© Textes : Marion Brachet, Martin Neiss, Guillaume Beringer
© Couverture : Malcolm Lightbody, *Brick Lane, London, United Kingdom*
© Logo : Fanny Beringer
© Association Anesthetize, Pantin, 2019

WONDERGROUND

#1 La culture populaire

ANESTHETIZE

ARTICLES

Partager, échanger, acheter : la rationalisation de la production comme étape inhérente à l'essor d'une culture populaire massifiée*

Guillaume Beringer

Lorsque dans les années 1920 apparaît dans le langage courant le terme de « culture de masse », il s'agit dans un premier temps de dévaloriser une culture qui est jugée de mauvais gout, la masse étant perçue comme une entité incompétente en matière de jugement esthétique[1]. Pourtant, des philosophes et sociologues ont rapidement tenté de montrer que cette culture pouvait à l'inverse être considérée comme étant celle d'un peuple éclairé, d'une majorité au départ silencieuse qui va pourtant au fil du temps s'approprier de nouveaux moyens techniques afin d'élaborer une culture nouvelle, promesse de renouveau, que l'on peut nommer « populaire » du fait de son origine et de sa diffusion massive. Outre Karl Marx, l'italien Antonio Gramsci, le français Ernst Bloch et l'allemand Walter Benjamin sont les représentants de ce premier moment de réflexion porté sur la culture de masse[2] qui a pour objectif « *de mettre en évidence des phénomènes culturels pas ou peu pensés [...] qui renverse les valeurs. 'Masse' devient un terme positif*[3]. »

Il ne s'agira pas dans cet article de dresser un portrait exhaustif de la critique de l'économie politique de Karl Marx et de ses héritiers, mais plutôt de s'attarder sur quelques points essentiels afin de comprendre comment se développe la culture de masse dans la continuité d'une culture populaire. Cette dernière subit une transformation quantitative et qualitative : est désormais populaire ce qui est massivement diffusé auprès d'une population qui devient alors l'élément central d'un système de production culturel. Nous étudierons alors la culture sous le prisme de marchandise ainsi que les

---

* Toutes les citations sont traduites en français en note de bas de page.

[1] MAASE, Kaspar, *Grenzenloses Vergnügen*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2007 [1997], p. 170.

[2] Ibidem.

[3] HEINICH, Nathalie, *L'aura de Walter Benjamin*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 49, 1983, p. 109.

différentes valeurs qui peuvent s'y rattacher. En effet, c'est à cette condition que peut se développer une culture de masse, qui est alors synonyme de connaissance et de reconnaissance de l'individu comme élément essentiel dans la construction d'une société.

Kaspar Maase propose la définition suivante de la notion de culture de masse. Cette définition synthétique peut servir de point de départ à notre analyse :

> *Massenkultur entfaltete sich entlang der industriekapitalistischen Entwicklung. Modern war sie durch ihren dominant kommerziellen Charakter, als Teil zunnehmend zumassender Vermarktlichung von Kunst und Amüsement für Publika aller Klassen und Schichten mittels innovativer Produktionstechniken und Medien. Modern war sie aber auch darin, dass sie seit Ende des 19. Jh. mehrheitlich von Arbeiterinnen, Arbeitern und Angestellten wahrgenommen wurde*[4].

En partant de ce constat, plusieurs étapes doivent alors être étudiées : 1. Le travail manuel effectué par l'homme. 2. Celui-ci produit tout d'abord une valeur d'usage (*Gebrauchswert*). 3. Il est ensuite rationalisé pour créer la valeur (*Wertgegenständlichkeit*). 4. Grâce à cette rationalisation la production est socialisée (*Vergesellschaftung*), et la valeur-échange (*Tauschwert)* devient primordiale. C'est alors que l'on parlera d'un marché dans lequel circule les marchandises. 5. La reproduction des produits s'accélère et les marchandises deviennent accessibles à tous. Nous allons alors étudier la fabrication d'une marchandise non pas sous l'aspect exclusivement économique, mais plutôt dans une perspective sociologique, pour comprendre dans

---

[4] MAASE, Kaspar, *Massenkultur*, in: HAUG, Wolfgang Fritz, HAUG, Frigga, JEHLE, Peter, KÜTTLER, Wolfgang (Hrsg.), *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 9 / I: Maschinerie bis Mitbestimmung*, Hamburg, 2018, p. 66: « *la culture de masse s'est développée en parallèle de l'industrie capitaliste. Elle était moderne par son caractère commercial dominant, comme composante d'une marchandisation progressive de l'art et du divertissement pour un public composé de toutes classes et couches sociales grâce à des techniques de production innovantes et des médias. Elle était également moderne dans la mesure où depuis la fin du XIXe siècle elle fut davantage perçue par les ouvriers et les employés.* »

quelle mesure la marchandise est une constituante essentielle dans le développement d'une société.

Marx va établir plusieurs distinctions : d'abord celle entre le travail concret, c'est-à-dire la dépense d'énergie humaine et le travail abstrait, forme sociale de production déterminée ; puis entre la valeur d'usage, c'est-à-dire la forme naturelle d'un produit, et la valeur qui est référente, un point de repère dans la hiérarchie des choses. Il s'agira alors de se demander ici ce qu'est la valeur, et d'établir le lien qui existe entre valeur et marchandise, puisque c'est la production et la circulation de cette dernière qui manifeste, dans nos sociétés capitalistes, la richesse[5]. Non seulement matérielle – des biens, de l'argent – mais également, comme nous allons le voir, une richesse immatérielle : l'échange social.

L'étape première de la production peut se définir comme un travail utile[6], car, tel Robinson, l'homme crée des objets non pour leur valeur potentielle – dans le cadre d'un échange ou bien d'une vente – mais à l'inverse, comme moyen de subsistance concrète[7]. Le produit n'est pas diffusé, il demeure à son point de départ et la valeur d'usage n'indique alors aucunement qui est le producteur du produit du travail et demeure un objet fonctionnel plutôt qu'un objet de relation entre les hommes. Le travail concret est donc un travail privé, qui a pour but principal d'accumuler des biens jugés nécessaires et non de les distribuer[8]. La valeur d'un produit est donc déterminée par deux facteurs : l'utilité dudit produit, et la quantité de travail effectuée pour le produire[9].

Le travail demeure condition *sine qua non* pour que le produit ait une valeur ; mais un produit du travail n'est pas forcément marchandise, du moment qu'il n'est que source de satisfaction personnelle et non une valeur d'usage qui s'est socialisée[10]. C'est la raison pour laquelle il faut rationaliser la production afin que celle-ci ne soit plus pensée de manière exclusive, propre à chacun, mais au

---

[5] MARX, Karl, *Das Kapital*, Anaconda Verlag, Köln, 2009 [1867], p. 49.
[6] Ibidem, p. 55.
[7] Ibidem, p. 88.
[8] HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999 [1962], p. 143.
[9] MARX, Karl, *Das Kapital*, Anaconda Verlag, Köln, 2009 [1867], pp. 52-53.
[10] Ibidem, pp. 54-55.

contraire le fruit d'un travail cumulé entre différents acteurs[11]. Et c'est lorsque divers acteurs se rencontrent que la production se rationalise, c'est-à-dire que l'on met en place des normes valables pour un groupe socialement lié par le travail qui a pour objectif la production d'un produit[12]. Cette étape correspond à l'aspect que Isaak I. Roubine nomme « *matériel-objectif (mouvement des choses à l'intérieur du procès de production)*[13]. »

Lorsqu'on atteint ce niveau matériel-objectif, les actions humaines ne sont alors plus seulement de l'ordre du privé, mais également en lien avec les autres. Il s'agit déjà d'un *agir social*, pour reprendre le concept de Max Weber. Il le définit ainsi :

> *Das Wirtschaften (eines einzelnen) [ist] erst [soziales Handeln] dann und nur insofern, als es das Verhalten Dritter mit in Betracht zieht. Ganz allgemein [...] in materialer Hinsicht: indem es z. B. beim Konsum den künftigen Begehr Dritter mitberucksichtig [...] Oder indem es bei der Produktion einen künftigen Begehr Dritter zur Grundlage seiner Orientierung macht*[14].

En prenant en compte le travail de ses associés et le comportement des consommateurs, cela a bien évidemment une incidence sur la valeur, qui ne se définit plus uniquement par rapport à l'usage, mais désormais aussi et surtout par rapport à l'échange. Il ne s'agit alors plus d'un travail concret, mais d'un travail abstrait[15], qui produit à proprement parler une marchandise en tant que valeur. C'est ce que Marx appel la valeur-échange[16] qui correspond non seulement à l'aspect matériel-objectif, mais également à l'aspect socio-

---

[11] Ibidem, p. 56.
[12] WEBER, Max, *Wirtschaft Und Gesellschaft: Grundriss Der Verstehenden Soziologie*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1922, p. 15.
[13] ROUBINE, Isaak I., *Essais sur la théorie de la valeur de Marx*, Syllepse, Paris, 2009 [1972 ; 1928], p. 51.
[14] WEBER, Max, *Wirtschaft Und Gesellschaft: Grundriss Der Verstehenden Soziologie*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1922, p. 11 : « *la gestion d'un particulier n'est un agir social que lorsque et dans la mesure où il prend en compte le comportement d'une tierce personne. D'une manière générale, d'un point de vue matériel : par exemple lorsqu'il prend en compte les désirs futurs des consommateurs. Ou lorsque lors de la production il fait de ces désirs le fondement de sa gestion.* »
[15] MARX, Karl, *Das Kapital*, Anaconda Verlag, Köln, 2009 [1867], pp. 52.
[16] Ibidem, p. 61.

économique, c'est-à-dire le rapport entre les hommes[17]. Le produit a désormais la propriété de s'échanger dans des proportions déterminées par l'homme.

Cela participe à un processus de sociation (*Vergesellschaftung*[18]). Ce concept est déjà évoqué à la marge dans le *Capital* de Karl Marx[19]. Il explique qu'il s'agit d'une association d'hommes libres qui utilisent leur force de travail de manière planifiée dans un but sociétal, c'est-à-dire dans la volonté de réunir des individus qui travaillent désormais pour le même objectif[20]. On passe en effet d'une conception communautaire à une conception sociétale, ce qu'à la suite de Marx a étudié Ferdinand Tönnies, et dont Emile Durkheim nous livre la synthèse : *« La Gesellschaft implique un cercle d'hommes qui, comme dans la Gemeinschaft, vivent et habitent en paix les uns à côté des autres mais […] tandis que dans la Gemeinschaft ils restent unis malgré toutes les distinctions, ici ils restent distincts malgré tous les liens*[21]*.* » La notion d'individu développée par les Lumières demeure donc fondamentale, mais s'accompagne de rapports sociaux accrus, matérialisés en outre par les échanges commerciaux. Georg Simmel va, dix ans plus tard, confirmer la théorie de Tönnies, en y ajoutant une précision qualitative :

> *Die Einheit aus Vielen, die gegenseitige Bestimmung der Einzelnen, die Wechselbedeutung des Einzelnen für die Totalität der andern und dieser Totalität für den Einzelnen*[22]*.*

Il s'agit donc non seulement d'une réunion entre individus, mais d'une interaction, qui est en mesure de déterminer ce qu'est l'autre et ce que l'on est pour l'autre. Lorsque nous partageons et que

---

[17] ROUBINE, Isaak I., *Essais sur la théorie de la valeur de Marx*, Syllepse, Paris, 2009 [1972 ; 1928], p. 51.
[18] La traduction est tirée de l'article suivant : MAZUIR, Françoise, *Le processus de rationalisation chez Max Weber*, Sociétés, vol. 86, 4, 2004, p. 122.
[19] MARX, Karl, *Das Kapital*, Anaconda Verlag, Köln, 2009 [1867], pp. 90, 92.
[20] Ibidem, p. 91.
[21] DURKHEIM, Emile, *Communauté et société selon Tönnies*, Sociologie, N°2, vol. 4, 2013 [1889]. Emile Durkheim s'appuie sur le texte suivant : TÖNNIES, Ferdinand, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Hachette BNF, Paris, 2012 [1887].
[22] SIMMEL, Georg, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1908, p. 45 : *« L'unité d'un grand nombre de personnes, la détermination mutuelle des individus, la signification corolaire de l'individu pour la totalité des autres et de cette totalité pour l'individu. »*

nous réceptionnons des pulsions, des inclinaisons, nous participons au processus de sociation :

> *Ich bezeichne nun alles das, was in den Individuen, den unmittelbar konkreten Orten aller historischen Wirklichkeit, als Trieb, Interesse, Zweck, Neigung, psychische Zuständlichkeit und Bewegung derart vorhanden ist, dass daraus oder daran die Wirkung auf andre und das Empfangen ihrer Wirkungen entsteht — dieses bezeichne ich als den Inhalt, gleichsam die Materie der Vergesellschaftung*[23].

Or, on inclut ces attributs cités par Simmel dans les marchandises. Celles-ci sont le fruit de ce que nous sommes et sont dès lors une représentation du monde, ou plus précisément de la société. A noter cependant, que ces rapports sont soumis à des intérêts, comme l'a en effet conclu Max Weber par la suite :

> *„Vergesellschaftung" soll eine soziale Beziehung heißen, wenn und soweit die Einstellung des sozialen Handelns auf rational motiviertem Interessenausgleich […] beruht*[24].

L'activité matérielle de l'homme se fait donc à deux niveaux : dans le processus de production et dans celui de l'échange social. Ce n'est que lorsque l'homme réunit ces deux activités qu'il devient lui-même un organisme productif du marché. C'est ainsi que la rationalisation de la production, désormais réfléchie et organisée, œuvre « *dans le sens d'une liberté de l'homme*[25] » qui n'est autre

---

[23] Ibidem, p. 6 : « *Je désigne comme contenu et comme matière de la sociation, tout ce qui dans l'individu, c'est-à-dire dans l'endroit concret immédiat de toute histoire véritable, est présent en tant que pulsion, en tant qu'intérêt, en tant qu'utilité, en tant que penchant, de toute compétence psychique et en tant que tout mouvement. Tout cela est tellement présent qu'en résulte un effet sur les autres et que l'on arrive alors à percevoir cet effet émanant d'eux.* »

[24] WEBER, Max, *Wirtschaft Und Gesellschaft: Grundriss Der Verstehenden Soziologie*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1922, p. 21 : « *Nous appelons 'sociation' une relation sociale lorsque, et tant que, la disposition de l'activité sociale repose sur une conciliation rationnelle des intérêts.* »

[25] MAZUIR, Françoise, *Le processus de rationalisation chez Max Weber*, Sociétés, vol. 86, 4, 2004, p. 123. Cette idée sera également reprise dans ce travail, à la page suivante.

qu'une prise de conscience qui s'accompagne d'une démystification du monde :

> *Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet [...] das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt*[26].

Avec l'échange des marchandises qui s'accélère et qui permet aux consommateurs de socialiser, éclot alors une culture de masse qui n'est plus soumis à aucun *« pouvoir mystérieux »* qui serait utilisé par un petit nombre pour s'octroyer les faveurs d'une masse ignorante. La culture de masse serait de fait une culture *pour* les masses. Cela participe à une démocratisation du bien culturel, qui n'est désormais plus réservé à une élite mais à l'inverse, accessible au plus grand nombre, en somme : populaire.

Walter Benjamin, qui était peut-être le plus marxiste, ou du moins le plus radicalement marxiste des érudits affiliés à l'institut de recherches sociales de Francfort[27], a lui aussi étudié la reproduction du bien culturel. Dans un premier temps très critique[28], il indique en effet que le *Dasein* de l'œuvre d'art disparaît dans la reproduction de celle-ci, et que la reproduction est de fait, dépourvue d'aura[29]. Celle-ci se

---

[26] WEBER, Max, *Wissenschaft als Beruf*, in : *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr Siebeck, Tübingen 1988 [1917], p. 593 : « *l'intellectualisation et la rationalisation croissante signifient savoir ou croire que l'on peut faire l'expérience à tout moment, si on le veut bien, que par principe aucune force mystérieuse et imprévisible entre en jeu, et qu'à l'inverse on puisse – en principe – maitriser toute chose par le calcul. Mais cela signifie : démystification du monde.* »

[27] V. LÖWY, Michael, *Walter Benjamin, marxiste-libertaire*, in : Contretemps, 14.05.2018.

[28] La critique concernant cette nouvelle culture de masse, matérialisée par la photographie, sera évoquée dans une partie ultérieure. Nous nous concentrons ici uniquement sur l'aspect constitutif d'une culture de masse, dans la mesure où cela conclut en quelque sorte l'espoir de Marx de voir un prolétariat qui aurait accès à la culture et qui pourrait alors se libérer d'un patronat jugé trop exclusif.

[29] BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2013 [1936], pp. 11-13. Georges Didi-Hubermann définit l'aura ainsi : *« Auratisch ist jener Gegenstand, dessen Erscheinung über seine eigene Sichtbarkeit hinaus das verbreitet, was mit* Vorstellungen *zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden, die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen* » (Souligné par

fonde et s'exprime sur le rituel et confère donc à l'objet culturel ou à l'œuvre d'art une valeur qui serait de l'ordre du culte. Or, dans une logique marxiste qui voudrait que la religion serait l'opium du peuple, il faut que le bien culturel puisse échapper à l'emprise de la religion, qui a pour objectif soit de dérober toute œuvre au profane, soit de l'utiliser contre le profane à des fins manipulatoires[30]. A l'inverse, en s'émancipant de cette emprise, se développe la possibilité d'exposer la culture au grand jour. La disparition de l'aura ne serait donc pas une perte, mais comme évoqué précédemment une libération[31], ou plutôt : le marché de la culture a grandement participé à la progressive disparition de la tutelle de l'église[32]. Car la culture ne possèderait alors non plus une fonction magique, tel un artefact ou une relique, mais à l'inverse une fonction tellurique, en mesure de *révéler* le monde, non seulement en apparence, mais surtout en profondeur :

> *Zum Unterschied vom Magier verzichtet der Chirurg im entscheidenen Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch zu begegnen ; er dringt vielmehr operativ in ihn ein – Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann*[33].

La différence faite entre la peinture, qui représente ici cette culture traditionnelle auratique, et la photographie, n'est pas anodine. L'émergence de la photographie, et par la suite le cinéma, apparaît en ce sens comme l'expression la plus aboutie d'une valeur nouvelle qui

---

l'auteur), v. DIDI-HUBERMANN, Georges, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, Wilhelm-Funk Verlag, München, 1999, p. 137 : « *Un objet est auratique lorsque sa présence diffuse au-delà de sa seule visibilité ce que l'on pourrait appeler des idées, des représentations qui forment des constellations ou des nuages autour dudit objet, qui s'imposent à nous comme des associations d'images.* »

[30] BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2013 [1936], p. 19.

[31] HEINICH, Nathalie, *L'aura de Walter Benjamin*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 49, 1983, p. 107. Heinich parle de prise de conscience esthétique qui est une « *valorisation politique […] d'un comportement éminemment social* », v. ibidem, p. 109. Nous évoquerons cet aspect à la page suivante.

[32] MAASE, Kaspar, *Massenkultur*, in: HAUG, Wolfgang Fritz, HAUG, Frigga, JEHLE, Peter, KÜTTLER, Wolfgang (Hrsg.), *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 9 / I: Maschinerie bis Mitbestimmung*, Hamburg, 2018, p. 67.

[33] BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2013 [1936], p. 33 : « *A l'inverse du magicien, le chirurgien renonce au moment crucial, de rencontrer son patient d'homme à homme ; il entre plutôt de manière chirurgicale en lui – le magicien et le chirurgien se comportent comme le peintre et le cameraman.* »

serait celle de l'exposition (*Austellungswert*)[34]. La culture populaire s'émancipe en quelque sorte de la mise en scène opératique, grandiloquente, pour s'établir comme culture du quotidien, aisément techniquement reproductible[35]. La photographie, omniprésente car d'un point de vue technique facilement réalisable, a permis la prolifération d'expositions largement accessibles au public. Cela a deux avantages : dans un premier temps, la photographie est la reproduction exacte de la réalité[36] ; ensuite, la photographie expose également ce qui était considéré comme surnaturel, fantastique et merveilleux, et lève ainsi le voile sur ce qui jusqu'à présent était caché et sujet à interprétation. Le cartel (*Beschriftung*) qui s'impose avec l'apparition de la photographie, confère à la photographie la capacité de changer la société puisqu'il *exprime* ce qui jusqu'à présent n'était que de l'ordre de la supposition[37]. En étant ainsi l'expression du *Sosein*[38], la photographie permet, grâce à sa reproduction technique rationnelle, de montrer rationnellement le monde.

L'immédiateté de l'information permet alors d'établir un nouveau rapport entre la culture et la masse[39]. Tandis que la culture traditionnelle suppose une instruction importante, une concentration accrue, qui rendent la compréhension d'une œuvre parfois ardue pour un non-initié, la photographie admet davantage une posture passive face à la sensation immédiate[40], tout en ayant cette même ambition d'élucider un mystère. Les formes du reportage et de la photographie de portrait permettent de parachever cette ambition[41] : elles sont

---

[34] Ibidem, p. 21.
[35] MAASE, Kaspar, *Grenzenloses Vergnügen*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2007 [1997], p. 120.
[36] ARNHEIM, Rudolf, *Die Seele in der Silberschicht*, in: ibidem, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004 [1925], p. 11.
[37] BENJAMIN, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, in : ibidem, *Der Autor als Produzent*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2012 [1934], p. 64.
[38] Ce terme apparaît dans La petite histoire de la photographie de Walter Benjamin (V. ibidem, p. 50). Le Sosein est un Dasein indéfini, c'est-à-dire une réduction de l'être au factuel, un *So-und-nicht-anders-sein* (être ainsi et pas autrement) *So-ist-es* (c'est ainsi). Adorno définit le Sosein ainsi : « *Sosein* – d*ass man so und nicht anders ist - fälschlich für Natur, für ein unabänderlich Gegebenes hält und nicht für ein Gewordenes*.», v. Theodor W. Adorno, *Erziehung nach Auschwitz*, in : *Erziehung zur Mündigkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1971 [1966], p. 99 : *On est ce que l'on est. On s'imagine faussement qu'il s'agit d'un état naturel, d'une réalité irrévocable, et non d'une chose devenue chose*.
[39] BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2013 [1936], p. 32.
[40] Ibidem, p. 41.
[41] V. BENJAMIN, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, in : ibidem, *Der Autor als Produzent*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2012 [1934], pp.47-64.

l'expression de l'existence des choses et des personnes, non seulement du présent, mais aussi du passé. Elles sont en fait, l'expression du temps[42]. La photographie se développe donc comme une alternative aux souvenirs, permettant au spectateur de se concentrer sur l'ici et maintenant, c'est-à-dire d'être en mesure de comprendre l'unicité du moment et d'agir en conséquence[43].

La multiplication des photos, et plus particulièrement de celles qui représentent le monde du travail, a pour résultat que l'individu prenne *conscience* qu'il fait partie d'un groupe social. A l'espace privé qui était propre à la bourgeoisie, s'oppose alors un nouvel espace public. Et comme l'explique Jürgen Habermas, celui-ci a seulement pu voir le jour, parce que la culture est désormais présente sous forme de marchandise consommable, dans les musées par exemple :

> *Indem Kultur Warenform annimmt uns sich damit zu 'Kultur' [...] recht eigentlich erst entfaltet, wird sie als der diskussionsreife Gegenstand beansprucht, über den sich die publikbezogene Subjektivität mit sich selbst verständigt*[44].
>
> *Die Museen institutionalisieren, wie Konzert und Theater, das Laienurteil über Kunst: die Diskussion wird zum Medium ihrer Aneignung*[45].

La culture de masse serait donc dans la continuité d'un long processus qui, à l'instar des Lumières[46], contribue, grâce à sa

---

[42] ARNHEIM, Rudolf, *Die Seele in der Silberschicht*, in: ibidem, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004 [1925], 11.
[43] ARNHEIM, Rudolf, *Warum knipsen die Leute*, in: *Die Seele in der Silberschicht - Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004 [1950], pp. 17-19.
[44] HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999 [1962], p. 88 : « *Lorsque la culture prend la forme d'une marchandise et qu'elle se développe alors à proprement parler comme 'culture', elle est sollicitée comme l'objet de discussion au sujet duquel la subjectivité qui se réfère au public se renseigne sur elle-même.* »
[45] Ibidem, p. 102 : « *Les musées, tout comme le concert et le théâtre, institutionalisent le jugement profane sur l'art : la discussion devient le médium de son appropriation.* »
[46] V. également la théorie qui consiste à dire que le marxisme est directement issu de la *Aufklärung*, bien que Marx et Engels aient par la suite critiqué vigoureusement la révolution bourgeoise qui allait en découler : PIEGSA, Joachim, *Der Ursprung des Marxismus in der Aufklärung*, in : Münchener theologische Zeitschrift. 30, 1979, p. 221-

rationalisation, à l'intellectualisation du public[47]. Elle répond donc à un idéal évoqué en outre par Engels, d'une population tout entière[48] qui s'informe, qui se cultive de manière empirique et de manière immédiate, afin d'une part de se trouver et de se comprendre en tant qu'être humain et d'autre part afin d'éduquer à son tour, tel un cercle vertueux, les suivants[49]. Par ailleurs, En multipliant les images et les spectateurs, en rapprochant ces derniers de l'œuvre, l'original qui au demeurant n'était pas connu, a pu être perçu par la négative comme incarnation de l'unique[50]. Cette culture est donc effectivement synonyme de connaissance et d'émancipation de l'être humain et répond aux attentes de la *Aufklärung*.

Mais la culture de masse va bien au-delà de la simple prise de conscience du monde et de soi. Bien que l'on ait auparavant admis la passivité du public face à ces œuvres nouvelles, rationnellement conçues et reproduite comme la photographie, celles-ci ont également la vocation de faire contribuer les consommateurs, qui se découvrent alors une subjectivité[51]. Cette culture sous forme de marchandise est en effet le déclencheur de la parole pour un public nouvellement créé qui *participe* dés-lors activement à la société[52]. Le progrès technique permet donc de se réapproprier un matériau qui était jusqu'à présent réservé à un petit groupe de personnes qui possédait les ressources

---

229.

[47] WEBER, Max, *Wissenschaft als Beruf*, in : Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Mohr Siebeck, Tübingen 1988 [1917], p. 594. V. également: HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999 [1962], p. 105.

[48] MAASE, Kaspar, *Grenzenloses Vergnügen*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2007 [1997], p. 159. Masse explique que les classes sociales pauvres n'étaient pas les seules à jouir de cette culture. L'espace bourgeois qui auparavant était privé s'ouvre désormais au reste de la société. On peut en ce sens réellement parler d'une expérience partagée à tous les niveaux.

[49] ENGELS, Friedrich, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, in: *Karl Marx/Friedrich Engels – Werke*. Band 19, Dietz, Berlin 1962 [1880], p. 192–193.

[50] HEINICH, Nathalie, *L'aura de Walter Benjamin*, Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 49, 1983, p. 107. N.B. : Nathalie Heinich donne comme exemple la différence entre le disque (la musique qui a été reproduite) et le concert (l'original). Le spectacle est donc perçu, comme on a pu également le comprendre à travers la citation précédente de Habermas, comme un moment privilégié. C'est là tout le propos de Walter Benjamin. Et c'est ce qui va l'opposer à Theodor W. Adorno ou Siegfried Kracauer, qui seront davantage critique vis-à-vis du spectacle. Benjamin avait probablement raison dans son analyse, mais l'utilisation qu'en ont fait par la suite les producteurs qui vont posséder le monopole du divertissement invalide finalement ces réflexions.

[51] ARNHEIM, Rudolf, *Linsen-Gericht*, in: *Die Seele in der Silberschicht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004 [1929], p. 14.

[52] HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999 [1962], p. 98

financières suffisantes pour imposer une idée esthétique. Cette appropriation du matériau est ce qu'on nomme à proprement parler « socialisation des biens » : L'appropriation des moyens de productions. Grâce à la circulation de la marchandise, matérielle et immatérielle, peut éclore une culture alternative où l'iconographie, les images, jouent d'ailleurs un rôle prédominant puisqu'ils sont un élément constitutif de sociation[53].

En somme, tout le monde se sent désormais intégré[54] : « *le lecteur est à tout moment prêt de devenir un écrivain*[55] », c'est-à-dire, à devenir un *acteur* de la culture, et non plus simplement un *récepteur*. La culture de masse possède donc cette qualité nouvelle de permettre à chacun de s'élever socialement, non plus par le mariage, ou par l'argent, mais par un hasard de circonstances qui ne fait pas de distinction entre les personnes et qui par ailleurs leur confère de nouveaux droits :

> *So gibt zum Beispiel die Wochenschau jedem eine Chance, vom Passanten zum Filmstatisten aufzusteigen. Er kann sich dergestalt unter Umständen sogar in ein Kunstwerk [...] versetzt sehen. Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden*[56]*. (Souligné par l'auteur)*

***

---

[53] Walter Benjamin prend pour exemple les romans de bonne ou bien les romans de colporteurs. V. BENJAMIN, Walter, *Dienstmädchen-Romane des vorigen Jahrhunderts*, in : *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2012 [1929], pp. 101-106. Cette littérature est en premier lieu populaire, folklorique, jugée de mauvaise qualité, colportée par des commerçants dès le XVIe siècle. Après 1905, la diffusion de cette littérature se fera essentiellement par les kiosques. On parlera alors de *Kioskliteratur*. A noter que Walter Benjamin en fait l'éloge, alors qu'à l'inverse Karl Kraus par exemple, puis Theodor W. Adorno, seront davantage critiques vis-à-vis d'une culture qui nivelle par le bas.

[54] HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999 [1962], p. 98.

[55] BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2013 [1936], p. 29 : « *der Lesende ist jederzeit bereit ein Schreibender zu werden.* »

[56] Ibidem : « *Ainsi, le journal de 20h offre à chacun la chance de monter en grade, de passer de simple passant à figurant pour un film. Il peut alors même se nicher dans une œuvre d'art. Toute personne peut de nos jours revendiquer d'être filmé.* »

La théorie marxiste du marché et de la marchandise propose finalement un changement de paradigme quant à la conception que l'on se fait de la société. La culture de masse se distingue tout d'abord de la conception traditionnelle de la philosophie esthétique. Elle oppose à la pratique esthétique une pratique culturelle qui ne s'appuie pas uniquement sur la valorisation du beau, mais admet d'autres catégorisations, comme par exemple le gout[57] qui a pour conséquence une plus grande liberté quant à l'appréciation du monde. Tandis que l'esthétique était du ressort d'une élite, la culture est quant à elle davantage inclusive. La culture de masse est alors perçue comme une affirmation de l'autonomie à la suite de l'assouvissement des besoins tels que le savoir et le divertissement[58], qui s'opposent au travail jugé oppressant. Plutôt que de n'être plus qu'une force productive, le peuple peut désormais s'approprier les moyens de production afin de devenir soi-même concepteur et agir directement sur la société. La culture de masse qui accélère la socialisation des biens, est donc à proprement parler populaire dans la mesure où elle serait, du moins dans l'acceptation sociologique que nous avons voulu analyser, l'émanation même du peuple.

---

[57] ROLLE, Christian, *Warum wir populäre Musik mögen*, in : GROSSMANN, Rolf (éd.), *Pop Musicology,* Transkript Verlag, Bielefeld, transcript, 2018, S. 39.

[58] MAASE, Kaspar, *Massenkultur*, in: HAUG, Wolfgang Fritz, HAUG, Frigga, JEHLE, Peter, KÜTTLER, Wolfgang (Hrsg.), *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 9 / I: Maschinerie bis Mitbestimmung*, Hamburg, 2018, p. 67.

L'Underground mystique
ou la contre-culture à son « hypogée »

Martin Neiss

Underground, *alternatif*, parfois *indie*…

Les termes ne manquent plus pour désigner des courants et des scènes dont on peine à percevoir la réelle identité musicale. Brandis souvent comme sceau d'authenticité, comme étiquette garantissant la qualité créative de l'un ou l'autre groupe, et de plus en plus souvent avant d'en spécifier le genre de prédilection, ils semblent en effet recouvrir, pour qui ose s'aventurer dans les méandres de leur signification, un panel très hétéroclite de productions parfois sans aucun lien formel les unes avec les autres — en trois mots, reproche assez répandu y compris chez les artistes eux-mêmes : ils semblent désigner un peu tout et n'importe quoi.

C'est que cette nomenclature repose sur un critère tout autre que la pure esthétique : comme bien des courants musicaux populaires tendent à l'illustrer lorsqu'on porte un regard rétrospectif sur leur épanouissement au cours du XXe siècle, il ne s'agit pas que de musique : il s'agit d'un *èthos*. On ne peut faire abstraction du désir d'évasion et d'exploration de nouveaux états de conscience inhérent au rock psychédélique, autour duquel s'est greffé le mouvement hippie ; derrière l'agressivité du mouvement punk, on entend résonner le « no future » devenu emblématique, tandis que le heavy metal et ses dérivations plus extrêmes ont poussé la maxime jusqu'au nihilisme le plus farouche. C'est pour cette raison que ces mouvements qui ont en leur temps et avec le temps remporté une importante adhésion ont pu être qualifiés assez rapidement de « cultures » à part entière, et plus encore de *contre-cultures*. Ces agrégats d'idées, de valeurs, mais aussi d'imageries et de styles vestimentaires partagés n'ont en effet de sens, et pour ainsi dire de raison d'être, que dans le rapport qu'ils entretiennent avec un socle culturel « officiel », rapport évidemment conflictuel mais surtout concurrent, visant à briser l'uniformité et l'aseptisation culturelle auxquelles confine l'institution d'une société homogène et pérenne. Dans un contexte contemporain héritier du « New World Order » — au lecteur de choisir s'il l'entend au sens de

Bush ou bien déjà de H.G. Wells —, ce phénomène d'« arrondissement des angles », d'aplanissement des spécificités culturelles, n'en devient que plus prégnant, et l'on ne saurait se contenter d'une analyse de la notion de contre-culture qui en ignorerait les implications politiques.

Toutefois, une question reste en suspens : pourquoi, si l'enjeu s'avère *in fine* de contester l'ordre établi et les mentalités qui en découlent, ces cultures concurrentes ne rejoignent-elles pas les rangs d'une opposition politique constituée ? Pourquoi au contraire constate-t-on une certaine désinvolture, voire un désengagement de la sphère publique ? Si l'on a pu voir une forme d'engagement dans le pacifisme hippie, puisant aux racines de son grand frère Beat, si une proximité des tendances politiques de gauche notamment dans leur dimension sociale est entretenue avec la culture punk, on parvient difficilement à télescoper l'engagement « séculier » et les convictions qui gouvernent plus intrinsèquement ces cultures alternatives.

A ce stade, il nous faut donc abandonner le terme de « contre-culture », qui insiste par trop sur l'antagonisme circonstancié du phénomène, pour lui préférer ceux que nous citions en début d'article. Attardons-nous quelque peu sur leur signification : le premier terme qui vient à l'esprit est celui de culture *alternative*, anglicisme pour souligner tout simplement l'idée de culture « autre » — cet emploi est d'ailleurs largement contesté par l'Académie Française. Pourtant on peut retrouver le sens originel de l'adjectif en forçant un peu l'expression, puisque l'histoire de ces cultures alternatives — pas seulement musicales, mais aussi littéraires, cinématographiques, etc. — est traversée de fulgurances par lesquelles elles se font connaître du grand public, avant de replonger dans l'opacité de leurs cénacles, une fois leur héritage converti en mode : tel un courant électrique alternatif, cette culture parallèle agirait comme un relais à la paupérisation de la culture dominante, lui apportant un nouveau souffle lorsqu'elle finit par épuiser les potentialités de sa propre légitimation.

Plus pertinent encore apparaît le terme d'*underground*.

Under-ground, c'est ce qui est souterrain, ce qui littéralement se « terre », se tapit sous la surface plane du globe et cultive au contraire les aspérités et les sinuosités qui se dérobent au regard des non-initiés. Ainsi, là où le combat de la faction politique est localisé, celui de l'underground est global et diffus ; là où l'un porte une revendication qu'il cherche à hisser au sommet de l'édifice social,

l'autre défend un mode de vie qu'il entend préserver dans le secret, loin de la surface et de ses vicissitudes. Car sous terre, pas de hiérarchie, pas de concurrence. Chacun est l'égal de l'autre, et chacun se nourrit l'un l'autre ; pas de label d' « expert » ou de « professionnel » qui fasse autorité : chacun est non seulement libre, mais aussi encouragé à créer, à s'exprimer, à partager sa richesse intrinsèque avec les autres — la pratique du DIY compte parmi les meilleurs exemples.

Évidemment, ce « reboot » de l'abbaye de Thélème n'est guère, comme son modèle, qu'un idéal dont on a rarement l'occasion d'être témoin : on peut bien imaginer d'une communauté vivant paisiblement à l'écart qu'elle finit tôt ou tard attirer les convoitises de la « surface » qui lui est attenante, tout comme elle peut les susciter en son propre sein. Combien de perles nées dans le secret des salles de concert indépendantes se sont vues hissées vers les *top des charts*, pour n'y trouver qu'artifice calculé, reproduction de schèmes éculés, et en bout de course, desséchement, tarissement de la source créative, qui a fini par céder le pas à d'autres préoccupations bien étrangères à l'art lui-même, alors qu'elle en constituait en fin de compte l'essentiel ? Il ne s'agit cependant pas là de stigmatiser ce processus, auquel l'histoire de l'art n'a, au demeurant, jamais vraiment échappé : aux despotes mécènes au service desquels s'exerçait une poésie courtisane — dans tous les sens du terme… — succèdent depuis un peu moins d'un siècle les marques qui promeuvent une apologétique de la consommation. Au contraire, ce qui nous intéresse est d'interroger les tenants et les aboutissants du processus de toute création à travers le concept d'*underground*, mais aussi de comprendre dans quelle mesure cela permet de répondre à cette éternelle dichotomie entre monde de la surface et de monde des profondeurs : comment se fait-il que malgré nos efforts incessants pour éclairer des vérités profondes, celles-ci finissent-elles par dépérir au grand jour, et par engendrer tôt ou tard l'exact opposé de ce dont elles semblaient avoir éclairé la voie ? Loin d'être nouvelle, cette question n'est pas loin de constituer l'un des nœuds fondamentaux, non seulement de la pensée occidentale (elle est déjà présente sous une autre formulation chez les présocratiques), mais aussi de la pensée orientale la plus ancienne. Mais c'est dans un domaine plus inattendu, et qui pour ainsi dire précède l'avènement du *logos* et de la philosophie telle que nous la connaissons, que nous pouvons retrouver les plus profondes méditations sur ce sujet. Un domaine contre lequel l'underground

contemporain s'est toujours farouchement dressé, en s'en réappropriant toutefois les valeurs premières, spirituelles et créatrices, à savoir la religion. Et, dans une sorte d'ironie du sort qui semble advenir tout exprès pour se railler de la détresse de nos vies, les aspirations et les principes que l'on décèle dans l'underground, dans l'aspiration à une vie alternative et dans l'épanouissement d'une contre-culture, on les retrouve presque mot pour mot chez nul autre que les premiers chrétiens.

Vestiges d'une utopie

L'un des premiers constats lorsqu'on s'intéresse de près aux débuts du christianisme, c'est que l'on se trouve bien loin de l'institution polarisée et univoque qui caractérisera, comme nous le savons, le millénaire suivant : le christianisme est encore expérimental, et plus encore, il est à ses débuts tout à fait révolutionnaire. Outre qu'il trouve son origine avant tout dans une hérésie juive, intimement liée à un mouvement de contestation politique contre l'administration romaine de la province de Judée — les Galiléens ou Zélotes —, il connaît en effet son essor dans les siècles qui suivent au sein d'un contexte véritablement transitoire dans la façon même de concevoir la religion : pour la première fois depuis des siècles, marqués par le paganisme antique, elle cesse d'être un simple ensemble de rituels collectifs visant à s'attirer les bonnes grâces des dieux, mais devient le terrain d'une relation personnelle et intérieure avec la divinité, et là où le cosmos gréco-romain se caractérisait par sa cyclicité, elle introduit l'idée d'une eschatologie, et par voie de conséquence, une préoccupation de ses adeptes pour leur « salut ». En concurrence directe avec le christianisme se trouve d'ailleurs le culte de Mithra, originaire de Perse, qui se diffuse à grande échelle dans la Rome et dans la future Europe occidentale, jusqu'au IVe siècle après J.-C. où il fait la cible d'importantes persécutions initiées par un décret de l'empereur romain Théodose. A ce moment-là, l'heure est à « l'élimination de la concurrence », car la religion chrétienne est devenue doctrine, elle s'est fixé un certain nombre de dogmes, de prérogatives — notamment via le concile de Nicée en 325 —, et n'aspire qu'à consolider son pouvoir au sein d'un Empire finissant. Mais avant, jusqu'au IIIe siècle, c'est à un véritable foisonnement d'interprétations que l'on assiste, et l'exégèse du message chrétien fait beaucoup moins l'unanimité qu'on ne le pense — ou du moins qu'on ne le pensait il y a

encore une soixantaine d'années. La découverte fortuite en 1945, près de Nag Hammadi (Egypte), d'écrits gnostiques conservés *in extremis* a révélé une version tout à fait différente des « hérésies » chrétiennes telles que les théologiens de l'Eglise officielle les ont présenté dans leurs textes. D'un témoignage essentiellement antagoniste venant des vainqueurs — et l'on sait que ce sont toujours les vainqueurs qui écrivent l'Histoire —, on se retrouve avec entre les mains les véritables textes visés, et l'on voit surgir soudain des Evangiles où la divinité n'est plus à chercher dans le monde mais en soi-même, où les hommes et les femmes sont explicitement considérés comme égaux, où le corps et la sexualité ne sont plus des tabous mais des conducteurs de la spiritualité même. Et quoique ces évangiles aient été considérés comme apocryphes, on trouve parmi eux des textes qui se trouvent être potentiellement antérieurs à la rédaction des évangiles synoptiques — l'Evangile de Thomas, oui le fameux Thomas qui avait besoin de « voir pour croire » dans l'épisode de la résurrection du Christ, en constituant un exemple phare —, ce qui nous amène à remettre en question la représentativité d'une doctrine dont l'histoire s'est principalement écrite dans le sang à l'égard du message originel.

Pourquoi parler de tout cela ? Car la comparaison avec les contre-cultures du XXe siècle n'en devient que plus évidente : l'essor « viral » — dirait-on aujourd'hui — du mouvement hippie au sein d'une société sur le déclin n'est pas sans évoquer l' « enthousiasme » (le jeu de mot est volontaire) suscité par le christianisme primitif, en lequel soudainement tout un chacun, quel que soit son origine et son milieu, se reconnaît, et qui à cette époque porte indubitablement en lui des potentialités d'émancipation. Mais c'est aussi dans le message d'amour, de fraternité et de non-violence qu'on reconnaît un lien de parenté, à tel point qu'au cœur même du « Summer of Love », la figure de Jésus se trouve convoquée comme fer de lance de l'émancipation face à une institution religieuse qui en aurait depuis toujours déformé et trahi le message. Le groupe qui prend à cette époque le nom de « Jesus People » avait en effet pour ambition de revenir à une sagesse et à un mode de vie identique à ceux des premiers chrétiens. En outre, la valorisation profonde au cours des sixties du spirituel par réaction au matérialisme et au conformisme ambiant, et plus particulièrement l'attrait pour des formes de spiritualités venues d'Orient, affermissent cette filiation avec les premiers chrétiens — on considère le gnosticisme comme étant né dans la partie orientale de l'empire

romain tardif, et même après sa disparition suite aux persécutions, des mouvements aux idées semblables se développent au Moyen-Orient, comme une sorte d'héritage secret.

Autorisons-nous à présent un petit *flash-forward* d'une cinquantaine d'années. Que sont donc devenus les hippies d'hier qui devaient faire triompher l'émancipation ? Le constat n'est guère plus brillant que pour nos nicéens… Aux hippies d'hier ont succédé les *yuppies* d'aujourd'hui : acronyme de « Young Urban Professional », le terme recouvre en partie un archétype que nous connaissons sous le nom de « jeune cadre dynamique », ambitieux, matérialiste et arriviste — bref, l'exact opposé de son prédécesseur —, et qualifie une frange de la société qui devient majoritaire dès le début des années 80, une frange qui après les désillusions successives des décennies précédentes et les mouvements de contestation qui en découlaient, s'est réintégré au système capitaliste pour lui ajouter foi et en devenir les meilleurs agents. Fait troublant : un grand nombre de yuppies ont fait partie des fervents défenseurs de la contre-culture hippie en son temps ; en d'autres termes, ce sont les mêmes qui, après avoir porté un message d'émancipation et d'éveil des consciences, sont rentrés dans le rang pour devenir les plus fervents défenseurs de ce qu'ils ont eux-mêmes combattu par le passé. Pouvoir, argent, culte de la performance, sont les maîtres-mots de leur mode de vie — devenu aujourd'hui un poncif de notre société. On peut aisément retracer le parcours qui mène à une transition aussi surprenante que radicale : alors que d'une part face à un certain nombre de désillusions contextuelles telles que la crise du Viêt-Nam, le scandale de Watergate, etc. une partie de la contestation se cristallise autour d'une critique du capitalisme sauvage et d'un activisme politique de gauche — pensons à la fameuse harangue de Mario Savio aux étudiants de Berkeley en 1964 lors des actions du Free Speech Movement : « *L'université n'est qu'un agrégat d'employés et nous sommes leur matière première. Nous sommes la matière première qui refuse cette condition.* […] *Il arrive un moment où l'activité de la machine est si détestable, vous répugne tant, que vous ne pouvez pas y participer. Et vous devez mettre vos corps sur les engrenages, et les rouages pour la faire cesser.* » —, une autre a voulu elle aussi « changer le monde », mais en ayant recours bien au contraire à la technologie comme moyen d'émancipation et de transformation sociale.

Les idées de partage, de gratuité, de communauté auto-suffisante et libertaire, et même d'éveil de la conscience, on les retrouve bel et bien dans l'idéal qui a guidé depuis leur origine les avancées technologiques de la Silicon Valley : Internet semble même exemplifier cet idéal, en tant qu'il incarnait enfin cette zone franche où l'utopie pouvait réellement exister et se maintenir, à l'inverse de toutes les tentatives de réalisation concrète qui avaient tôt ou tard fini par échouer — à titre d'exemple, les fameux « Jesus People » mentionnés plus haut avaient eux aussi formé des communautés autarciques basées sur le partage, faut-il s'étonner qu'elles aient fini par durcir leurs positions et par donner naissance à nombre d'églises évangéliques d'Amérique dont on connaît les tendances sectaires ? Cependant, le résultat n'est pas plus au rendez-vous dans ce tournant technophile de la contre-culture aux aspirations libertaires, pire encore, il finit par trahir profondément l'idéal premier en créant dans son sillage de nouvelles formes de domination et d'inégalités, et ce, du fait même qu'il opère une dangereuse collusion avec l'ennemi : le capital. En effet, pour « démocratiser » l'utopie, le *yuppie* entreprend de tirer parti des dispositifs de pouvoir et d'influence préexistants, ce qui est ici synonyme de collusion entre l'esprit d'entreprise et l'utopie libertaire : ce faisant, il n'en finit pas avec ces dispositifs qui eux-mêmes sous-tendent une logique hiérarchique, concurrentielle, et partant coercitive ; il ne fait en somme pas autre chose que remettre au goût du jour sous une parure idéaliste et libertaire le vieux mythe du *self made man*, reconverti ici en *self made business* et en utopie de la start-up. Changer le monde certes, mais en faisant de l'argent, en se servant de l'argent comme moteur d'un monde meilleur à venir, autrement dit conclure une alliance temporaire avec les pouvoirs séculiers en attendant le règne millénial… Cela ne vous rappelle rien ? D'un côté comme de l'autre, le message initial d'émancipation semble s'être dissipé dans l'anonymat de la technicisation — ou au contraire du fanatisme religieux qui, à bien des égards, peut être analysé comme l'autre facette d'une même pièce —, comme éclipsé à nouveau par les rapports de force et les iniquités intrinsèques à la société auxquelles il cherchait précisément à échapper en essayant de « penser autrement ». *Inherent Vice* de Thomas Pynchon, roman rocambolesque adapté au cinéma par Paul Thomas Anderson, est l'une des œuvres contemporaines qui rend le mieux sensible ce phénomène en délivrant un récit métaphorique foisonnant sur la fin de cette

« parenthèse bénie » qu'avait apportées les sixties, et avant elles la Beat Generation des années 50. Aujourd'hui en effet, de berceau des Beats, San Francisco est devenu un paradis d'entrepreneurs qui, malgré ses allures progressistes, sa promotion de la pensée « out of the box », fonde plus que jamais le matérialisme capitaliste, le monnayage intégral des choses, des valeurs et des êtres. Et cela va encore plus loin, car la possibilité de l'insurrection contre ce nouvel appareil babylonien est elle-même neutralisée pour ainsi dire de l'intérieur en la figure du *hipster*, sorte d'épouvantail, de « gri-gri », à travers lequel se rejoue la pantomime de la contestation en porte-à-faux avec ses fondements même — puisque le hipster est pleinement intégré à la société et aux rouages économiques et sociaux dont il prétend s'affranchir, il en est même un défenseur zélé. De même que dans le livre de Pynchon puis le film d'Anderson qui racontent, eux, les lendemains immédiats du mouvement hippie, la collusion des idéologies finit par brouiller le tableau, les rôles de chacun ne sont plus aussi distincts, et l'on assiste à une véritable phagocytose de la révolte par le système qui l'a vu naître, comme s'il s'agissait après une sorte de « crise d'adolescence » de réintégrer les rangs du paternaliste capital — la figure de camé du protagoniste principal de l'intrigue, le détective Doc Sportello, qui loupe au demeurant des pans entiers d'information au fil de son enquête, exprime cette confusion avec laquelle le système « enfume » les héritiers de la génération perdue.

« Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu »

Instaurer le « royaume de Dieu » dans le monde — ou ce qui y ressemble — n'est pas chose aisée, et la lecture des philosophes, l'enseignement des maîtres zen, si populaires pendant le *Summer of love*, n'auront pas appris à se méfier des structures de pouvoir qui ne peuvent engendrer autre chose que de nouvelles dynamiques de pouvoir. Combien de révolutions connaissons-nous qui ont dégénéré en despotisme souvent plus extrême encore que ceux qu'elles ont destitué ? Revenons aux « gnostiques » et à leurs écrits qui nous sont miraculeusement parvenus après des siècles de silence : un des traits marquant est qu'alors que les textes de réfutation prolifèrent à leur encontre de la part des représentants de l'Eglise « officielle », on n'a trouvé aucune trace ni aucune mention de la moindre réponse de ceux-ci à leurs détracteurs. Les textes de la Bibliothèque de Nag Hammadi

ne font même pas état de véritables attaques à l'encontre de leurs adversaires théologiques.

C'est que, toute occupée à la fondation d'un sacerdoce et à la diffusion expansionniste du message chrétien devenu une idéologie porteuse dans le monde, l'Eglise nouvellement constituée était devenue une entité politique — au sens où elle faisait partie intégrante du fonctionnement de la *polis*, la cité, c'est-à-dire une institution —, comprenant par conséquent des prérogatives, et endossant un rôle prescriptif. Pour cela même, elle devait obéir à la logique du rapport de force qui implique de neutraliser toute dissidence possible, car l'institution ne peut se maintenir sans réitérer sans cesse l'affirmation de son *autorité*, dans une dynamique coercitive par excellence où il faut toujours qu'il y ait un autre à anéantir. Or, les gnostiques ont toujours refusé non seulement de s'organiser en sacerdoces — il s'agissait le plus souvent de communautés qui faisaient le choix d'une vie différente à la marge de leurs contemporains —, mais aussi de répondre aux constantes tentatives de confrontations de leurs adversaires, car ils savaient bien à quoi pouvait mener un tel chemin. Une des rares mentions des chrétiens « orthodoxes » — à comprendre ici au sens littéral, c'est-à-dire conformes à la doctrine édictée par l'institution religieuse — dans les textes de Nag Hammadi apparaît dans un texte intitulé la *Doctrine Péremptoire* : « *Nous ne nous en faisons point s'ils nous calomnient et nous les ignorons quand ils nous maudissent. Lorsqu'ils nous injurient en face nous les fixons sans rien dire. Ceux-là accomplissent leurs œuvres, mais nous, nous cheminons dans la faim et dans la soif, les yeux tournés vers notre demeure, l'endroit vers où tendent notre façon de vivre et notre conscience ; car nous ne nous sommes pas attachés aux choses qui sont venues à l'existence, au contraire nous nous en détournons.* » Dans un tour de force presque stoïcien, ils semblent en quelques mots rendre justice à deux maximes de Jésus lui-même qui apparaissent dans les évangiles synoptiques. La première est le fameux « Si l'on vous frappe la joue droite, tendez la joue gauche » : loin d'être une invitation à un masochisme douteux, on peut y entendre à la lumière de la citation qui précède qu'il s'agit bien plutôt d'une manière de ne pas « jouer le jeu » de la confrontation, en sachant pertinemment qu'y répondre est une manière de la perpétuer *ad libitum*. Le fait d'exercer la violence pour le « bien commun » ou pour un « bien supérieur » n'efface pas par un tour de passe-passe la violence de l'équation, et l'on pourrait en dire

de même pour la logique marchande ; au contraire, refuser l'entrée dans le cycle, c'est faire porter l'entière responsabilité de la confrontation sur celui qui nous y invite, c'est lui refuser le privilège de pouvoir se légitimer à la faveur de la part que nous prenons dans la confrontation. Mais l'autre maxime qui se trouve aussi impliquée dans cette éthique, c'est la célèbre formule : « Rendez à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu ». A la suite de Jésus, les gnostiques avaient compris la profonde perversité des mécanismes de pouvoir et avaient refusé d'y adhérer de près ou de loin, notamment du fait que cette perversité leur apparaissait substantielle, car remontant à la genèse du monde créé. En effet, à rebours de toutes les traditions chrétiennes que nous connaissons, les gnostiques considéraient le monde existant comme imparfait, bancal, comme la création ratée d'un dieu incompétent et imbu de lui-même, dans laquelle nous avons été précipités. Ainsi, il y a longtemps qu'ils ont donné leur congé à toute ambition d'instaurer un règne de justice et de concorde véritable dans un monde dont le tissu même se trouve être la scission, la division (matière/esprit, intérieur/extérieur, masculin/féminin, etc.), au profit d'une véritable quête intérieure de la divinité. Car la plénitude, la perfection du divin que nous recherchons n'est pas, selon eux, à chercher à l'extérieur, elle n'est pas à atteindre par l'édification d'innombrables tours de Babel idéologiques et politiques, elle est d'abord dans ce qu'il y a de plus intérieur à nous, en tant que nous en faisions partie avant de venir à ce monde. D'où l'idée même de rendre les armes, les harangues, les slogans et les triomphes à César, pour se tourner vers la « demeure », car les deux ne sont en rien comparables ; d'où également le refus chez ces premiers chrétiens de fonder toute institution religieuse, tout dogme holistique, supposé s'appliquer arbitrairement à tous les êtres et tous les peuples de la terre, eux qui au contraire vivaient dans de petites communautés à l'écart du monde — les hippies n'ont rien inventé ! — ; et il en va de même pour le refus de toute riposte, y compris lorsque l'Eglise officielle les a pourchassés et persécutés : car à l'instar de Jésus lui-même, « [leur] royaume n'est pas de ce monde ».

*L'*anima *que donc je suis*

La diffusion des contre-cultures et la naissance d'un underground a aussi largement fonctionné sur le modèle de ces communautés — en plus d'être tout à fait superposables aux cercles

littéraires et artistiques du XIXe siècle par exemple. A chaque occurrence, quel que soient le visage qu'elle prenait, il s'agissait de former une contre-société à l'intérieur de la société, afin de pouvoir y partager une vision commune, des idées novatrices voire subversives, bref, de fraterniser là où par définition la société-phare, avec ses airs de « Léviathan », s'emploie à diviser et à dociliser. Inévitablement pourtant, cette micro-société finit toujours par faire parler d'elle-même et, si elle n'est pas matée par celle qui la surplombe en tant que menace potentielle, elle finit par être assimilée par elle, de telle sorte que tous ses éléments constitutifs (ses codes, ses croyances, etc.) sont intégrés, sauf le plus important et le plus fondamental, le souffle premier, l'affectivité primordiale qui l'a vu naître, c'est-à-dire l'esprit de révolte. Non pas une révolte conquérante — et c'est en cela qu'une fraction des premiers chrétiens, mais aussi des hippies dont nous avons parlé se sont leurrés et ont en réalité œuvré contre la cause qu'ils prétendaient défendre —, mais une révolte d'abord menée intérieurement contre les liens en nous qui nous asservissent à l'état de fait, et que bien souvent nous affermissons nous-mêmes (quelquefois même en croyant nous en libérer !). Dire « Non » à la gouvernance inique, à la pensée stagnante, à l'art consensuel, c'est autant de façons de refuser tout ce qui, de près ou de loin, légitime l'étant, le « donné » qui nous précède et sur lequel nous n'avons aucune prise directe — et par conséquent de laisser entendre qu'autre chose est possible, qu'autre chose est *toujours* possible. C'est une éthique du désengagement, voire du boycott, qui permet de vaincre le déterminisme sur un autre terrain que le sien — celui des conventions figées, des schèmes gravés dans le marbre —, en réactualisant systématiquement les conditions du *possible*, en disant toujours face aux édifices qui nous accablent : tout peut arriver.

Ainsi ce ne sont pas tant les formes extérieures et changeantes de la révolte, ses masques qui se succèdent au fil du temps, ni non plus son caractère éclatant et spectaculaire aux yeux de tous qui comptent, mais au contraire son caractère profond, sa quintessence. L'échec presque systématique d'un mouvement pris dans sa singularité vient sans doute de cette croyance selon laquelle la transformation du monde doit être avant tout *réalisée* à l'extérieur, qu'elle doit être palpable et tangible avant d'in-former l'individu. Or, le désengagement est loin d'être synonyme de désinvolture ou de dérobade face au combat ; il est cette forme de combat même qui a pris acte de la rigidité

cadavérique du monde extérieur, qui ne promet rien que l'éternelle corruption des choses, des êtres — et donc aussi des idées. La transformation du monde est donc, dans cette perspective, une transformation du monde que nous sommes, du monde que *je* suis et qui ne se connaît pas encore. Et pourtant, ce n'est même pas à une haine du monde et au repli sur soi qu'invite cette éthique, bien au contraire : pour les gnostiques que nous citions plus tôt, tout est déjà là. Il n'y a pas à chercher une plénitude différée dans l'idéalité d'un avenir en méprisant à l'inverse le présent pour son imperfection, de même que le règne millénial qui,en attendant sa venue justifie sacrifices et privations, mais aussi que le poète maudit, absorbé dans la contemplation d'un « ailleurs » toujours inaccessible et dans la souffrance que cet éloignement suscite en lui. « Le royaume de Dieu ne vient pas de manière à frapper les regards. On ne dira point : Il est ici, ou : Il est là. Car voici, le royaume de Dieu est au milieu de vous. » (Luc, 20-21). Même une « version officielle » peut le dire, ici dans des termes qui laissent peu de place à l'équivoque : c'est ici et maintenant que tout se joue, dans le monde et parmi les autres, la seule différence est la façon dont l'on s'y tient. Réactualiser inlassablement le possible, c'est se désengager de la suite de causalités fermées de la nature, et par conséquent des engrenages du Temps et de l'Histoire. Et se désengager, c'est faire droit à l'action gratuite, désintéressée, ne plus agir dans l'attente d'un résultat, mais trouver dans l'action même cette plénitude que nous cherchons. Qu'est-ce que les Beats, qu'est-ce que le mouvement Freak, qu'est-ce même que Dada ou les Jeunes-France ? Comment ces « mouvements », comme on a pu les étiqueter ensuite, ont pu prendre tant d'ampleur alors qu'ils n'étaient à l'origine rien d'autre que le regroupement informel d'un petit nombre ? Sont-ce des hommes d'exception, des figures héroïques devant être consacrées, comme veut nous le faire croire un monde en quête d'idoles ? Ou sont-ce, au contraire, des êtres qui ont simplement voulu vivre, penser et agir libres, sans se soucier de leur appartenance au monde et à l'Histoire, sans se soucier de savoir si cela allait avoir une conséquence quelconque sur eux ? On le voit bien, pléthore de mouvements issus la contre-culture musicale ont apporté tout au long du XXe siècle une créativité foisonnante faisant concurrence au *mainstream*, donnant naissance à des genres dans leur sillage, mais il n'ont pas pour autant pu en finir avec le *mainstream* en soi. Au contraire, on a plutôt l'impression à première vue que c'est l'art unique

et aseptisé qui sort victorieux de la confrontation : on peut considérer l'essor de la musique dématérialisée nuisant de plus en plus aux artistes, non seulement d'un point de vue pratique, mais aussi artistique, puisqu'il finit par promouvoir l'*easy listening*, via l'écoute aléatoire de titres décontextualisés, au sein de plateforme à la logique compilatoire où l'on écoute un morceau de musique comme on se farcit une pub — la frontière est d'ailleurs ténue dès que l'on examine la dernière tête du top 50. On peut aussi se pencher sur le fait que les artistes, pour pouvoir se faire connaître et intéresser un public se retrouvent de plus en plus à devoir s'adonner à bien d'autres choses que leur propre art, comme si celui-ci avait fini par se trouver dévalué à cause de l'offre devenue importante, comme s'il n'avait plus pour lui que sa valeur mercantile, dans un contexte où celle-ci n'est plus rattachée à quoi que ce soit de concret, et où le véritable business est celui de l'attention, du « visionnage ». A titre d'exemple, je ne peux m'empêcher de citer ces mots du producteur américain Kato, qui officie notamment dans la scène hip-hop / R'n'B indie, dans une vidéo partagée récemment sur les réseaux sociaux, où il s'adresse à un artiste cherchant plus de visibilité : *« Au lieu de poster des vidéos de beats à l'allure générique, il faut que tu apparaisses dans la vidéo. Tu es la marque, ta musique c'est le produit. On doit en voir plus sur la marque, donc mets toi en scène dans la vidéo, parce qu'au final ce que tu vends, c'est toi. »* Assurément, une affirmation pareille a tôt fait de rappeler les analyses de l'Ecole de Francfort à notre bon souvenir…

Pourtant cela veut-il dire que l'underground est vaincu ? Difficile d'être aussi catégorique. Si aujourd'hui beaucoup de phénomènes prennent le nom d' « underground » ou d'« indie », et bien souvent pour qualifier des réalités parfaitement intégrées à un système global et qui ne proposent aucune émancipation, cela ne permet pas de dire que l'étincelle qui en est initialement motivatrice se soit éteinte, mais plutôt qu'elle a été tout simplement déplacée. Ce n'est pas beaucoup de dire qu'à l'heure actuelle, la « scène underground » est peut-être le dernier endroit où l'on peut espérer retrouver l'esprit de contre-culture, tant il est vrai qu'elle s'est codifiée et soumise à un modèle de société technocratique dont elle reproduit elle-même les schèmes en son sein. Mais c'est peut-être au contraire dans des espaces encore non colonisés par cet impératif, dans des « zones franches » de l'expérience — ou des « no man's land » de la modernité — que l'on peut retrouver quelque chose qui nous rappelle

à cette poussée initiale. Et en particulier, dans la compromission désormais manifeste du politique et du technique, dans cet « engagement » paradoxalement désengagé de la chaîne des causalités, dans cette action sans regard pour son fruit, en tant qu'elle peut, par elle-même, nous changer. Que peuvent le rock psychédélique, la new wave, le metal ou le free jazz contre l'industrie musicale ? Rien. Que peut l'anarchisme contre l'ordre social et coercitif de l'Etat ? Rien. Absolument rien. Et c'est cela qui les rend si libérateurs, c'est cela qui les rend grands. Ce n'est pas l'énergie du désespoir qui les anime, mais au contraire l'énergie d'un désir sans cesse réitéré et métamorphosé. Un désir qui dans sa forme la plus pure ne saurait être celui d'une reconnaissance ou d'une validation extérieure, d'une intronisation selon des codes socialement prédéfinis, mais celui d'une é-motion, d'une sortie de soi en soi — en somme, un désir absolument gratuit et sans objet arrêté.

Éloge de la vie nocturne

Un raisonnement comme celui-ci n'est pas évident. A vrai dire, la seule chose évidente ici, c'est que l'idée d'acquérir une plénitude, non seulement par le dénuement et le refus de toute grandeur mondaine, de toute puissance visible, mais plus encore par une action pure, gratuite, infatigable — par ce que j'appelle ici un « engagement désengagé » — ne va pas de soi. Elle a même pour nous, qui avons toujours vécu dans le monde et nous sommes éprouvés comme êtres *au* monde, quelque chose d'outrancier, sinon de romantique, d'exotique, que l'on réserve en notre âme et conscience aux anachorètes dont les vies de privation et de réclusion nous dépassent.

En effet, s'il est question ici de « désir sans objet arrêté », si l'on ne saurait assimiler la gratuité de l'action au désespoir de n'y voir aucune promesse de réformer le tissu de nos existences, on en conclut bien vite que l'objet de ce désir est infiniment transitoire : au fond, il n'y aurait pas dans notre action cette téléologie qu'on veut lui attribuer, cette progression linéaire vers un but supérieur à atteindre (quel que soit son nom : « liberté », « égalité », « démocratie », « éveil des consciences », « éducation des peuples », et même « art de qualité » quoique cela veuille dire, etc.), mais toujours déjà les modalités de sa propre faillite, de sa propre contradiction. Qui peut dire en effet qu'on ait jamais atteint à de pareils idéaux, et que leur mise en œuvre concrète ne s'est pas doublée presque aussitôt de leurs

exacts contraires ? Nous l'avons déjà vu en examinant l'histoire récente de la contre-culture, l'élan premier contient en lui-même sa propre ruine — peut-être de la même façon que, comme dit l'adage cité par Heidegger dans *Être et Temps*, « dès qu'un enfant vient à naître, il est déjà assez vieux pour mourir. » La mort, nous le savons, travaille en nous à chaque instant, pour ainsi dire en tant qu'elle constitue une contradiction à notre condition d'existant : l'enfant est mort à l'adolescent, l'adolescent, mort à l'adulte, et ainsi de suite. Voilà ce qui suscite par exemple chez Hegel la définition même du *devenir* comme « unité de l'être et du non-être ». Partant de là, ce travail de la contradiction ne se limite pas seulement à nos vies, mais opérerait dans *la* vie, dans l'existence, et même dans le monde des idées, voire encore dans l'insoluble mystère de l'Être. Le désarroi fondamental de nos Sans Roi face au règne de dualité dans lequel nous avons été jetés peut s'expliquer en ce sens.

Et pour comprendre l'attitude qu'ils ont choisi, on peut nous souvenir, dans ce flirt un peu déroutant avec la contradiction, d'un élément fondateur de l'Histoire telle que nous l'entendons depuis le début de notre ère, et qui s'ancre dans la pensée occidentale même. Nous connaissons depuis les Grecs la notion de *logos* comme clarté, comme invitation à un arrachement à l'obscurité — ou à *l'obscurantisme* —, à partir duquel on peut penser le monde, en dévoiler une essence qui échappe à sa stricte phénoménalité. La suspension du jugement — la fameuse *époché* —, concept central dont on entend parler au moins depuis Platon, invite à ne pas se satisfaire de la représentation qui nous apparaît, à tenter l'aventure d'aller au-delà pour en découvrir les *principes*. L'observation des astres chez les présocratiques était en ce sens préparatoire à un mode de connaissance incontournable de l'Histoire de l'Occident : on n'assiste plus désormais à un déchaînement obscur de forces cosmiques vertigineuses, mais à un ensemble de phénomènes concomitants, qui peuvent être décrits, et dont on peut déceler par là le fonctionnement, la logique systématique, l'unité ; autrement dit, derrière le pur phénomène, on peut deviner un *principe* unificateur, bien qu'il ne se donne pas à voir au premier abord. Or, la question à laquelle déjà la philosophie classique se trouve confrontée est celle de la validité même de la notion de principe : pour résumer rapidement, le principe est-il réellement *principiel* ? Et par là-même, la consécration du jour comme principe, de ce *logos* à la lumière duquel toute chose est délimitée,

comprise, *dé-finie*, est-elle profondément légitime ? L'idée d'une nuit comme une origine dont la pensée s'extrairait est assez commune, y compris dans les mythes antiques et les récits génésiques : il faut toujours qu'il y ait une nuit pour que puisse jaillir le jour. Mais le problème réside dans la prétention à l'unité de ce jour, dans le fait que, dès son jaillissement, non seulement il s'arrache à la nuit, mais veut aussi la concurrencer, effacer cette origine pour devenir *principe* absolu (*princeps*, c'est-à-dire « premier »). De là une tendance de la pensée et de la raison qui la régit à se prendre pour seule autorité, guidée par un principe de clarté absolue, d'élucidation intégrale, qui n'est pas sans lien avec la notion de « progrès » qui habite l'Histoire telle que nous la connaissons. « L'orgueil » de la clarté, c'est précisément l'occultation de son origine qui pourtant la rappelle toujours à elle, se manifeste toujours à elle sous la forme de l'aporie, de l'indépassable. Aporie qui certes constitue une impasse, mais aussi une impulsion à penser, une impulsion à redoubler d'efforts pour s'arracher à l'obscurité. La véritable hantise du *logos*, c'est cet état nocturne qui le précède toujours invariablement, qui est la condition de son engendrement, mais aussi ce qui peut le détruire, le compromettre, une sorte d'« archi-aporie », avec laquelle l'histoire des idées, et même l'histoire de l'art s'est trouvée contrainte de négocier depuis ses débuts, tout en tentant de l'évincer : en somme l'*épochè* à propos de tout, sauf du principe lui-même, ce qui ne se différencie pas tant d'une pensée théologique qui est avant tout au monde.

Bien que cette réflexion appelle bon nombre de développements conséquents qu'il ne serait pas possible de faire dans cet article, on peut suggérer par analogie que la véritable métaphore de l'underground qui ait du sens, c'est cette « nuit de la culture », cette « nuit de l'art » dans laquelle ce dernier trouve sa source et se déploie. C'est un lieu absent ou qui se dérobe sans cesse, dans lequel se trouve une affectivité originelle, le désir pur évoqué plus haut qui constitue l'embrayeur de toute création. Ainsi, encore une fois, l'objet créé compte finalement assez peu — comme le disaient nos Sans Roi, ce n'est pas le résultat qui compte —, c'est plutôt l'impulsion initiale, le surgissement qui a toute son importance en tant qu'il advient précisément face au néant, face à l'absence. Un exemple intéressant sur lequel on peut s'attarder à ce sujet est celui de l'adaptation mythique de *Dune* par Jodorowsky et Möbius, qui a déchaîné les passions sans jamais pourtant voir le jour ; ou encore, bien que

l'exemple soit désormais caduc, *L'Homme qui tua Don Quichotte* de Terry Gilliam, film devenu mythique à cause des innombrables déboires qui ont entravé sa production pendant près d'une trentaine d'années ! Là où ces films ont pu être grands, c'est précisément dans leur dimension d'œuvre « impossible », parce que dans leur absence même, elles ont préservé l'étendue des possibles et suscité l'imagination — on peut penser aussi, plus tôt, aux *scenarii* surréalistes imaginés par des poètes comme Antonin Artaud : irréalisables mais pourtant fascinants. Il s'agit là d'œuvres toujours à venir, d'œuvres *in-finies*, qui en ce sens portent toute l'exigence et la force du désir de création. L'underground, ce « sous-sol » de l'art, cette coulisse insoupçonnée de la création qui en est pourtant la *sub-stance* (« ce qui se tient en dessous »), se présente ainsi comme l'espace indéfini du rêve, d'une imagination souveraine, une sorte d'Inconscient de la culture d'où jaillit parfois la perle rare ou, comme le diraient les Sans Roi, « la demeure » en laquelle et vers laquelle nous cheminons sans cesse.

La représentation de l'idée de culture populaire dans *Selling England by the Pound* de Genesis

Marion Brachet

Les ethnologues et folkloristes peuvent en être témoins : il faut souvent attendre qu'une œuvre, qu'un répertoire, qu'une culture ou civilisation soit menacée voire en cours de disparition pour qu'elle gagne l'attention générale et surtout pour qu'apparaisse une volonté de la préserver. En Angleterre, c'est le 15 février 1971 que retentit une sonnette d'alarme un peu particulière : pour le Decimal Day, les livres anglaises et irlandaises sont ramenées à des bases décimales communes, là où les anciens rapports entre livre, *shilling* et *penny* étaient irréguliers. L'un des objectifs de cette uniformisation monétaire est de simplifier les échanges économiques et financiers qui se multiplient dans le cadre de la mondialisation libérale. Symboliquement, on peut aisément y voir une réponse à un impératif international, qui bouleverse au moins momentanément les habitudes quotidiennes ancestrales des citoyens. Le titre de *Selling England by the Pound*, paru en 1973, rappelle une profonde amertume vis-à-vis de cette opération, dont l'écho est inévitable en Angleterre en cette période où Genesis lit un déclin de la nation au profit du mercantilisme moderne[1].

Cet album, le cinquième du groupe, interroge sur l'entreprise que promettait réellement Genesis : s'agit-il bien d'une tentative de préservation d'une culture populaire spécifiquement anglaise qu'ils sentent menacée ? Ou le résultat témoigne-t-il plutôt d'une idéalisation, voire d'une re-création fantasmée de cette culture ? Comme souvent, ces différents procédés se chevauchent et ne se laissent pas facilement distinguer. Poser son regard sur un ensemble de pratiques et de représentations qui, par définition, ne sont plus observables au présent, implique fatalement son lot de projections et d'amalgames, quel que soit le degré de bonne foi à l'origine de

[1] Kevin Holm-Hudson, "Genesis's *Selling England by the Pound*: The Nexus of "Old" and "New" Britain", intervention lors de la Quatrième Conférence Internationale Biennale du Réseau Progect pour l'Étude du Rock Progressif, Ottawa, le 20 mai 2020.

l'opération. En outre, la variété des tons entendus dans les paroles de l'album ainsi que le caractère fréquemment elliptique de ces dernières empêchent toute lecture définitive et trop précisément politique de l'œuvre. *Selling England by the Pound* est avant tout un symptôme d'une peur de la dissolution de la culture populaire anglaise dans une culture de masse mondialisée, ou en tout cas américanisée ; une peur d'une culture qui répondrait à l'argent, et non au peuple. Il s'agit également d'un constat plutôt que d'une quelconque déclaration. L'album pointe du doigt les gargantuesques firmes transnationales et le consumérisme généralisé qu'elles encouragent, mais sans jamais être assertif ni même vraiment suggestif sur le type de société alternative à soutenir. Il est en ce sens une lamentation, un regard passif sur l'horizon d'une Angleterre en train de s'évaporer.

Le contexte générique et musical de *Selling England by the Pound* n'est pas sans ajouter son lot d'ambiguïtés sur le statut de l'album et sa manière de se situer dans la production culturelle de l'époque. Il est l'un des albums canoniques de ce qui a rétrospectivement été identifié comme « rock progressif » – l'un des nombreux termes utilisés dans les années 1970 pour qualifier cette mouvance, avec des connotations plus ou moins mélioratives. Parmi d'autres, les caractéristiques de ce genre dont la définition s'est stabilisée *a posteriori* comprennent une approche expérimentale des timbres et de la forme musicale, allant de pair avec un goût pour les concept albums aux thématiques unifiées, le tout dans une musique pop et rock hybridée avec des musiques parfois classiques, parfois plutôt jazz. Le langage musical du rock progressif, par les ponts qu'il a créés entre les sphères populaires et les sphères dites savantes, a pu s'aliéner la critique rock, en raison d'une forme de déconnexion bourgeoise justement trop éloignée des milieux d'origine présumés du rock. Ce discours critique, qui commence à être remis en question par nombre d'universitaires, semblerait postuler une inaptitude, voire une illégitimité d'un groupe tel que Genesis, dont les membres sont issus de prestigieuses écoles d'art, à s'attaquer à la représentation de la culture populaire de leur pays. L'objectif de cet article sera avant tout d'identifier les moyens que se donnent les musiciens pour cette représentation, tout en cherchant à comprendre la nature du regard que pose Genesis sur la culture populaire anglaise qui lui glisse entre les doigts.

Quel est, exactement, l'objet de *Selling England by the Pound* ? La réponse simple serait de dire que c'est un album sur l'anglicité. Les premières secondes, les premiers mots de l'œuvre, sur "Dancing With the Moonlit Knight", nous avertissent cependant de l'insuffisance de cette réponse : "Can you tell me where my country lies ?[2]", entend-on. Si l'objet est l'anglicité, le problème est de trouver où et dans quel contexte elle survit, et pour combien de temps.

La première hypothèse envisagée est tout simplement que l'anglicité se terre dans la culture populaire anglaise, au sens de ses traditions, de son folklore (littéralement : les coutumes du peuple). Paradoxalement, ce n'est pas nécessairement sur la musique traditionnelle que Genesis a choisi de miser – encore que : on peut identifier dans cet album un motif musical unificateur, un thème, présenté justement dans l'introduction de "Dancing With the Moonlit Knight", développé dans le corps de ce premier titre, puis retrouvé dans la conclusion de l'album, c'est-à-dire à la toute fin de l'avant-dernière piste "The Cinema Show" et dans le court morceau de clôture, "Aisle of Plenty". Ces quelques notes qui encadrent l'album évoluent sur une échelle mélodique distinctement modale (dorienne, plus exactement), c'est-à-dire une échelle qui connote une origine plutôt traditionnelle dans un contexte anglo-saxon. Ce motif, exposé à la guitare acoustique, est empli de nostalgie. La répétition de ces deux brèves mesures lui confère, en outre, un aspect contemplatif et résigné. L'ensemble de "Dancing With the Moonlit Knight" lui fournit un ensemble de significations plus riche encore : le morceau est notamment marqué par un contraste entre un refrain enjoué et onirique, qui invite à la plongée dans un passé idéalisé où la danse populaire se mêle aux évocations chevaleresques, et des couplets reposant justement sur l'échelle du motif modal, et dont les paroles souvent sarcastiques portent des jugements sévères sur l'état actuel du pays et de sa population noyée dans le consumérisme : "There's a fat old lady outside the saloon / Laying out credit cards, she plays fortune[3]". Le thème musical nostalgique, que l'on pourrait nommer thème de l'anglicité mourante, existe donc musicalement par

[2] « Peux-tu me dire où se terre mon pays ? »
[3] « Il y a une vieille grosse femme sur le proche du saloon, elle étale des cartes de crédit pour dire la fortune. »

opposition à l'illusion passéiste. C'est le thème du réalisme, de la déception, qui sait que l'Angleterre archaïque auquel il voudrait s'accrocher n'est déjà plus.

Sa réapparition à la fin de l'album n'en est que plus poignante. Il surgit de nouveau à la suite d'un long développement instrumental euphorique, mené par un riff de basse en 7 temps et des variations au synthétiseur Moog, dont le bouquet final repose sur d'allègres marches harmoniques, avant de retrouver en une sorte d'abandon les accords du thème de l'anglicité mourante. Ce dernier vient d'une part conclure un morceau qui mettait en scène une brève saynète de préparation de rencontre amoureuse dans un monde moderne, entre deux personnages nommés Juliette et Romeo. Les paroles ne donnent aucune conclusion à cette romance, qui repose sur des artifices comme la séance de cinéma ou les boîtes de chocolat ; l'aboutissement du parcours musical du morceau semble alors se résoudre à une fin à son tour décevante, qui n'a pas permis de reconquérir la passion des grandes histoires archaïques. "Aisle of Plenty", dernière piste de l'album, enfonce le clou de manière plus explicite encore, et décline le thème de l'anglicité mourante sur une déclamation de promotions commerciales, pointant une fois de plus du doigt le consumérisme comme responsable de la disparition des traditions.

Bien que lourdes de significations, ces quelques notes ne sont toutefois pas la référence la plus évidente à une culture folklorique ancienne. L'un des clins d'œil les plus marqués de l'album vers les traditions populaires est tout simplement sa forme d'expression, à savoir sa propension à la narrativité, au fait de raconter des histoires, des contes, des mythes, ou en tout cas à faire appel à leurs structures et personnages afin d'en invoquer l'esprit[4]. L'exemple précédemment cité de Romeo et Juliette n'en est qu'un parmi d'autres. L'idée même d'un album pris en charge par un conteur est imposée dès le début de "Dancing With the Moonlit Knight", où des dialogues directs sont orchestrés par un narrateur tout à fait conventionnel qui signale les prises de parole des personnages – et par-là même sa propre présence – par des incises, comme dans un récit écrit : "Paper late! cried a voice

[4] Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Before and Beyond: Progressive Rock Since the 1960s*, New York, Continuum, 2011.
Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif*, thèse de mémoire, Paris, EHESS, 2018.

in the crowd[5]". L'un des premiers personnages mentionnés est "Old Father Thames", le vieux Père Tamise, dont on nous annonce le décès par noyade. Difficile d'ouvrir de manière plus directe un album sur la fin d'une ère marquée par les symboles nationaux. Genesis tente toutefois d'en faire revivre la vitalité, ne serait-ce que le temps que d'un emballement musical dont les paroles font référence aux Mummers Plays, petites pièces de théâtre populaire traditionnellement jouées dans l'espace public ou dans des pubs. Le chevalier ou encore le cheval de bois mentionnés dans le texte en appellent ainsi à cette pratique à proprement parler folklorique, témoignant du goût populaire pour les histoires de combat factices, comiques car stéréotypés, qui s'encombrent peu de vraisemblance ou d'entretien de la feintise fictionnelle.

Cette insouciance mêlée d'humour absurde, dont n'importe quel amateur des Monty Python pourra reconnaître le caractère typiquement anglais, est pleinement exploitée dans le cinquième morceau de l'album, le long et chaotique "The Battle of Epping Forest". Sans aucun doute la pièce la plus difficile à appréhender de l'album, ce morceau de presque douze minutes est un amusant condensé tourbillonnant du récit de combat le plus burlesque que pouvait proposer Genesis. "The Battle of Epping Forest" raconte l'histoire de deux gangs qui viennent se battre pour régler un différend à propos des frontières de leurs territoires respectifs. Un décalage apparaît très rapidement entre l'enthousiasme du narrateur, qui prend la posture d'un commentateur sportif exalté faisant la promotion de la partie à venir, et le ridicule de la bataille qui a réellement lieu. La scène qui se déroule sous nos oreilles n'a rien d'une bataille rangée entre des armées qui savent ce qu'elles font : elle prend plutôt des airs de combat désordonné et confus tout droit sorti d'une bande dessinée. Les combattants convaincus s'élancent avec une chaîne tournoyant au-dessous de leur tête. Les plus timides filent se cacher en haut des arbres. Tandis que le narrateur galvanise la foule imaginaire pour qu'elle acclame chacune des deux équipes, les comptables de chaque gang tiennent le score, calculé on ne sait comment. Lorsque sonne l'heure du casse-croute, les équipes s'installent pour un pic-nic au beau milieu du champ de bataille. Des renforts arrivent, pas plus compétents : le narrateur ironise en annonçant "Here comes the

[5] « Édition du soir ! », s'écria une voix dans la foule.

cavalry[6]", comme dans les combats des *westerns* ; et le synthétiseur Moog de surenchérir par un solo au rythme de cavalcade, en dépit du manque évident de qualité épique de la scène.

Mais au fait, pourquoi ces deux gangs se battent-ils exactement ? Quel enjeu dans cette guerre de territoires ? Les deux équipes s'occupent, sur leurs terres, de protéger de manière à peu près obligatoire (contre rémunération, bien entendu) les habitants, ainsi que leurs boutiques lorsqu'ils sont absents, sans manquer alors de leur prélever un peu plus d'argent dans la caisse, incognito. L'aspect burlesque du titre ne peut qu'être renforcé par l'absence totale de respect que l'auditeur développe alors pour cette petite mafia locale sans honneur ni parole. Nulle glorieuse victoire ne vient contrebalancer ce sentiment : à la fin de la journée, la police vient constater l'étendue des dégâts, et trouve simplement tout le monde à terre, sans qu'une issue n'ait été trouvée au différend d'origine. Beaucoup de bruit pour rien.

L'absurdité de "The Battle of Epping Forest", à la fois délicieuse et déconcertante, lie efficacement *Selling England by the Pound* à l'esprit des contes, histoires, et tout simplement de l'humour anglais. Un autre exemple *a fortiori* serait celui de "I Know What I Like", le seul morceau radiophonique de l'album, dont le narrateur se révèle à la fin du titre être une tondeuse à gazon ("Me ? I'm just a lawnmower, you can tell me by the way I walk[7]"), d'ailleurs présente sur la couverture de l'album réalisée par Betty Swanwick. En ce sens, ce cinquième album de Genesis est aussi une plongée dépaysante et innocente dans ce que la culture populaire anglaise a de plus grisant.

Certains titres de l'album appellent toutefois à la vigilance : l'intégralité des paroles ne fait pas appel à la culture spécifiquement d'outre-manche. Une forme de culture populaire internationale y est également convoquée, comme dans "More Fool Me" et son texte au thème conventionnel de la rupture amoureuse. La chanson d'amour n'est certes pas exclusivement anglaise, et s'inscrit dans un large répertoire de titres dont le sujet est un lieu commun absolu de l'expression populaire – et de l'expression moins populaire également, sur un mode universel plutôt que passéiste.

Y compris dans les textes mobilisant des références

[6] « Voilà la cavalerie ! »
[7] « Moi ? Je ne suis qu'une tondeuse à gazon, on me reconnaît à ma façon de marcher »

anciennes, l'obsession anglaise n'est de toute façon pas omniprésente non plus. L'appel aux mythes antiques, notamment, n'est pas en reste. La reconstitution d'une rencontre entre Romeo et Juliette par exemple, dans "The Cinema Show", est observée par le regard surplombant de Tiresias, personnage mythologique grec. L'association entre le couple shakespearien et ce prophète d'Apollon est à son tour une référence au troisième chapitre du poème "The Waste Land" du poète d'origine américaine T. S. Eliot, lors duquel Tiresias se désole de la trivialité d'une scène de rencontre romantique dont il est témoin. La pleine compréhension du récit fort elliptique de "The Cinema Show" n'est donc accessible que par un recoupement de clins d'œil littéraires qui sont loin de se limiter au domaine populaire anglais – et qui sont joints de manière assez cryptique pour ne pas en appeler immédiatement à une quelconque culture populaire. D'autres restent malgré tout plus lisibles, tels que celui de "Firth of Fifth", dont les paroles évoquent l'océan à travers le nom romain de Neptune, dieu des mers. L'intertextualité mobilisée dans *Selling England by the Pound* ne se restreint donc pas à la culture populaire anglaise, et marque une volonté de se réfugier dans un passé protéiforme, plus ou moins distant, source de références plus ou moins communes et évidentes.

En fin de compte, que compte donc faire Genesis de cette culture populaire anglaise, qui ne suffit pas à expliquer l'intégralité de son processus créatif en termes d'ancrage culturel ? L'absence d'exclusivité dans ses références a peut-être trait à la véritable cible de *Selling England by the Pound*, à savoir cette fameuse disparition dont nous parlions plus tôt. Qui fait donc commerce « à la livre » de cette Angleterre à l'agonie ? C'est ici qu'intervient le spectre de la culture de masse, celle qui ne s'attaque pas qu'à la culture populaire anglaise, mais à l'intégrité de toute culture non mondialisée et dont la valeur ne peut être capitalisée. Le fait que Genesis pointe du doigt l'argent et sa superficialité, tout comme le consumérisme et la corruption qu'il engrange, doit-il nous faire dire que nous avons affaire à un disque politisé et anticapitaliste ? La réponse principale à cette question de la posture politique suggérée par ce disque réside très simplement dans la dénonciation des grands groupes de distribution, cités nommément dans les paroles. Wimpey, Safeway, Fine Fair, Tesco, autant de responsables précis dont le narrateur de *Selling England* sait qu'ils ne sont nocifs que pour les populations les plus modestes et vulnérables.

Les derniers vers de l'album illustrent bien l'aliénation encouragée par les grandes chaînes :

> *"I don't belong here! said old Tessa out loud*
> *- Easy love, there's a safe way home."*
> *Thankful for her Fine Fair discount, Tess co-operates.*
> *Still alone in o-hell-o, see the deadly nightshade*
> *grow.*[8]

Malgré cette conscience que l'on peut qualifier la plus simplement possible d'anticapitaliste, l'écoute de *Selling England by the Pound* ne va pas sans le sentiment d'une nostalgie passéiste pour des temps très peu définis : antique, médiéval, proprement indéterminé et possiblement récent dans "The Battle of Epping Forest"... Cet aspect de la démarche de Genesis dégage volontiers une impression confuse de conservatisme, qui va de pair avec l'idéalisation de ce passé regretté bien que mal identifié. Cet album est en ce sens un excellent exemple de l'ambiguïté à l'origine de nombreux débats et malentendus sur le rock progressif et sa place dans la société du début des années 1970. La position classique, et péjorative, a longtemps été de voir le rock progressif comme un genre apolitique et surtout bourgeois, qui se prend trop au sérieux, et s'enferme dans ses contes et mythes dans un dédain général de l'esprit de révolte qui serait inhérent aux musiques rock[9] ; c'est cette lecture qui postule la théorie selon laquelle le déclin du rock progressif est essentiellement dû à l'avènement du punk, qui assume enfin un héritage politique plus ouvrier. Cette analyse du genre est désormais remise en question. Bien que le rock progressif ne soit pas politisé au même titre que, par exemple, les musiques folk qui réagissaient directement à l'actualité dans les années 1960 ("Lou Marsch" de Phil Ochs, "Ohio" de Crosby, Still, Nash & Young, etc), sa démarche s'inscrit contre l'*establishment*, contre l'autorité. Les nombreuses références venant de la littérature et de musiques romantiques et post-romantiques que l'on trouve dans le rock progressif ont longtemps construit une idée reçue selon laquelle

---

[8] « Je ne suis pas à ma place ici ! dit la vieille Tessa à haute voix.
- Sois tranquille ma chérie, tu peux rentrer sûrement chez toi. »
Reconnaissante pour sa remise chez Fine Fair, Tess coopère.
Toujours seule en enfer, regarde la belladone pousser.

[9] Christophe Pirenne, *Le rock progressif anglais*, Paris, Honoré Champion, 2005.

les musiciens de cette mouvance cherchaient à légitimiser les musiques rock comme un art de classes supérieures. La quête d'un statut plus valorisé a sans doute été réelle ; en revanche, les objectifs du rock progressif sont bien plus populistes et irrévérencieux que l'on a bien voulu le reconnaître. C'est là toute la thèse de J. Keister et J. L. Smith[10], pour qui le rock progressif n'est pas ce genre bourgeois et apolitique qui a souvent été dépeint, mais un mouvement qui a eu recours à des références venant de toutes provenances sociales et culturelles afin de véhiculer des discours contestataires prenant de nouvelles formes. Ces dernières ont effectivement tendance à être plus métaphoriques et indirectes que dans les *protest songs* de la décennie précédente, mais ce n'est pas à dire qu'elles perdent leur héritage contre-culturel[11].

Cette perspective qui donne autant d'importance à la posture politique incarnée dans les paroles des œuvres qu'aux formes de discours qui y sont utilisées semble nécessaire à une juste évaluation de la représentation de l'idée de culture populaire dans *Selling England by the Pound*. Genesis se place dans cet album comme une instance de soutien à la culture populaire anglaise en tant qu'elle est victime d'une culture de masse mondialisée, essentiellement importée d'outre-Atlantique. Que le groupe passe par des références mythologiques et littéraires parfois cryptiques pour construire son objet en partie fantasmé n'efface en rien la frustration dont découle leur démarche, et l'écœurement anticapitaliste dont témoigne cet album. La culture populaire représentée ici reste celle des traditions fondamentalement anglaises, pensées dans leur dimension immaculée, mais qui ne sont pourtant vues qu'à travers le temps de leur déclin face aux forces capitalistes qui les rongent. *Selling England by the Pound* n'en devient pas un disque engagé au sens fort, mais il en devient un disque alerte et conscient des enjeux de son époque.

---

[10] Jay Keister, Jeremy L. Smith, *Musical Ambition, cultural accreditation and the nasty side of progressive rock*, Popular Music 27 (3), p. 433-455, 2008.
[11] Edward Macan, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

COMPTE RENDUS DE LECTURE

Ronald D. Cohen

Rainbow Quest: the Folk Music Revival & American Society 1940-1970

Par Marion Brachet

En revenant à des définitions littérales et un peu innocentes, un passage par la folk music s'impose pour penser l'idée de culture populaire. Quoi de plus populaire, après tout, qu'une culture musicale dont l'idéal revendiqué est d'émerger du folk, c'est-à-dire du peuple ? L'auditeur du XXIème siècle n'a aucune peine à s'imaginer le folk revival américain du milieu du siècle dernier comme un apport à la culture populaire étatsunienne : pour ne choisir qu'un exemple hautement médiatisé, l'élection de Bob Dylan comme lauréat du Prix Nobel de Littérature 2017 témoigne parfaitement du niveau d'intégration de sa musique dans une culture en quelque sorte admise, presque officielle. Dylan a été récompensé pour avoir donné de nouvelles formes à la chanson américaine. Il est indéniable que sa poésie ait en effet cristallisé les préoccupations et troubles d'une population urbaine croissante, dans une nouvelle forme de spleen ancré dans des villes dont on ne voit que les rejetés. La figure unique et décalée qu'est Dylan représente désormais une majeure partie de l'image répandue de la chanson populaire américaine : de "Mr Tambourine Man" à "Blowin' in the Wind", ses plus grands classiques font partie d'un répertoire incontournable même pour le moins informé des consommateurs culturels.

Et pourtant, une autre voix, si proche de celle de Bob Dylan, peut instantanément perturber cette vision populaire presque consensuelle de la culture folk qui tente d'encercler l'auteur de "All Along the Watchtower". Malgré sa propre renommée, Joan Baez, révélée par les scènes du folk revival avant Dylan, semble résister davantage à une assimilation dans une culture populaire ne serait-ce qu'un peu dominante. Avec une impressionnante endurance, Joan Baez reste encore aujourd'hui de tous les combats, de toutes les marches, sans jamais se reposer sur la moindre facilité politique, en relançant toujours la contestion. Pensons par exemple à sa tournée française de 2014, lors de laquelle elle a systématiquement chanté "Le

Déserteur" de Boris Vian à l'adresse de Barack Obama, dont elle avait soutenu la candidature lors des campagnes présidentielles.

La place de l'héritage du folk revival dans la culture populaire américaine n'est donc pas si évidente, ne serait-ce que par le contraste entre les usages de la parole artistique que proposent les deux figures du mouvement restées les plus célèbres. *Rainbow Quest* place justement ce type de problématique au coeur de son approche, et se révèle être un excellent ouvrage pour y voir plus clair dans les différentes mots clefs mobilisés, et mieux comprendre quelle culture s'est réellement forgée dans le sillage du folk revival américain.

Rainbow Quest. The Folk Music Revival & American Society, 1940-1970 est paru en 2002 aux Éditions de l'Université du Massachusetts. Son auteur, Ronald D. Cohen, est professeur d'histoire à l'Université Nord-Ouest de l'Indiana. Résulte de cette perspective historique une peinture extrêmement détaillée et complète du fourmillement de scènes folk qu'ont connu les États-Unis dès les années 1950. Musiciens, universités, presse, disquaires, vendeurs d'instruments, réseaux d'archivistes, salles de concerts : tous les acteurs dont les rôles s'entremêlent dans ce formidable renouveau des musiques folk sont intégrés dans cette étude, qui reconstruit une vision très organique des scènes placées sous le projecteur de l'historien. Cohen s'est tout particulièrement intéressé à l'expansion de ces scènes de plus en plus riches et médiatisées, et aux incessants débats que cette croissance plus ou moins maîtrisée a suscité au sein des réseaux qu'elle concernait. Le parcours génétique qu'ont suivi les musiques du revival n'est pas sans rappeler, assez logiquement, la trajectoire habituelle des genres musicaux identifiée par J. C. Lena et R. A. Peterson[1], bien qu'il en redistribue parfois sensiblement les étapes. Plutôt que de partir d'un développement isolé d'avant-garde, il commence au contraire par une récupération aux fondements traditionnalistes, ce qui constitue normalement la dernière étape, plus stagnante, de la vie d'un genre. De cette volonté croissante de préservation naît alors un développement à une échelle "scene-based", qui est justement l'étape qui intéresse le plus Cohen, celle qui permet au mieux de détailler le rôle de chaque type d'acteur dans l'essor du

[1] J. C. Lena et R. A. Peterson, "Classification as Culture: Types and Trajectoires of Music Genres", American Sociological Review, Vol. 73 (Octobre 2008), pp. 967-718

genre. C'est enfin la dernière étape de ce compte-rendu historique, celle où la partie la plus médiatisée des musiques folk accède au statut de genre "industry-based", qui met le plus en valeur les dissenssions originelles des scènes folk, si hésitantes entre le folklore immuable et la culture populaire pleine de compromissions. Des luttes en chansons antifascistes de Woody Guthrie aux grands festivals généralistes de la fin des années 1960, *Rainbow Quest* ne manque pas de souligner les enjeux et modalités d'évolution des musiques folk, et leurs implications en termes de performance, de poétique, d'économie, de politique, etc.

Ce compte-rendu restera elliptique sur le premier tiers de l'ouvrage, consacré aux racines du folk revival, à une époque où le mouvement est encore largement associé dans l'imaginaire collectif américain au danger communiste : on imagine bien que ce moment laissait peu d'ambiguité sur l'intégration ou non de ces scènes dans la culture populaire du pays. Ce qui nous intéresse au contraire ici est l'ensemble des moments et points où l'apparente contre-culture des musiques devient ambivalente et divisée au contact d'une culture populaire qui tente parfois de se l'approprier.

Les réticences des musiques folk à la médiatisation et à la marchandisation croissante viennent de l'identité forte que ces scènes ont forgée tout au long des années 1950. Bien que chaque scène (Los Angeles, Berkeley, Chicago, New York, etc) ait ses spécificités et ses domaines de prédilection, le folk revival n'en frappe pas moins par son unité. Ne serait-ce que par les minutieuses listes des artistes présents à chaque festival folk organisé dans le pays dressées par Cohen, on comprend bien rapidement à quel point les figures centrales du mouvement telles que Pete Seeger, Peter Paul and Mary ou Odetta sont également reconnues d'un bout à l'autre des États-Unis. Dans chaque grande ville, le revival repose également sur un public commun, à savoir les étudiants. L'importance des universités ne peut être trop soulignée : qu'elles soient généralistes ou a fortiori exclusivement dédiées aux études folkloristes, elles fournissent bien sûr aux musiques folk leur public, mais également un discours critique, un renouvellement des sources musicales, et de manière générale un impressionnant réseau de promotion en les personnes des universitaires. Cet élan est soutenu à l'échelle locale par des organisations aux mailles serrées, comme peut en témoigner l'exemple

de New York, où le Folklore Center regroupe la vente de revues spécialisées, de disques, de partitions, d'instruments, mais aussi la gestion d'un grand nombre des concerts new-yorkais.

À divers degrés, les scènes folk sont tout au long de la décennie engagées dans les luttes pour les droits civiques et l'antiracisme : si la priorité est encore parfois au combat contre les blackfaces encore pratiquées par certains musiciens blancs jouant des répertoires afro-américains, la majorité des festivals s'approche d'une parité entre chanteurs noirs et blancs, et reçoivent aux côtés des musiques folkloriques à banjo et du blue grass des musiciens traditionnels de blues ou de gospel. Ces festivals renouvellent sans cesse les partenariats et actions communes avec les ligues de lutte pour les droits civiques, et restent très politisés. Dans le Tennessee, la Highland Folk School est même visée par des raids de police en raison du militantisme communiste et interracial de professeurs et musiciens tels que Guy Carawan ; à New York, l'écosystème folk utilise régulièrement les locaux de la Young Socialist Guild pour se réunir, lorsqu'il n'investit pas l'espace public du Washington Square de manière hebdomadaire.

Ces réseaux folk en plein essor regroupent donc bien des caractéristiques d'une contre-culture militante, organisée et même soudée de manière organique, tout en se reconnaissant dans une direction politique relativement unifiée à l'échelle nationale. À ce stade du folk revival, l'ampleur de son inclusivité musicale souligne à quel point l'appellation "folk" désigne moins un genre musical très codifié qu'une quête d'authenticité.

De ce terme polémique par excellence découlent comme l'on peut s'en douter les querelles identitaires qui parcourent en réalité le milieu folk dès la fin des années 1950, querelles qui sont même remarquées par la presse généraliste. Rester proche du peuple, oui, mais comment ? En conservant tous les traits les plus traditionnels de la musique jouée, en ne la partageant que dans des réseaux associatifs dont les ambitions ne sont que culturelles, ou en utilisant des vecteurs de distribution plus commerciaux mais qui atteindront justement une plus grande partie du peuple américain ? C'est avec lucidité que le compositeur Erik Darling remarque ceci en 1959 : "La musique folk vient du peuple, mais aujourd'hui ce sont Pete Seeger, Woody Suthrie,

Josh White, Burl Ives, the Weavers, Lead Belly, The Golden Gate Quartet et d'autres personnes et petits groupes qui la maintiennent vivante. Certes, la musique folk s'adresse au peuple, mais ce n'est qu'occasionnellement qu'elle est filtrée par les masses d'Amérique[2]." (p.155). S'appuyant sans doute sur un tel constat, de jeunes formations telles que le Kingston Trio tentent de promouvoir la musique folk chez un plus large public– la musique, mais pas forcément son esprit, si l'on en croit leurs nombreux détracteurs. Pour Ron Radosh, de l'Université du Wisconsin, le Kingston Trio "ramène la bonne musique folk au même niveau que le pire de ce qui se fait chez Tin Pan Alley, et elle est d'autant plus mauvaise en ce qu'elle veut se vendre sous l'appellation de musique folk[3]". Avec leurs harmonies vocales aux accents pop et des tubes tels que "Tom Dooley" (1958) distribués par Capitol, le Kingston Trio, tout en cherchant à raconter l'histoire des opprimés, laisse de côté l'intransigeance politique de nombre de ses confrères, dans une musique plus consensuelle. Ils charment les media en proposant une performance perçue comme rafraîchissante, et qui offre en outre une alternative plus sage au rock 'n roll. L'émission musicale télévisée "Hootenanny" concentre également les désaccords sur le partage qui devrait être fait des musiques folk : le passage dans un programme commercial de masse, qui laisse peu de temps pour les performances musicales et qui blacklist encore des musiciens comme Pete Seeger pour des motifs ouvertement politiques, représente une trop grande compromission artistique pour de nombreux chanteurs, qui vont parfois jusqu'à boycotter officiellement l'émission.

Ce type de rejet n'est pas si surprenant si l'on sait à quoi ressemble une partie de la presse folk de l'époque. Le Little Sandy Review (1960-1964), revue de taille modeste mais malgré tout influente, tenue par des passionnées tout juste sortis de l'université, en est un exemple percutant : ses rédacteurs affirment avoir fondé ce journal pour promouvoir et encourager ce qu'il y a de bon dans la musique folk, et faire périr le mauvais. Les acteurs de la scène folk, malgré leur ouverture générale en terme de style musical, manifestent

---

[2] *"Folk music comes from the people, but it is kept alive today by Pete Seeger, Woody Guthrie, Josh White, Burl Ives, The Weavers, Lead Belly, The Golden Gate Quartet and other individuals and small groups (...). True, folk music is intended for the people, but it only occasionally filters through the masses of America"*

[3] *"The Kingston Trio brings good folk music to the level of the worst of Tin Pan Alley music, and is even worse because it is advertising itself as folk music."*

en réalité des idées parfois très arrêtées sur ce que devrait être la musique folk, sans bien sûr que ces critères soient les mêmes d'un acteur à l'autre. L'ethnomusicologue Alan Lomax, qui se situait plutôt du côté des intransigeants au début du revival, nuance tout de même la réalité de cette alternative entre authenticité et modernité commerciale : il explique qu'une quelconque authenticité de ce type de musique ne serait de toute façon possible que chez des musiciens sans le moindre contact avec la société de consommation et les industries culturelles. En d'autres termes, il se considèrerait comme légitime pour rejeter la partie urbaine de la scène folk pour son inauthenticité s'il passait lui-même plusieurs mois par an dans les montagnes hawaïennes au côté de chanteurs traditionnels isolés. Ce cas n'étant vérifié chez à peu près personne dans les scènes folk de l'époque, il lui semble vain de se quereller sur les compromis commerciaux de tel ou tel artiste ou évolution stylistique : il ne rejette par exemple pas l'électrification de certaines musique folk au milieu des années 1960, qui constitue pour certains une rupture de la communication directe entre performeur et public, et donc un affront irréparable à l'authenticité de la musique.

Cette électrification, qui modifie instrumentation, timbre et performance, faisait ainsi déjà débat – est-il besoin de rappeler le choc de la prestation électrique de Bob Dylan au Festival de Newport en 1965 ? Il n'est dès lors pas surprenant que le folk-rock émergent porté par des groupes comme les Byrds dans la deuxième moitié de la décenie, qui s'approche davantage d'une véritable hybridation stylistique, ne soit jamais intégré dans le canon du folk par ses pontes historiques. Non pas que ce nouveau rejet, bien que caractéristique de l'identité radicale des premières scènes, soit un obstacle pour la popularisation de cette nouvelle vague musicale, dont s'accomodent parfaitement les festivals plus généralistes tels que le Monterey International Pop Music Festival. Ce dernier fait se cotoyer en 1967 The Mamas and the Papas, The Animals, Greateful Dead, mais aussi Otis Redding ou encore The Who. Ce rassemblement est représentatif de l'amalgame qui se fait peu à peu dans l'industrie musicale avec l'avancée de la décennie. Davantage qu'une contre-culture cohérente et construite, c'est une culture proprement populaire, pensée pour les jeunes, qui se forme alors. Tout en cultivant l'idée de subversion, elle laisse en réalité moins de place aux luttes précises, et connaît plutôt le foisonnement de chansons protestataires aux cibles non nommées : un

exemple tout simple pourrait être "The Sound of Silence" de Simon & Garfunkel, justement jouée à Monterey. La contestation à la façon de la scène industrielle du Summer of Love, dans laquelle se sont dissoutes aux yeux du grand public les scènes folk, reste finalement assez vague pour convenir aux grands promoteurs et maisons de disques. Les liens serrés et organiques qui unissaient le réseau folk s'est disloqué en même temps que le folk revival perdait son statut de culture alternative et passait dans le domaine du populaire - sans condamner l'ensemble des musiques folk, dont Ronald D. Cohen ne proclame jamais la disparition.

Rainbow Quest nous guide ainsi tout au long de ce parcours du contre-culturel au populaire, ici brièvement repris. Il l'illustre parfaitement grâce à sa concentration sur quelques figures de la scène folk, tels que le journaliste et organisateur de concerts Izzy Young qui, de manière assez symptomatique, perd graduellement de son influence avec la commercialisation massive des musiques folk. Le point que *Rainbow Quest* n'aborde peut-être pas suffisamment est ce qui, en dehors de l'intérêt mercantile, peut permettre à une culture à l'origine si politisée et contestataire d'être absorbée et attirée si rapidement vers le versant le plus populaire de l'industrie musicale – un type de transfert qui ne cesse de surprendre et de décevoir nombre de publics de tous horizons.

Agnès Gayraud

Dialectique de la Pop

Par Guillaume Beringer

Normalienne agrégée de philosophie en 2003, Agnès Gayraud a soutenu en 2010 une thèse en Histoire de la Philosophie sur *La Critique de la subjectivité et de ses figures chez T. W. Adorno. Une construction moderne*, sous la direction de Jean-François Courtine (Paris IV) et de Gérard Raulet (Paris IV).

Après plusieurs missions d'enseignement comme Allocataire Moniteur Normalien à l'Université Paris IV entre 2005 et 2009, puis en tant que ATER à la même université entre 2009 et 2011, où elle a en outre enseigné l'esthétique et la philosophie générale, Agnès Gayraud a également été lectrice à l'université de Stanford en Californie, avant de finalement accepter le poste de professeur d'esthétique et de théorie à l'Ecole Nationale d'Art de la Villa Arson à Nice. Agnès Gayraud officie également en tant que chanteuse, guitariste, auteure et compositrice dans le groupe de musique pop *La Féline*.

Dans ses diverses publications, elle traite de la sociologie des conditions fausses (2008), de la modernité exclusive (2010), de la dialectique de la raison (2011) de Hollywood (2013) ou bien de l'opéra (2014), toujours en s'appuyant sur la sociologie de Theodor W. Adorno. Elle évoque également Nietzsche comme allié paradoxal de la Théorie critique (2010) et Kierkegaard (2012), qui fut le sujet de thèse de Adorno. Les travaux d'Agnès Gayraud sur la pop débutent vraisemblablement en 2013 lorsqu'elle publie dans la revue *Audimat, n°0, Les Siestes électroniques* un manifeste intitulé *Faustus et moi : l'inauthenticité de la pop*. Mais son intérêt pour la musique en général est antérieur à cette parution[1], puisqu'elle récence l'ouvrage *La pensée musicale d'Adorno. L'épique et le temps* de Anne Boissière en

[1] Agnès Gayraud indique par ailleurs dans l'émission *Les chemins de la philosophie* sur France Culture du 6 septembre 2019, que la musique est une passion nourrie depuis l'enfance. V. https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-237-agnes-gayraud (dernière consultation: 02 octobre 2019)

2011 et qu'elle s'entretient un an plus tard avec Karol Beffa dans *Philosophie magazine* au sujet de *Proust et la musique*.

L'ouvrage de Agnès Gayraud *Dialectique de la pop*, paru en 2018 aux éditions *La Découverte/Cité de la musique-Philharmonie de Paris*, s'inscrit donc dans une continuité à la fois théorique et pratique de la musique pop. Cet ouvrage de 526 pages entièrement rédigé par Agnès Gayraud fait partie de la collection *culture sonore* qui a pour ambition, comme l'indique la préface, « *d'ouvrir un canal de réflexion entre l'histoire ou la sociologie, d'une part, l'esthétique, l'acoustique ou la musicologie d'autre part* ».

***

La *Dialectique de la pop* se développe en deux grandes parties, l'une portant sur la forme et l'autre sur les figures. La première partie, plus courte, souhaite analyser les contours de la pop, pour mettre en évidence sa difficile définition, puisqu'il s'agirait d'un art poreux qui se construit également et surtout par antithèses en tant que dialectique négative. L'objectif est donc au départ de distinguer la pop « *d'un régime de production folklorique* », c'est-à-dire de la musique populaire traditionnelle, ainsi que d'un « *régime de production savant (fondé sur l'écriture) et enfin d'un régime de production fondé sur l'improvisation. (48)* » La deuxième partie analyse quant à elle davantage le fonctionnement la pop et ce qu'elle souhaite exprimer. Ce travail aboutit à la conclusion suivante :

> « Est pop l'art musical de l'enregistrement sonore qui se rapporte à la promesse d'une utopie de la popularité de façon constitutive, et mise sur les ressources expressive de l'incarnation individuelle pour la réaliser (482). »

Comme l'indique le titre de l'ouvrage en soulignant la thématique de la dialectique, cette analyse s'appuie sur une lecture des textes de Theodor W. Adorno, mis en perspective avec les évolutions plus ou moins récentes de la musique pop et en particulier l'examen des paroles desdites musiques, qui confirment ou infirment les théories adorniennes. Avant d'analyser à notre tour l'ouvrage d'Agnès Gayraud, nous allons dans un premier temps synthétiser ce qu'elle

suggère, en se focalisant essentiellement sur la forme pop en tant que musique enregistrée, puis sur la présence importante de l'individu dans l'élaboration d'un art populaire, dans la mesure où suivant la citation ci-dessus il s'agit là des deux questions centrales de l'ouvrage.

Les théories et la sémantique d'Adorno parsèment la *Dialectique de la pop* tels un fil rouge qu'il est aisé de suivre. Agnès Gayraud rappelle ainsi que la musique populaire serait, suivant ? le concept d'art et de culture de masse, une version réifiée de la joie et de la liberté, un bonheur sur ordonnance qui aliène l'homme. Cette logique est imposée d'en haut et c'est ainsi l'industrie de la culture qui décide de ce qui est diffusé et de ce qui ne l'est pas. La masse quant à elle n'est que le récepteur inerte d'un fast-food musical déraciné de toute authenticité géographique et sociologique – en somme, mondialisé (ou global ?) – qui n'a finalement aucune autre finalité que d'être consommé de manière indéfinie, telle une petite chanson qui ne finit jamais puisque les vieilleries sont systématiquement remises au goût du jour afin d'être commercialisées à l'infini. L'artiste s'efface au profit des producteurs comme par exemple Dr. Luke qui a écrit et produit des titres pour Ke$ha, Katy Perry ou Miley Cyrus. Une seule et même personne écrit, enregistre et produit, avec *sa* sensibilité, pour d'autres personnes, et reproduit donc pour *différents* artistes *la même approche* personnelle. Il s'agit en quelque sorte d'un monopole de création artistique.

Ce système de production et de mercantilisation s'autonomise et a finalement pour but sa propre conservation : la pop se nourrit d'elle-même et se récapitule. Ce système crée alors certes de nombreuses étiquettes, mais il ne s'agit que d'une reproduction à l'infini à laquelle on adosse arbitrairement une valeur culturelle. Cette juxtaposition de genres est équivalente à une absence de différences, car l'*underground* fréquente lui aussi les mêmes plateformes. On va alors compenser cette absence par la biographie des artistes à qui il incombe d'incarner – et non plus la musique elle-même – le renouveau. Ces stars nouvelles ne sont pourtant que des automates et leur excentricité n'est que feinte.

Bien que personne ne croit plus à ces mythes construits de toutes pièces et développés par l'industrie de la culture, nul n'est en mesure de s'y opposer. Car cette musique *mainstream* utilise des effets

bien huilés avec un objectif cultuel : une chanson de pas plus de quatre minutes, avec des refrains qui reviennent et qui ne sont pas sans rappeler des messes religieuses ou les croyants répètent mécaniquement un air populaire, qui doit être simple, mais incisif. La musique s'élabore ainsi comme un rituel. Un kitsch prêt à jouer qui offre une illusion démocratique : tout le monde peut faire de la musique dans son *home studio*. Mais ce pluralisme a un prix : il neutralise en premier lieu toute aura esthétique, puisqu'il ne développe pas de singularité ; il neutralise ensuite toute réflexion politique, dans la mesure où la pop, promesse populiste socialement acceptée, a du mal à se faire passer pour l'ennemi de la société.

La musique pop a donc ses détracteurs. D'une part, le terme même de *populaire* est perçu comme discriminant, car à l'opposé de la musique savante qui serait le fruit d'une ingéniosité moderne et originale[2], la musique populaire serait quant à elle synonyme d'une reproduction de schémas archaïques[3]. D'autre part, l'accès au *mainstream* est perçu par certains comme la trahison d'un art authentique. Toute chanson qui devient populaire, qui trouve l'adhésion auprès d'un large public est donc suspecte.

Cependant - et ceci bien qu'Agnès Gayraud s'appuie sur Adorno - son développement a visiblement pour objectif, dans la lignée de Chris Cutler[4], de réhabiliter la musique pop, comme elle l'explique d'ailleurs à la fin de son ouvrage :

> *« Ne pas reproduire ce que nous appelions le 'tribunal esthétique' adornien et concentrer notre attention sur les conditions esthétiques des œuvres, plutôt que sur la question de savoir*

---

[2] En prenant pour exemples Anton Schönberg ou bien Alban Berg, Theodor Adorno parle de *nouvelle* musique, tandis que la musique pop, qu'il étudie à travers le jazz, serait quant à elle déjà démodée. Il établit ainsi clairement une hiérarchie entre la musique populaire et la musique savante.

[3] V. à ce sujet : BREDNICH, Rolf, *Das Lied als Ware*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*,19. Jahrg., 1974, pp. 11-20. Brednich retrace la musique populaire, qui se développe et se diffuse grâce à l'écriture de chansons qui n'était jusqu'alors qu'orale, du XVe siècle jusqu'à aujourd'hui.

[4] CUTLER, Chris, *File under popular*, November Books, Londres, 1984.

si certaines étaient plus réussies que d'autres[5] *(478). »*

La mention des précurseurs de la composition pop, à savoir : Chopin, Liszt, Schubert ou encore Beethoven, et d'une manière générale l'esthétique de l'opéra, nous permet de comprendre que la musique pop ne s'est pas développée *ex nihilo*, mais qu'elle est le résultat d'une longue tradition musicale et que la musique classique y a donc en quelque sorte participé.

La pop comme on la connaît et comme on l'identifie aujourd'hui n'est pourtant plus simplement une musique écrite mais une musique enregistrée, c'est-à-dire : la pop est la musique même, c'est-à-dire non pas de simples notes posées sur du papier à musique, mais le son desdites notes. En tant qu'art techniquement reproductible elle a par ailleurs la possibilité d'être diffusée massivement, en opposition à un art savant qui n'était et qui d'ailleurs n'est aujourd'hui toujours accessible qu'à une partie des auditeurs, en fonction par exemple de leur statut social ou de leur éducation. Pour un certain nombre de personnes, la musique populaire est équivalente à une première rencontre avec la musique.

La pop est omniprésente, immanente, et la radio qui se développe presque en synchronie joue le rôle de médiateur entre artiste et public, mais permet aussi et surtout à la musique pop d'élaborer une esthétique propre. Avec l'invention de la radio, des musiciens ont essayé d'imiter la transmission électrique, notamment en y ajoutant des effets de distorsions qui produisent des sonorités brutes et inouïes. Ce mélange de sons que l'on retrouve dans la pop ne maquille pas la musique, mais au contraire la réalise. L'invention de la radio a ainsi vu éclore une nouvelle inspiration qui prise l'ingénuité, qui ne s'appuie plus essentiellement sur les règles du solfège, qui ne s'élabore plus uniquement avec des grilles d'accords, mais qui se définit davantage comme une retransmission d'émotions à l'état pur. La pop est alors une musique accidentelle et expérimentale qui ne semble suivre aucun principe fixe. Les tubes qui en découlent ne s'expliquent donc pas vraiment, puisqu'ils ne sont pas le résultat d'un

[5] Adorno utilise en effet des jugements de valeurs pour qualifier ou disqualifier des chansons. V. par exemple : ADORNO, Theodor W., *Schlageranalysen*, in : *Musikalische Schriften V*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003 [1929], pp. 778-787.

travail de composition codifié mais davantage d'une expérience sensorielle.

Suivant cette définition ouverte, la pop ne se réduit donc pas à un genre, mais les comprend tous, dans la mesure où tous les genres peuvent, grâce à l'enregistrement, *immédiatement* véhiculer une émotion, à laquelle le public peut, grâce à la radio, *immédiatement* s'identifier. L'immanence de l'expérience est un des éléments constitutifs qui permettraient de mettre sur un pied d'égalité une chanson folk et une musique drone[6]. Il est d'ailleurs remarquable qu'Agnès Gayraud mobilise de nombreux groupes et chanteurs qu'elle intègre à la musique dite pop, des Beatles, en passant par les Sex Pistols ou encore Sunn O))), qui au premier regard sont très différents, mais constituent peut-être un collectif des artistes s'inscrivant dans cette mouvance pop[7] : ils sont *« certes à géométrie variable, mais [obéissent] tous à cette triangulation d'un texte, d'une musique, et d'une interprétation [….] la chanson en tant que forme constitue le matériau pop le plus fondamental. (384)* »

Tandis qu'au départ la musique pop a fait passer l'auteur au second plan, tout le monde pouvant s'approprier une chanson, la chanter à son tour, comme par exemple la chanson *Lili Marleen* que se sont attribués plusieurs chanteuses, des artistes ont finalement émergé pour incarner une singularité. Ce sont alors davantage ces artistes qui représentent l'esprit pop, que la musique elle-même, puisque celle-ci, perméable à toutes les expériences, répond à plusieurs critères et définitions. La pop est alors, au-delà de toute considération d'ordre musicologique, la promesse de l'originalité, dans la mesure où tout artiste est singulier. Le titre *Countdown* de Beyoncé est ainsi caractérisé comme un morceau qui « *pousse l'éclectisme et le glamour pop à un degré de conscience de soi qui confine à <u>l'expérimentation</u>* (je souligne). *Renforçant à l'extrême la formule du hit, 'Countdown' la détruit presque […] plébiscités par tous et jugés avant-gardistes par la conscience critique.* » La musique pop serait donc expérimentation. Même une reprise peut selon Agnès

[6] La musique drone est une musique minimaliste qui se caractérise par des bourdonnements massifs. En occident, ces bourdonnements sont produits par des basses ou des guitares accordées plusieurs tonalités en dessous de l'accordage normal.
[7] L'index des œuvres pop qui se trouve à la fin de l'ouvrage liste tous les artistes qui ont servis d'exemple tout au long de la *Dialectique de la pop*.

Gayraud également être considérée comme l'expression d'un « *idiome singulier. (391)* »

Bien que la pop permette à toutes les subjectivités de s'exprimer et se développe dés lors comme un art émancipateur, ce sont pourtant davantage les artistes qui s'élèvent *contre* leur condition de sujet pop, qui promettent une musique *anti-pop* non plus joyeuse et festive, comme l'eut critiqué Adorno, mais au contraire isolée et torturée, qui accèdent au statut de véritable star de la pop. Après avoir accédé à la popularité, ils désavouent ensuite l'utopie pop, c'est-à-dire refusent les effets de cette même popularité jugée déshumanisante, comme c'était par exemple le cas de Kurt Cobain ou plus récemment de Rihanna avec son titre *Bitch wanna have my money*. En s'opposant au système capitaliste, à l'industrie de la musique, les chanteurs et musiciens réalisent un sacrifice quasi christique, portent la popularité comme un fardeau, offrant leur corps et leur voix à cette lutte. La musique pop dans sa cristallisation aporétique a donc tendance à accentuer en quelque sorte cet idiome singulier et à le faire contribuer à ce système presque malgré lui.

Enfin, l'expérience du *live* et la rencontre avec le public, qui est un autre point essentiel de la pop et qui la différencie des musiques écrites, renforcent cet effet de danger dans lequel les artistes se plongent. Cette *mise en scène* de l'autodestruction – un artiste pop qui refuse sa condition pop – correspond à ce qui est alors défini comme authentique. Le *hit* – qui peut se traduire par collision – est le résultat de cette violence ressentie, condensée en une chanson percutante. La virulence de l'objection de l'individu face à sa condition d'artiste postmoderne rend chaque œuvre singulière et inscrit l'œuvre musicale pop au rang des musiques savantes, qui n'étaient pas simplement composées dans le simple but de divertir, mais dans un objectif ontologique, c'est-à-dire amener l'homme à penser sa condition. La musique pop suit cette même logique, mais y ajoute des corps, des voix et toute une iconographie – pochettes d'albums, logo, vidéos – qui personnifie cette quête de connaissance métaphorique et y ajoute une expression jusqu'alors inexplorée, peut être plus forte encore que ce que pouvait proposer la musique savante, puisque inhérente à l'être humain, représentée par une personne physique.

***

La première chose qui interpelle dans l'ouvrage de Agnès Gayraud est la définition très ouverte de la musique pop : en considérant que toute musique enregistrée est pop, dans la mesure où l'enregistrement constitue un élément nouveau dans la manière d'aborder la composition, la réalisation et l'interprétation musicale, elle sous-entend que des genres tels que la folk, le rock, ou bien le Hip-Hop sont en réalité des *« sous genre pop »* (478). La seule différence faite avec la pop en général, est la pop *mainstream*.

Il faut pourtant peut-être considérer que la musique pop est produite le plus souvent par des entreprises qui détiennent un monopole et qui ont pour objectif la seule vente du produit, ce qui incite à considérer l'art musical pop comme un art réifié sous forme de marchandise. Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler que la publicité se développe au même moment[8]. Comme l'écrit Agnès Gayraud, celle-ci devient « *le nouvel arbitre du cool (111)* » et il faut ainsi, d'une part, tel le groupe Hyphen Hyphen, écrire des musiques *pour* la publicité, ou d'autre part, comme Neil Young avec *Long May You Run*, qui fait l'apologie de la coccinelle de VW, *être soi-même* en quelque sorte une publicité ambulante[9].

On peut dans ce contexte parler d'une fétichisation du produit culturel qui s'opère en même temps que la pop fait son apparition. Tandis que Karl Marx évoque ce concept en parlant de la marchandise comme d'une religion du quotidien[10], Georg Simmel y apporte un complément en parlant de la fétichisation de l'argent qui résulte d'une vente[11]. L'argent comme marchandise objectivement parachevée est alors *la* référence : le produit culturel et en l'occurrence la pop tire sa qualité non pas de la composition, mais de sa capacité à être échangé contre de l'argent. La consommation est la nouvelle mesure du succès. Pour y aboutir, on va esthétiser le bien culturel, en créant des marques, en l'occurrence des chanteurs accompagnés de leur biographie[12]. On

---

[8] V. SCHINDELBECK, Dirk, *Von der « Werkstatt für neue deutsche Wortkunst » zur "Anbietlehre »*, in: *Geburt der Massenkultur*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 2014, pp. 68-80.
[9] BAβLER, Moritz, Über die Anwesenheit von Markennamen in der Popmusik, in: DRÜGH, Heinz (éd.), Warenästhetik, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2011, p. 363.
[10] MARX, Karl, Das Kapital, in Werken Bd. 25, Dietz Verlag, Berlin, 1983 [1872], p. 838.
[11] SIMMEL, Georg, *Philosophie des Geldes*, Edition Mabila, Creative Commons, 2013 [1900], p. 93.
[12] ADORNO, Theodor W., *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: *Dissonanzen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2003 [1938], p. 36.

va finalement fabriquer la visibilité[13] et le concert peut alors être considéré comme le stade ultime de la marchandise[14].

Ces considérations mènent à la théorie suivante : à l'inverse de ce que suggère Agnès Gayraud, la différence faite entre *pop* et *pop mainstream* est peut-être caduque ; la pop, par définition, serait *mainstream*. On peut appuyer ce propos en renvoyant à l'émergence de la musique populaire dans l'espace public, dont Agnès Gayraud parle certes dans les premières pages de son ouvrage, mais qu'elle analyse simplement comme un « *art musical folklorique dont le sens est ancré dans des communautés […] circulation originellement orale (49).* » Or, La musique populaire s'accompagne quelques années après son apparition dans l'espace public de la vente de tracts qui contiennent les paroles et les grilles d'accords. La musique populaire articule alors art et pratique commerciale, comme l'explique le professeur en musicologie Nils Grosch :

> *« La musique populaire est une pratique culturelle qui répond en tant que bien culturel fabriqué de manière industrielle aux règles d'une esthétique régulée de communication de masse[15] »*

La dynamique commerciale a en effet largement favorisé l'éclosion et l'ascension de la culture populaire : on passe d'une culture des loisirs corporatiste au divertissement commercial, pour reprendre la formule de Ulrich Rousseaux[16]. Ce que l'on nomme *pop* est ce qui a été transformé en produit pour être diffusé massivement. A la place de la valeur d'usage d'une chanson, qui était l'une des caractéristiques de la consommation privée des chansons populaires, se positionne la valeur d'échange, issue de la distribution massive d'une œuvre[17]. La

---

[13] KÖNIG, Gudrun L., *Die Fabrikation der Sichtbarkeit*, in : DRÜGH, Heinz (éd.), *Warenästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2011 [1964], pp. 158-174.
[14] BENSAID, Daniel, *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise*, Lignes, Paris, 2011.
[15] GROSCH, Nils, *Die Drehorgel und die Eroberung des öffentlichen Raums durch populäre Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Geburt der Massenkultur*, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 2014, p. 109 (Traduction par Guillaume Beringer).
[16] ROSSEAUX, Ulrich, *Von der korporativen zur kommerziellen Unterhaltung*, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, 32, 2005, pp. 437-662.
[17] V. à ce sujet : BREDNICH, Rolf, *Das Lied als Ware*, in : *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 19. Année, 1974, pp. 11-20.

popularité n'est donc pas d'ordre qualitatif, c'est-à-dire qu'une musique serait populaire grâce à ses qualités inhérentes d'écriture, un texte et une musique qui s'appuient sur une tradition populaire, mais d'ordre quantitatif, c'est-à-dire que sa popularité se mesure à sa capacité à être vendue.

Il est assez étonnant que lorsque Agnès Gayraud mentionne en fin d'ouvrage le Metal dans sa version extrême, en évoquant Varg Vikernes de Burzum ou encore Emperor, son analyse très succincte la mène au même résultat qu'aux pages précédentes : le Metal est un « *genre pop né à la marge, un genre devenu universel (465).* » Bien que l'on puisse tout à fait considérer que le Metal ait perdu de son innocence et qu'aujourd'hui il ne fait plus véritablement peur ; bien que l'on puisse par ailleurs s'accorder sur l'idée que le Black Metal a également produit des subjectivités que l'on pourrait considérer comme des stars, qui reproduisent les schémas de l'industrie de la musique pop, les concordances s'arrêtent finalement sur des considérations relatives à l'ordre de la représentation, mais omettent les différences sémantiques, qui ont pourtant leur importance[18].

Dans les textes, mettre sur un même plan un artiste Hip-Hop qui fait l'apologie du *business*, de l'argent et de la mode, qui permet ainsi au système de s'autoconserver par la reproduction de schémas qui correspondent à son industrie, et un groupe de Black Metal qui, à l'inverse, s'appuie davantage sur une philosophie du nihilisme prônant la destruction de nos sociétés corrompues, laisse perplexe. Le Black Metal apparaît davantage comme l'antithèse de la pop, une *anti-pop*, que nous avons déjà évoquée, mais qui ne produit pas, au contraire par exemple de Bob Dylan, un *idéal* pop : le but affirmé – pour reprendre les mots mêmes de Euronymus du groupe Mayhem[19] – est de rester dans un cercle fermé, tandis que le musicien, chanteur, artiste pop est d'une manière implicite ou explicite en quête de popularité. Le cercle Black Metal s'est bien évidemment ouvert depuis les années 90, mais parler d'universalité du Black Metal paraît quelque peu ambitieux. Il serait peut-être plus judicieux de rapprocher ce genre d'une avant-garde élitiste qui aurait davantage de lien avec la musique savante

---

[18] Pour en apprendre davantage sur la spécificité du Black Metal, v. : SPOK, William, *L'atmosphère dans le Black Metal*, Anesthetize, Château-Thierry, 2018.
[19] V. MOYNIHAN, Michael et SODERLIND, Didrik, *Lord of Chaos: The Bloody Rise Of Satanic Metal Underground*, Feral House, Port Townsend, 1998.

qu'avec la musique pop – à cette différence prête que le Black Metal est effectivement lui aussi une musique enregistrée.

Pour conclure, l'étiquette – Black Metal, Rock, Punk etc. – qui d'après le postulat d'Agnès Gayraud est constituante du genre pop, possède des caractéristiques distinctives bien plus profondes[20] : le style musical va influencer la perspective (vision ?) que l'on a de lui. Il y aurait ainsi un style pop et un style Black Metal par exemple, que l'on ne peut pas appréhender de la même manière[21]. Là où Agnès Gayraud perçoit une diversité de la pop il serait peut-être plus judicieux de parler d'une diversité de la musique enregistrée. Car la musique *pop* ne se distingue finalement pas d'autres musiques par sa présence médiatique : toute musique est diffusée ou peut l'être à une plus ou moins grande échelle. Ce qui distingue la *pop* n'est pas non plus sa simple reproduction phonographique et radiophonique : un titre enregistré qui passe à la radio n'est pas obligatoirement *pop*. Ce qui distingue une musique *pop* d'une musique non-*pop*, c'est que le moment immanent est un élément essentiel de sa condition : la diffusion massive est d'emblée prise en considération et c'est une partie intégrante de son esthétique[22]. En bref, et en nous appuyant sur l'exemple du Black Metal que nous avons pris pour étayer notre propos : Un titre Black Metal n'est pas *pop en soi*, mais peut l'être si avant même la composition une stratégie commerciale a été planifiée. Là où Agnès Gayraud a cependant tout à fait raison, c'est que ce rapprochement entre *pop* et industrie de la culture n'exclue pas,

---

[20] Antoine Hennion, en prenant l'exemple de l'amateur de vin, souligne l'importance de désigner, signifier et catégoriser : « A travers ces expressions, par exemple le gout du vin (les fruits rouges, les racines etc.), ni purement technique, ni purement imagées, le gout se repère, s'instrumente et peut se partager avec d'autres. Une part du travail de la critique est de tisser ce langage intermédiaire, qui souvent agace autant le professionnel que l'amateur, mais qui en même temps donne des prises que ni le commentaire subjectif ni l'analyse technique ne parviennent à fournir pour exprimer 'ce qui se passe', et non dire ce qu'est le produit, d'un côté, ou dépeindre librement les univers vers lesquels il entraîne les sens et l'imagination, de l'autre. » V. HENNION, Antoine, *Réflexivités. L'activité de l'amateur,* in : *Réseaux 2009/1 (n° 153),* p. 68.

[21] V. CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Flammarion, 2000 [1986], p. 47. Cette étude sur l'odorat, sur les différentes odeurs, peut s'appliquer à notre sujet, dans la mesure où chaque style peut être considéré comme une odeur distincte : Le mode de vie des personnes, leur alimentation, leur activité professionnelle etc. favorisent une odeur sociale, un style de vie que l'on peut distinguer d'un autre.

[22] GROSSMANN, Rolf, *Die Geburt des pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion*, in: *PopMusicology*, Transkript Verlag, Bielefeld, 2018, p. 123.

comme l'affirmait au contraire Adorno, la part esthétique[23] : en tant qu'art postmoderne, quasi poststructuraliste par moments, usant plus souvent de la glossolalie qui n'est pas sans rappeler les travaux de Jacques Derrida, la pop a réussi à se forger une identité propre et bien affirmée, qui use, parfois abuse de codes qu'elle commente non sans ironie, dans un effort d'intertextualité[24], créant ainsi un espace de création connecté.

[23] L'on pourra alors parler d'une esthétique de la marchandise. V. DRÜGH, Heinz (éd.) : *Warenästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2011.
[24] V. à ce sujet : RICHARD, Birgit et GRÜNWALD Jan, *Von der Ware Musik zur « Social Music » ?*, in : DRÜGH, Heinz (éd.) : *Warenästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2011, pp. 380-401.

Pacôme Thiellement

La Victoire des Sans Roi

Par Martin Neiss

Lorsqu'on a plongé dans un essai de Pacôme Thiellement, il va sans dire que l'on n'est plus le même. L'auteur lui-même échappe à toute tentative de définition, au sens figé et réductionniste du terme : investi dès le plus jeune âge dans le milieu de la bande dessinée — fondateur d'un fanzine à l'âge de 13 ans, rien que ça ! —, on a pu le voir s'illustrer au fil des décennies comme essayiste, romancier, intervenant à la radio — notamment dans l'émission *Mauvais Genres* sur France Culture — mais aussi lors de conférences et de résidences, et même dans le cinéma expérimental aux côtés de Thomas Bertay (*Le Dispositif*, *Stupor Mundi*). Un terme toutefois nous permet de cerner ses intentions, il s'agit de celui de « pop culture », une notion qu'il aborde d'une façon bien particulière. En effet, la trajectoire de sa production littéraire foisonnante révèle une ambition de rendre compte de la pop culture sous toutes ses formes, des Beatles (*Poppermost*) ou de Frank Zappa (*Economie Eskimo*) à Gérard de Nerval (*L'homme électrique*), en passant par David Lynch (*La Main Gauche de David Lynch*, *Trois essais sur Twin Peaks*) et la série Lost (*Les Mêmes Yeux que Lost*), mais pas *pour* ses formes, en d'autres termes pas dans une perspective critique fermée sur son domaine de compétence qui ne chercherait pas à dépasser le stade du pur « spectacle ». Au contraire, il s'agit d'en explorer le fond — et pourrait-on même dire, le *fonds*, les ressources et les vérités insoupçonnées dont elle recèle, qui trouvent des liens et des échos dans des traditions, des domaines et des siècles bien différents, parfois même inattendus. En un mot, le projet de Pacôme Thiellement semble être celui de pulvériser les frontières artificielles tracées entre les secteurs de l'histoire et de l'activité humaines, pour montrer que tout s'influence, tout s'interpénètre et voit ressurgir les mêmes motifs, les mêmes interrogations, les mêmes obsessions, et nous rappelle tous à notre condition commune ; en ce sens, la dichotomie entre culture savante et culture populaire n'a en principe pas lieu d'être, puisqu'elle procède d'un même élan, d'un même mouvement proprement humain, et s'il y a eu une exégèse des mythes gréco-romains, des textes sacrés des

monothéismes, et de la tradition littéraire tout au long de notre ère, alors il doit bien y avoir une « exégèse de la pop culture » — pour citer l'auteur lui-même.

Avec *La Victoire des Sans Roi*, cette volonté semble acquérir une portée plus métaphysique encore, puisque sa plume se met au service d'un sujet particulièrement : la découverte historique d'une bibliothèque d'écrits gnostiques à Nag Hammadi en 1945. Le gnosticisme, il faut le savoir, est un mouvement de pensée qui s'est constitué dans les premiers siècles parmi les premiers chrétiens, alors que le christianisme était encore en plein développement.

Centrée sur la notion de « connaissance », cette école de pensée a pour idée fondamentale que les êtres humains sont des âmes divines qui ont été jetées dans le monde matériel, qu'elle n'ont commis aucun tort, aucun « péché originel », mais qu'au contraire le Créateur — le « Démiurge » selon la terminologie consacrée — est en réalité responsable de leurs maux ; pis encore, ce Démiurge qui est volontiers associé au Dieu abrahamique, n'est pas la véritable divinité, mais une sorte d'archange orgueilleux, d'émanation de la divinité véritable qui, se croyant parfait et tout-puissant, a créé l'univers et le monde physique où règne l'éternelle dualité — par opposition à la perfection et à l'unité de la divinité véritable. Ainsi, la voie vers la sagesse passe avant tout par un éveil, par le ressouvenir des êtres parfaits que nous avons été avant d'être aveuglés et trompés par le Démiurge et ses agents, processus qui correspond au terme d' « anamnèse ». Mais il s'agit aussi de façon concomitante d'arriver à un détachement du monde, et à un détachement de tout ce qui en nous vient du monde, car le monde est imparfait et n'est pas pour nous. Avec ce bref résumé, il n'est pas bien difficile d'imaginer la suite : les gnostiques ont été persécutés par l'Eglise romaine jusqu'à disparaître intégralement au IVe siècle. D'ailleurs, pendant des siècles, l'unique connaissance que nous avions de leur existence et de leur pensée venait des réfutations et des textes polémiques chrétiens à leur encontre (Tertullien, Irénée de Lyon, Hippolyte de Rome), ce qui n'a pas empêché au message de voyager à travers les siècles. La découverte fortuite de la bibliothèque de Nag Hammadi dans un désert d'Egypte en 1945 tient donc en la matière d'une révolution, puisqu'il nous est donné d'entendre pour la première fois la voix des principaux intéressés. En outre, le nom même de « gnostique » vient de ces détracteurs et porte une connotation

résolument péjorative : alors que la « gnose » (du grec *gnosis*, « connaissance ») occupe une place non-négligeable dans la Bible en tant que connaissance libératrice qui procède de Dieu, le « gnostique » (*gnostikos*) désigne le « connaisseur », l'érudit, celui qui fait mine de s'y connaître, qui ne jure que par la connaissance — voire qui est obsédé par celle-ci. Ce n'est en tout cas jamais sous ce nom que se sont appelés ceux qui ont pris part à ce mouvement : « ils s'appellent alternativement les Parfaits (pas mal), les Hommes de l'Autre Monde (bien), les Errants (très bien), les Etrangers (presque trop beau, et, enfin, la Race des Sans Roi », et donnent ainsi son titre à l'essai.

Mais quelle victoire ? Dans le premier chapitre, intitulé significativement « Jésus le raté », l'auteur revient sur le constat de l'échec du message originellement libérateur du Christ dans sa récupération par l'Eglise chrétienne. Mais après avoir illustré la spécificité de la pensée des Sans Roi, il nous invite à prendre acte de la pérennité de leur message à travers le temps, l'institution religieuse lui ayant en fait permis de se diffuser par contraste la déformation du dogme. Et en effet, il est surprenant de constater dans les textes l'affirmation d'un *ethos* qui surprend par son actualité : végétarisme, rejet du mariage et de la procréation, égalité entre hommes et femmes. Autant d'idées que l'Eglise « officielle » a tôt fait de condamner — on se souvient du massacre des Cathares au XIIIe siècle, pacifiques et cénobites, qui figurent peut-être l'exemple le plus proche du mode de vie des Sans Roi que l'on connaisse. Mais il ne faut pas se leurrer sur les apparences, car tout en montrant ainsi le déplacement de cette pensée d'une tradition à l'autre, l'auteur nous amène à remarquer que la puissance démiurgique se manifeste sous bien des visages, parfois même concurrents, mais seulement en apparence. Ainsi prend-il l'exemple du rationalisme des Lumières qui vient en réalité prendre le relais d'un modèle théocratique pour lui substituer une morale matérialiste — ouvrant progressivement la voie au capitalisme de notre temps. Le piège véritable que l'on décèle à partir de la fin de l'Ancien Régime, c'est bien celui de l'opposition, car en croyant se dresser contre cet ennemi oppresseur, on tombe sans s'en rendre compte de Charybde en Scylla, on passe de l'ordre coercitif et suffoquant au chaos destructeur — en d'autres termes du Démiurge à Satan, qui sont considérés par les Sans Roi comme des complices. Ceux-ci proposent en réalité un autre choix, celui de ne pas choisir entre le marteau et l'enclume, et la découverte de cette Bibliothèque de

Nag Hammadi semble arriver comme à point nommé pour éclairer le chemin que le genre humain suit depuis si longtemps. Pour citer l'auteur, il s'agit de l'interroger sur notre condition, de « la lire comme si elle n'avait été écrite que pour nous » (p. 127).

L'un des instruments de cette émancipation apparaît comme étant l'amour, mais aussi la création — l'*exégèse* même dont se réclame Pacôme Thiellement dans son oeuvre —, ces deux voies d'accès à la « résurrection » et à la plénitude étant pour ainsi dire consubstantielles, car en elles résident les modalités d'une transfiguration du regard passant par une affectivité supérieure : lorsque nous aimons vraiment, nous sommes hors du monde, et lorsque nous créons, nous puisons à une source qui est véritablement hors monde — hors de cette architecture fermée qui enserre nos vies. Mais le but n'est pas de s'accrocher à ce vertige pour s'arracher au monde, cela n'engendre que mélancolie et désespoir ; le but est de le recevoir comme vecteur de souvenir, d'anamnèse de notre plénitude initiale, et de retourner dans le monde, de revenir au monde fort de cette conscience nouvelle. A la manière du philosophe platonicien qui une fois sorti de la caverne doit y retourner, lorsque nous rencontrons l'amour, on n'est plus le même, et lorsque nous imaginons et créons, nous ne sommes plus les mêmes : il y a dans les deux cas cette opération que Hegel appelle à raison le « passage dans l'*autre* » qui en retour nous change. Et Maurice Blanchot à sa suite, au sujet de l'œuvre littéraire, parlera d' « une expérience dont les effets, si consciemment qu'ils soient produits m'échappent, en face de laquelle je ne pourrai pas me retrouver le même, pour cette raison : c'est qu'en présence de quelque chose d'autre je deviens autre, mais pour cette raison plus décisive encore : c'est que cette chose autre, dont je n'avais qu'une idée et que rien ne me permettait de connaître à l'avance, c'est justement moi-même devenu autre. » L'étreinte pure de cette altérité qui éclaire sa consubstantialité avec nous-mêmes — qu'elle soit charnelle ou imaginale — est donc le moyen de sauver l'âme victime de la prison du temps et de la faire revenir dans le monde plus forte. En réinvestissant dans le monde cette affectivité extraordinaire qui ne lui appartient pas et s'y oppose en tous points, en retrouvant la plénitude de l'état amoureux et la vitalité de l'état créateur (une « inspiration ») dans tous les moments possibles de l'existence, on opère une résistance formidable contre ce monde, on insuffle en lui une *interprétation*, un reflet imaginé de celui-ci qui vient lui faire concurrence, ce qui

s'apparente à un grain de sable qui s'insinuerait en lui pour en miner les rouages — comme l'écrit également Blanchot, une « source infinie de réalités nouvelles, à partir de quoi l'existence sera ce qu'elle n'était pas. » C'est de cette logique dont il est question dans l'analyse que nous propose l'auteur, et le pont avec la pop culture comme modalité nouvelle d'accès à une connaissance de nous-mêmes venant éclairer le monde est vite établi : « Toutes les chansons de John Lennon ou des Beatles parlent d'une société de solitaires, de cœurs brisés, d'hommes de nulle part. Et toutes leurs chansons sont de bons vecteurs d'anamnèse rappelant l'auditeur à son identité divine. Mais la chanson « Instant Karma » ne parle pas seulement de l'anamnèse ; elles parlent des chansons de Lennon ou des Beatles en tant qu'elles en sont le vecteur » (p. 169). En effet, les formes par lesquelles peut se déployer la divinité dans le monde à travers la création et l'exégèse sont bien entendu les formes populaires, en ce qu'elles sont « mineures », qu'elles ne sont pas au service d'une hiérarchie, normées par une institution — en un mot, avilies par une instance démiurgique. Cette marginalité qu'elles occupent dans l'opinion revêt la même fonction que ce retrait du monde que prônaient les Sans Roi des premiers siècles et leurs continuateurs : elle est cet *underground* où peut se faire l'expérience d'une véritable liberté. Et il n'est pas surprenant qu'alors que l'on tait ou que l'on désavoue ce microcosme des marges dans la sphère publique, bien souvent tout le monde y puise en secret, tout le monde se rend clandestinement attentif à ce qu'il a de profondément vivifiant à nous dire. La Victoire des Sans Roi serait donc celle qui commence par la révélation *apocalyptique* qu'apportent avec eux les écrits de Nag Hammadi, concomitante à la révélation tout aussi apocalyptique de la civilisation occidentale à elle-même à travers les cataclysmes qu'elle connaît dans la première moitié du XXe siècle. Elle rappelle « l'abolition de l'ancienne loi » que marque la venue du Christ, mais qui n'aurait cessé de poursuivre pendant des siècles pour enfin révéler toute la teneur émancipatrice du message originel.

Avec cet ouvrage, Pacôme Thiellement nous offre un essai d'une lecture aussi agréable que son contenu est informé — on notera entre autres la référence aux travaux de Simone Pétrement et d'Henri-Charles Puech, fondamentaux dans l'étude de la Gnose. Mais on appréciera surtout les passerelles qui s'y créent entre culture savante et culture populaire, qu'il s'agisse de textes religieux, de littérature classique et moderne, de bande-dessinée, de musique ou de séries TV.

De même, le ton de l'ouvrage épouse cette bigarrure en surfant entre notations érudites et franche oralité : on a pour ainsi dire l'impression que l'auteur nous parle directement, bien plus qu'il ne nous communique un savoir du haut de son piédestal, qu'il invite à un véritable dialogue tissé à la fois d'élans lyriques et de chausse-trappes familières, d'interprétations de fond et de *punchlines* choc. Finalement, au sortir d'une telle lecture, nous avons eu matière à penser sans pour autant nous prendre trop au sérieux — et c'est aussi le message que l'auteur semble vouloir transmettre. L'ambition de *La Victoire des Sans Roi* n'est pas de se vouloir un ouvrage théorique de référence, mais une hymne poétique à la pensée de ces premiers chrétiens et à son potentiel émancipateur pour l'homme moderne, une « porte entrouverte », pour reprendre une métaphore employée dans le livre, vers de nouvelles pistes qu'il n'appartient qu'à nous d'explorer, de creuser ou au contraire de réfuter pour mieux appréhender le mystère de ce que nous sommes et que la parure du monde qui nous environne tend toujours à occulter.

DISCUSSION

Cette conversation s'est déroulée le 30 novembre 2019 sur un chat privé. Les participants sont Marion Brachet, Martin Neiss et Guillaume Beringer, qui sont les auteurs des articles et comptes-rendus. La discussion a été dirigée par Guillaume Beringer, mais elle a pu par moment dévier, et certaines réponses ont pu se chevaucher. Nous nous sommes efforcés de remettre de l'ordre afin de rendre la conversation la plus lisible et dynamique possible.

Guillaume Beringer : Lorsque l'on réfléchit à la notion de « populaire » dans nos sociétés contemporaines, on pense généralement à la musique pop, qui répond à une exigence quantitative – une diffusion et réception massive – ainsi que sociologique : la cible serait en somme la masse populaire, client idéal qui cherche à se distraire en dehors du monde du travail. Suivant cette définition, la « culture populaire » ne serait donc pas une production de ladite masse populaire, mais leur serait seulement destinée. Cela pose alors la question de l'autonomie du peuple : si la culture populaire n'est que marchandise fétichisée qui répond à une logique de consommation, comment peut-on alors encore parler d'espace public, dans un marché qui lui à l'inverse est privé ? En bref : n'existerait-il pas dans la notion de populaire ce paradoxe qui voudrait que le peuple disparaisse derrière une machine mercantile ?

Marion Brachet : Ce qui est sûr, c'est qu'il est rare que "peuple" désigne une réalité objective. S'il est défini par une opposition, par exemple, à des élites, la question de la frontière n'est pas simple, et de toute façon, quelque chose comme les musiques populaires n'est même plus seulement destiné au peuple : l'omnivorisme musical est presque la norme, et tout le monde consomme des musiques populaires, y compris dans les classes les moins populaires. En bref, je pense que le "peuple" ne disparaît pas toujours derrière les mêmes concepts, mais c'est sûr qu'il n'existe généralement que comme réalité symbolique assez malléable.

Martin Neiss : La notion elle-même est assez polysémique, eu égard aux racines étymologiques du terme, on a affaire à une réalité qui désigne tout à la fois une appartenance, quelque chose que le "peuple" aurait en propre, et une définition par la négative de l'élite, le peuple comme "plèbe", comme la masse indistincte. Le paradoxe est évident,

mais ne date pourtant pas d'hier : on constate que le populaire a toujours eu cette dimension marginale qui tout à la fois attise l'intérêt dans sa capacité de fédération (on parle souvent de "sagesse populaire", d'une tradition souvent orale dans laquelle la majeure partie des œuvres dites "savantes" puisent continuellement), mais suscite aussi l'exclusion dans une assimilation au "vulgaire" (ce qui est populaire plaît au commun, au plus grand nombre, et donc manque de cette rareté et de cette exigence de goût qui fait la spécificité de "l'élite", et non pas exclusivement d'un point de vue politique). S'il y a paradoxe, c'est peut-être à partir du changement de paradigme de nos sociétés, qui ont troqué un élitisme légitimé par un modèle politique résolument pyramidal (et si l'on creuse un peu, théocratique en fait) pour son exact opposé, un égalitarisme hérité de la délégitimation de ce modèle, mais qui fait rarement bon ménage avec les mécaniques de domination qui sont propre au politique même.

GB : La distinction ne serait peut-être pas à faire entre le haut et le bas, entre l'élite et la masse indistincte, mais davantage entre espace public et espace privé. Ce qui est populaire est partie intégrante de l'espace public, dans la mesure où il participe à la société en tant qu'objet de communication : l'objet populaire est le sujet de nos discussions. A l'inverse, l'espace privé est le lieu de notre propre subjectivité et où la notion de populaire n'a pas tellement d'intérêt dans la mesure où ne sommes pas dans un contexte immédiat d'expérience partagée. L'espace privé est donc l'endroit où nous pouvons exprimer notre individualité.

Mais alors que dire par exemple de la religion : on peut la qualifier de populaire, dans la mesure où le dogme est partagé par un grand nombre ; dans la mesure où Dieu, et peu importe sa désignation, serait la première « Rock Star » discutée par tout le monde. La religion fait donc inévitablement partie de l'espace public. Mais cette pratique religieuse s'insère également dans l'espace privé, intègre en quelque sorte tous les domaines de notre vie, aujourd'hui encore avec cette religion quotidienne qu'est la consommation. Sommes-nous alors autre chose qu'un réceptacle qui répond à des sollicitations publiques et universelles ? Existe-t-il des relations individuelles, subjectives transcendantes ou l'espace public omniprésent qui véhicule la « parole populaire » aurait-il pour conséquence de nous massifier ?

MN : Si on s'appuie sur les moments phare du religieux dans l'Histoire de nos sociétés, il n'y a pas vraiment de distinction entre espace public et privé, la religion étant le ciment de la société et ayant pour cette raison une fonction éminemment politique. Même si, à notre échelle, la Réforme introduit dans le christianisme l'idée d'une relation individuelle avec la divinité, le fait que la pratique religieuse soit d'ordre privé est quelque chose de relativement nouveau.

MB : La vision assez adornienne sur laquelle tu partais pour la musique populaire est, je trouve, encore plus applicable à la religion : si le but est que l'objet, ou l'image, ou l'icône de la rock-star soit dans l'espace public pour pouvoir ensuite intégrer l'espace privé de chacun, la religion telle qu'on la connaît même aujourd'hui est justement pensée et organisée par des autorités-élites, qui produisent le discours que chacun est invité à s'approprier pour pouvoir le répandre à son tour. De mon point de vue, il y a donc une hypocrisie à prendre la religion comme objet populaire, dans la mesure où elle fait l'objet d'un contrôle encore moins masqué que dans le cas d'une industrie musicale.

GB : Absolument. La question est alors : si l'on intègre un discours extérieur au notre, n'est-on pas systématiquement dans un espace privé, celui du message que l'on reçoit ? Le dogme religieux, politique ou industriel auquel nous réagissons et qui émane d'un pouvoir privé, n'est-il pas en somme exclusif ou faussement inclusif, car diffusé à notre insu, comme le suggère Habermas ? La participation du peuple ne serait alors qu'une irruption conformée par des médias officiels, par une sphère politique institutionalisée qui vient organiser le débat autour d'un certain nombre d'objets. Le débat initié ne vient pas d'en bas et vide de son sens l'idée d'espace public qui suppose une horizontalité forte. Ce n'est alors pas un public qui s'arroge lui-même la possibilité de critiquer un certain nombre de sujets. Ainsi, l'espace public existe-il seulement ? Et par extension, ce qui est populaire, l'est-il vraiment, puisqu'au départ pensé par une poignée de personnes ?

MB : En ce sens, ce que l'on appelle populaire ne l'est effectivement pas vraiment. Je ne suis pas sûre qu'il faille conclure à une absence d'espace public pour autant, en revanche il ne faut pas se méprendre sur le type de sphère privée dont il diffuse les intérêts (pas celui du consommateur, bien évidemment).

MN : C'est là que j'établis personnellement une distinction : le « spirituel » ne recouvre pas entièrement le « religieux » si on considère l'acception politique de ce dernier. D'autre part, ce que tu dis n'est pas forcément une contradiction dans les termes : tu dis qu'une autorité d'élite produit le discours, mais si l'on regarde l'origine de ces religions, c'est très souvent le fait d'un petit nombre et, chose marquante, d'individus de condition modeste (Jésus charpentier, Mahomet paysan sans instruction, etc.) Si l'on assiste à une institutionnalisation ultérieure de ces textes (dans les religions du livre du moins), cela n'empêche pas que le "message" originel se soit répandu dans une autre perspective que celle de la consolidation d'un pouvoir politique ou d'une "élite", au contraire même, dans une perspective d'émancipation face à ces élites. Ainsi, je ne vois pas pourquoi la religion ne pourrait pas être pris comme objet populaire, puisque c'est justement du peuple qu'elle émane à l'origine, et que toute sa genèse est celle de l'appropriation successive du message par de nouvelles générations qui le transfigurent, le transforment. On n'est pas loin de ce qui se fait dans l'underground même, où une culture commune, un socle de références communes se diffuse et donne lieu à de multiples créations, de multiples "interprétations". Ce qui en revanche va moins de soi, c'est une appropriation postérieure par le politique de quelque chose de résolument populaire qui, parce que cela plaît au peuple, peut être utilisé comme instrument de pouvoir.

MB : Tu as tout à fait raison, et c'est pour ça que je précisais que je parlais de la religion telle qu'existante aujourd'hui. Ce que tu dis me fait même penser à ce qu'écrivent Lena et Peterson sur la trajectoire des genres musicaux, qui partent de l'underground avant de former une scène où ils sont remodelés, puis d'être finalement récupérés industriellement : l'application au fait religieux (du livre au moins, en effet) est tentante.

MN : Sur la question du (je vais le dire parce que le mot brûle sur vos lèvres) capitalisme, de la "religion" moderne du marché, on peut faire le même parallèle que je dressais. Le paradigme de ce système est le mythe du "self-made man", celui qui ne part de rien et qui obtient tout. Dans cette perspective, il y a quelque chose qui rejoint assez bien le mythe ici. On peut dire d'ailleurs qu'on n'est jamais vraiment sorti du modèle religieux, même si c'est ce qu'on prétend aujourd'hui.

GB : C'est effectivement ce qu'exprime Adorno lorsqu'il parle de fétichisme : un mythe a été remplacé par un autre, mais au lieu qu'il soit abstrait (la religion), il est désormais matériel (la marchandise). Cette matérialité, cette chose que l'on voit de nos propres yeux, n'exclut cependant pas, à l'inverse de ce que pensait Benjamin, que l'on s'attache *sans raison autre* que son aura, qui n'est plus de l'ordre de la transcendance, mais de la valeur abstraite de l'argent.

MB : Oui, à la différence que le self-made man (dans le mythe en tout cas) ne fait pas l'objet de réappropriations au fil du parcours, et est censé rester autonome tout du long.

MN : Eh bien ça dépend ce que tu entends exactement par réappropriation, mais c'est un mythe qui est largement traité dans la culture, que ce soit à l'origine pour le créditer ou le discréditer.

MB : Je parlais du contenu interne du mythe plutôt que de ses usages en fait. Dans le récit canonique du self-made man, il est maître de ses actes et décisions tout du long.

MN : Ce qui fait sens avec l'individualisme farouche à la source de nos croyances actuelles... au lieu d'émaner du dieu ou d'une transcendance, on peut voir dans ce mythe une sorte de religion radicalement immanente (c'est la persévérance, la force de travail, etc. qui est considérée comme le "salut" de cet homme moderne)

GB : Mais alors, le populaire est-il alors aujourd'hui toujours résolument politique et/ou industriel, les deux se chevauchant souvent ? Soit en réaction à un dogme politique, soit le dogme politique lui-même ?

MB : Si l'on s'en tient à ce qui est couramment désigné comme "populaire" aujourd'hui (le *pop art* étant dans ce sens l'exemple parfait), il est souvent impossible de le penser sans recours au politique et à l'industriel. D'où un besoin de travailler un peu plus aux frontières pour retrouver ce qui mériterait un peu plus un statut populaire aussi autonome que possible : dans le folklorique (lorsqu'il n'est pas entièrement politisé, ce qui est rare), et surtout comme disait Martin, dans l'underground qui n'a pas encore trop grossi.

GB : Le folkorique existe-il encore dans nos sociétés industrialisées ? Quant à l'underground, peut-on dire qu'il soit populaire ? N'est-ce pas un non-sens de parler de populaire lorsqu'on évoque l'underground ?

MN : Très intéressant que tu soulèves cette question, car c'est un peu le phénomène qu'on constate aujourd'hui : le folklorique disparaît, sûrement parce que la tradition orale, le "propre" du peuple dont on parlait plus haut lui est retiré. On est certainement plus que jamais dans une période de coercition du point de vue culturel, puisque la culture dite "de masse", en voulant plaire à tout le monde, aplanit les cultures et leurs spécificités dans un grand melting-pot. Quant à l'underground, je dirais qu'on y voit un divorce précisément entre l'aspect "masse" et l'aspect "souverain" du terme "populaire" : c'est quelque chose qui émane du peuple, qui refuse le "mainstream", la culture officielle, pour inventer la sienne propre, mais qui se caractérise au contraire par un certain élitisme. Comme le "populaire" est devenu synonyme de "vulgaire" dans ce nivellement général par le bas, il faut réinventer paradoxalement une culture "haute", une culture qui échappe au "despotisme mou" si on reprend l'expression de Tocqueville.

MB : C'est effectivement un point de vue optimiste que de continuer à chercher le populaire (dans un sens plus primaire, où la chose viendrait du peuple) dans l'underground et le folklorique, puisque toute question d'authenticité et d'autonomie est sapée à la base par le contexte capitaliste. Mais je garde ce petit optimisme quand je vois les activités de scène DIY qui, à leur petite échelle, parviennent à maintenir un réseau vivant et aussi indépendant que possible vis-à-vis des structures mercantiles.

MN : C'est assez intéressant de voir la dynamique d'opposition renversée : dans les sociétés d'hier, l'hégémonie de la "culture savante" invitait les lettrés à se tourner vers le populaire pour régénérer leur art ; aujourd'hui, l'hégémonie du "commun" pousse précisément le commun à vouloir inventer un nouvel élitisme, une nouvelle culture "savante" (au sens où elle ne se veut pas accessible à n'importe qui)

MB : Tout à fait juste. Les scènes *noise*, qui ont été étudiées par Sarah Benhaïm, seraient l'exemple parfait de ce que tu dis : pas d'élitisme politique au sens traditionnel du terme, mais plutôt un ésotérisme qui fait que tu ne peux absolument pas pénétrer dans ce milieu restreint si

tu ne fais pas un travail sur ton mode d'écoute, ton mode de présence et de perception pendant la performance. Il faudrait creuser ces nouveaux critères de sélection, qui cette fois-ci restent accessibles à tous en terme de classes, mais qui invitent à se frayer un nouveau chemin pour accéder à une culture non pas forcément savante, mais qui développe des codes clivants

GB : Nous sommes pourtant peut-être encore dans une tradition orale, bien qu'un peu différente : l'écrit disparaît de plus en plus au profit de ce qui est enregistré. Bien qu'il s'agisse certainement d'une culture réifiée dans le sens où cet enregistrement répond à des règles strictes auxquelles on peut difficilement échapper, le peuple ne serait-il peut-être pas représenté par ces personnes qui à travers leurs enregistrements musicaux transmettent un message ? Quant à l'underground et le refus du mainstream, est-ce encore possible de nos jours ? Une volonté, bien évidemment, mais qu'en est-il de la réalité ? Nous utilisons des outils qui nous sont offerts par une élite qui ne détient peut-être plus aujourd'hui les moyens de production, mais les moyens de diffusion. Nous sommes encore soumis à autrui, à sa bonne ou mauvaise volonté et surtout, comme évoqué précédemment, du message qu'il diffuse dans l'espace public.

MN : Je ne sais pas si nous sommes dans une tradition orale : l'enregistrement est une médiation technique, un support de création comme un autre en fait, mais on ne parle pas ici véritablement de "tradition orale" au sens d'une transmission de bouche-à-oreille au fil des siècles, ces nouveaux modèles de création sont encore trop jeunes et trop pris dans le système capitaliste actuel pour pouvoir le dire.

L'underground et le refus du mainstream, pour te répondre, n'est pas de l'ordre de la possibilité, mais de la nécessité selon moi. Quoi qu'il arrive, cela se fait toujours et cela existe toujours (sous des formes plus ou moins embryonnaires selon le degré de tolérance global), puisqu'on ne peut vraiment concevoir un pouvoir sans une sorte de contre-pouvoir quand bien même celui-ci serait dissimulé ou se manifesterait peu. Les outils "prêtés" encore une fois restent des outils réappropriés par la suite par une élite : la culture du web est née dans un désir d'indépendance et d'émancipation, qui a bien sûr montré un échec relatif dans son extension à l'ensemble de la société. Je ne dirais donc pas que nous sommes soumis à autrui, car déjà si l'on pense le système,

on pense des rapports de force qui ne sont pas unilatéraux : les "élites", quoi qu'on mette derrière ce mot, sont aussi prises dans un système et font la cible de pressions qui ne viennent pas forcément d'elles-mêmes.

MB : Je ne sais pas s'il faut vraiment faire se chevaucher culture orale et culture numérique, et encore moins culture orale et culture phonographique. Le fait que les choses soient fixées (format audio, écrit, vidéo), même si elles sont noyées dans une foule d'autres productions diffusées par les moyens de masse qu'on connaît, reste primordial. Donc je te rejoins par contre sur le fait que ce soit une culture complètement réifiée, ce qui est très différent d'une culture orale au sens traditionnel du terme. Je vais donc maintenir mon exemple de la scène *noise*, dont le fondement reste dans la performance, et donc dans ce qui n'est pas fixé, ou en tout cas dans ce qui n'a pas vocation à l'être. Que penseriez-vous d'une sortie éventuelle du populaire dogmatique dont nous parlions depuis le début par un refus non pas forcément du mainstream mais de la fixation et de la diffusion, justement contrôlée par les élites ?

MN : Je ne suis pas certain qu'avec ce que tu proposes on touche forcément le cœur du problème, on s'en approche très certainement, mais c'est sans compter aussi l'influence de l'histoire des idées et même de l'Histoire tout court sur nos représentations et sur nos pratiques de création. Le vrai problème est sans doute la massification de la création qui devient "production" dans le sens industriel, mais aussi de la diffusion dont parlait

GB : Cela pose finalement la question du concert et du spectacle, et de manière subséquente celle de l'improvisation, qui rejoindrait peut-être cette tradition orale. Nous en parlerons dans un futur numéro. Comment pourrait-on refuser de nos jours la fixation phonographique par exemple, et la diffusion numérique ?

MN : Je ne peux pas m'empêcher de faire le parallèle avec la pensée de Heidegger sur la technique : pour lui le "moment technique" est celui de l'humanité où l'Être se révèle par le biais de la "tekhnè" de façon désormais exclusive. La fin de la transcendance, et peut-être même la fin de "l'Être" comme concept directeur, puis le retour subséquent à une version plus cyclique de l'Histoire, d'une Histoire dont le temps linéaire n'aurait plus cours (il se serait arrêté dans la première moitié du XXe siècle, et serait désormais une sorte de "post-

apocalypse") pourrait être précisément la source de cette hypertrophie de "l'art", qui par là-même ne signifie plus rien puisqu'il est absolutisé. On peut aussi parler des analyses de Philippe Lacoue-Labarthe sur la fiction, sur l'art comme paradigme du politique moderne, le point culminant étant l'avènement des totalitarismes qui, pour suivre ses termes est "le politique comme art total". Si l'on regarde encore aujourd'hui, on vit encore sur le modèle d'une artialisation systématique du corps, de l'espace public, etc. Même la création en soi est devenu le lieu d'un "méta-art", un art auto-référentiel. Sauf que ce modèle a de quoi être caduc, puisqu'il est désormais pris hors d'une conception téléologique de l'Histoire, du mythe du "progrès" dont on se défait peu à peu. En somme, l'art pour rester authentique devrait ne plus "faire de l'art". Plus que refuser la fixation, l'art devrait se refuser lui-même, en tout cas dans son acception « conquérante », son côté prométhéen, celui qui prétend révéler un sens supérieur

MB : Comment relancer une linéarité du temps et de l'art alors même qu'il est impossible de se priver de la technique et donc de sortir de ce fameux moment dont parle Heidegger ? Même si l'on renonçait à la diffusion, à la technique comme moyen de production, l'oeuvre d'art comme performance devient également une mode y compris reprise par les artistes les moins underground possible. Il faudrait penser de nouveaux moyens d'appropriations de sa présence publique, de son corps, de ses ambitions dans la création. Effectivement, faire autre chose que de l'art comme nous le connaissons aujourd'hui, sous des formes déjà si protéiformes et qui pourtant appartiennent toutes au même paradigme.

GB : Nous arrivons donc à la fin de cette discussion avec des réponses, mais bien évidemment encore davantage de questions. Le populaire serait à la fois omniprésent et absent. Il essaye de se frayer un chemin dans un monde qui par le passé lui était refusé, et qui semble aujourd'hui lui tendre ouvertement les bras : mais cette main tendue est peut-être un leurre, une démocratisation factice de la culture, puisqu'elle répond toujours à des logiques qui échappent à notre raisonnement. La culture populaire n'est alors peut-être pas ce qui est populaire dans une acceptation de diffusion massive, mais à l'inverse, et de manière assez paradoxale, dans un refus de la popularité. Est populaire ce qui authentique dans le sens d'une proposition subjective qui refuse les dogmes – si cela est encore possible.

TABLE DES MATIERES

Articles 5

Partager, échanger, acheter : la rationalisation de la production et la culture populaire massifiée 6

L'Underground mystique ou la contre-culture à son « hypogée » 19

La représentation de l'idée de culture populaire dans *Selling England by the Pound* de Genesis 36

Compte-rendus de lecture 45

Ronald D. Cohen, *Rainbow Quest: the Folk Music Revival & American Society 1940-1970* 46

Agnès Gayraud, *Dialectique de la Pop* 53

Pacôme Thiellement, *La Victoire des Sans Roi* 65

Discussion 71