont donné forme et son à la partition de Selby, et reproduit en dehors du champ littéraire l'adéquation entre la voix et les personnages de *LEB*. Selby explique : « *Je ne veux pas vous raconter une histoire, je veux vous faire vivre une expérience émotionnelle. Je veux que ces personnages vous paraissent tellement vrais que vous puissiez les détester* » (O'Brien, 1981b, p. 319) (trad. pers.).

C'est à la confluence d'inspirations identiques à celles de Selby, là où la musique expérimentale se mêle à la musique populaire mais aussi s'ouvre à l'interaction avec la littérature que s'élèvera finalement le chant brooklynien annoncé par Selby dans *LEB*. Le dire de Brooklyn réside dans les correspondances que l'on trouvera entre *LEB* et l'art rock new yorkais. C'est en jouant

musicalement et théâtralement la partition de Selby que l'art rock force et étend la vérité du roman. En lui fournissant un pendant musical, elle fait de cette vérité une « réalité », et insuffle rétrospectivement à l'écriture de Selby l'énergie qu'elle ne trouvait que partiellement dans le bebop. Lorsque Bayon demandait à Selby en 1985 s'il avait conscience de sa réputation dans le monde du rock, c'est aussi parce que son nom s'y est répandu comme les art rockers étaient rattrapés par le marché de la musique. Selby a écrit la préface d'un livre de Lydia Lunch, fait des tournées de lecture avec Henry Rollins, leur notoriété donnant de nouvelles couleurs à la sienne. On ne sait trop si depuis 1985 Selby a compris le rapport qu'entretiennent ces artistes avec son oeuvre, mais il semble s'être accommodé de l'intérêt qu'ils lui portent.

Références

- ADORNO (T. W.) (traduction en anglais Rodney Livingstone) «Music and Language: A Fragment», *Quasi Una Fantasia, Essays on Modern Music*, Verso, Londres, 1998, <http://www.msu.edu/user/sullivan/AdornoMusLangFrag.html>
- ASSAYAS (M.) *et al.*, *Dictionnaire du Rock*, Ed. Robert Laffont, Paris, 2000.
- BAYON, *Selby, de Brooklyn (Entretiens avec un mystique US)*, Ed. Christian Bourgois, Paris, 1985.
- CARLES (P.), CLERGEAT (A.), COMOLLI (J.-L.) *et al.*, *Dictionnaire du Jazz*, Ed. Robert Laffont, Paris, 1994, p. 86.
- CARLES (P.), COMOLLI (J.-L.), *Free Jazz Black Power*, Gallimard, Paris, 2000.
- CHENETIER (M.), « Repères pour l'étude d'une voix fantôme, ou petit concert, en guise d'introduction à un autre », « *La voix dans la fiction américaine contemporaine* », *Revue Française d'Etudes Américaines*, 54, 1992, p. 319-331.
- COLBERT (A.), « Conversations ; A Talk with Allen Ginsberg », *Partisan Review*, 1971, vol. 38, 3.
- GILES (J.R.), *Understanding Hubert Selby, Jr.*, University of South Carolina Press, Columbia, 1998.
- GRAHAM (D.), *Rock/Music - Textes*, Presses du Réel, Paris, 1999.
- O'BRIEN (J.), « The Materials of Art in Hubert Selby », *Review of Contemporary Fiction*, 1981, 1, p. 376-79.
- O'BRIEN (J.), « Interview with Hubert Selby, Jr. », *X-Ray*, 7, San Francisco, 1998.
- PALMER (R.), « Shared Roots Feed New Rock's Variety », *New York Times*, 29 juin 1986, section 2, p. 23, colonne 1.
- PLIMPTON (G.) ed., *Writers at Work: the Paris Review Interviews*, 4th series, Viking Press, 1976.
- ROCKWELL (J.), *All American Music*, Alfred A. Knopf, New York, 1983.

- SELBY, Hubert Jr., *Last Exit to Brooklyn*, Grove Press, New York, 1964.
- SELBY, Hubert Jr., traduction Colza (J.), *Last Exit to Brooklyn*, Ed. Albin Michel, Paris, 1970.
- SORRENTINO (G.) « The Art of Hubert Selby », *Review of Contemporary Fiction*, 1981, 1, p.335-46.
- STERN (T.), <http://www.furious.com/perfect/lydialunch.html>, 1997.
- WERTIME (R.A.), « On the Question of Style in Hubert Selby Jr.'s Fiction », *Review of Contemporary Fiction*, 1981, 1, p. 406-13.

Grégory PIERROT commence une thèse sur la musique dans les romans de Thomas Pynchon. Il est titulaire d'une Maîtrise d'Anglais, Université de Metz (« 'Nobody said anything': the issue of language in the short stories of Raymond Carver ») et diplômé du D. E. A. « Littératures américaines » de l'Université de Paris IV - Sorbonne (« Rythmes d'une ville, Jeux de transgression : musique dans l'écriture de *Last Exit to Brooklyn* de Hubert Selby Jr »).

alfred@melanine.org