

#2: culture et révolte

W

ONDERGROUND

REVUE DES CULTURES ALTERNATIVES

© Textes : Marion Brachet, William Spok, Thomas Huault, Loïc Santos,
Guillaume Beringer

© Couverture : Daniel James, @djw_photo

© Logo : Fanny Beringer

© Association Anesthetize, Pantin, 2019

WONDERGROUND

#2 Culture et révolte



ANESTHETIZE

ARTICLES

Le Free Jazz et le Mouvement des Droits Civiques : les musiciens de la lutte ?

Loïc Santos

Les années 1960 aux Etats-Unis représentent, à bien des égards, un exemple frappant de chamboulements économiques, politiques, sociaux, et bien évidemment culturels. La Guerre Froide marque les mentalités de l'époque au fer rouge, à l'extérieur du pays comme à l'intérieur, et sur sol américain, la Lutte des Droits Civiques, titanesque mouvement de revendications sociales afro-américain, rythme la vie politique et sociale du pays depuis le milieu des années 1950.

Ce mouvement de revendication, tel que nous le concevons aujourd'hui, est porté par plusieurs figures marquantes de leur époque, qu'il s'agisse du pasteur Martin Luther King, du militant musulman Malcolm X, ou des leaders étudiants comme Stokely Carmichael. Aux côtés de ces personnalités fortement médiatisées, c'est une large partie de la population afro-américaine des années 1960 qui milite dans un mouvement politico-social protéiforme, dont les axiomes, les actions et les modes de revendication ont, au cours de presque deux décennies de mouvement, fortement évolué. Ces actions ont pris des formes aussi diverses que des manifestations et des marches, des campagnes d'inscriptions massives sur listes électorales, des débats publics... Si de nos jours, nous retenons volontiers l'action non-violente et la désobéissance civile prônées par Martin Luther King et ses proches, le mouvement a connu bien d'autres visages, et bien d'autres modes d'actions, qu'il s'agisse des discours enflammés de Malcolm X, ou, à la fin des années 1960, des actions armées menées par les membres du Black Panthers Party.

Les axiomes de la lutte, de même, se sont fortement développés au fil de années, demandant plus de reconnaissance politique, sociale, économique ainsi qu'une égalité de traitement. Le milieu des années 1960 en particulier témoigne d'une dimension économiquement plus marquée au sein du Mouvement. Il s'opère de fait un glissement notable en direction d'une critique du capitalisme comme mode de domination, non seulement de la communauté afro-

américaine, mais également des populations les moins favorisées en général.

Parallèlement à ce mouvement extrêmement diversifié, où se situent les jazzmen ? Ces musiciens d'un des courants culturels les plus populaires des Etats-Unis bénéficient en effet d'une visibilité et d'une possibilité de communiquer bien supérieure à la plupart de leurs concitoyens afro-américains. Ils sont présents dans les médias, ont des audiences dans toutes les couches de la société, et dans toutes les catégories raciales américaines. Les plus célèbres d'entre eux sont envoyés en mission diplomatique en Afrique, et de l'autre côté du Rideau de Fer, afin de promouvoir les intérêts américains. Certains sont même reçus par le Pape, tant ils semblent représenter un symbole positif de la culture américaine ! Où ces musiciens se situent donc, dans un mouvement aux revendications larges, culturelles, économiques, sociales, politiques, et aux modes d'actions aussi variés que le nombre de structures qui composent ce mouvement ?

La réponse peut surprendre, mais les musiciens, dans ce mouvement, ne situent pas vraiment. Pas en tant que mouvement unis en tout cas. Il faut bien comprendre que la catégorie « musiciens de jazz » ne renvoie pas à quelque chose d'unique, de cohérent, ni d'uniforme. Il y a autant de situations que de musiciens, et la notion qui paraît déterminante ici n'est pas tant le militantisme, visible ou non, de ceux-ci que la « capacité d'engagement », la « possibilité de militer » pour ces musiciens. Dans une industrie culturelle détenue dans sa quasi-totalité par des membres de la communauté blanche, qu'il s'agisse des moyens de production (maisons de disques, salles de spectacles, promoteurs de tournées...) ou de diffusion (journaux, télévision...), quel espace d'engagement peut-on trouver pour des musiciens dont l'activité professionnelle dépend en grande partie de personnes qui se voient bousculer dans leur position sociale par la Lutte des Droits Civiques ? A titre d'exemple, rappelons par exemple que dans une Amérique encore largement ségréguée, certaines salles de spectacles refusent catégoriquement que des noirs assistent aux concerts de musiciens afro-américains à la fin des années 1950.

Il est fréquent d'entendre parler de la musique Jazz comme étant la musique des noirs américains, qu'elle représente leur

contribution à la culture américaine, ou qu'elle est le produit culturel par excellence, avec le blues, de cette communauté. En somme, et malgré la présence bien acceptées de nombreux musiciens blancs, le Jazz serait, par définition, une musique « d'essence afro-américaine ». C'est néanmoins en totale opposition à cette définition, entre autres, que se pense, au début des années 1960, la « New Thing », ou Free Jazz, courant qui va nous intéresser dans cet article.

Il peut être facile, en effet, d'avoir instinctivement envie de relier la Lutte des Droits Civiques, militant pour la liberté du peuple noir, et le Free Jazz, par leur proximité sémantique. La réalité, comme c'est souvent le cas, est cependant beaucoup plus complexe et nuancée. Alors, est-ce que le Free Jazz a constitué, à l'époque, une « bande son » du Mouvement des Droits Civiques ? A-t-il été consciemment pensé et nommé afin de montrer un soutien, une appartenance à la lutte ?

Tout d'abord, rappelons qu'au début des années 1960, le terme « Free Jazz » n'est pas aussi unanimement adopté que de nos jours. Il est en effet beaucoup plus commun, à ses débuts, de parler de « New Thing », « Nouvelle Chose », sans même faire directement référence, sémantiquement parlant, à son rattachement à la musique Jazz. Mais penchons-nous avant tout sur son contexte d'apparition, entre la fin des années 1950 et le début des années 1960 sur la scène New-Yorkaise.

Le « Free » apparaît à un moment particulier de la Lutte. Après plusieurs années de manifestations pacifiques et d'actions politiques, un glissement sensible s'opère dans la dialectique générale du mouvement. Dans plusieurs médias afro-américains grand public (c'est-à-dire, écrits par des auteurs et autrices noirs.es à destination d'un lectorat noir), à commencer par le plus diffusé d'entre eux, le magazine *Ebony*, on assiste à une multiplication d'articles militants qui dénotent de l'intérêt et de la place grandissants donnés aux intellectuels du Mouvement. La fréquence d'articles traitant, par exemple, d'une réflexion sur la condition sociale, économique, culturelle, philosophique du Noir augmente en effet drastiquement au début des années 1960. Ces articles semblent témoigner d'un phénomène d'intense intériorisation et intellectualisation de ce « qu'est » être Noir dans les Etats-Unis du XXème siècle, mais

également des causes profondes de son oppression, de la manière dont ils sont représentés, figurés, par la communauté blanche. Au fil de ces articles, des discours des leaders de la Lutte, et des débats des étudiants -qui occupent à cette époque une place centrale dans le Mouvement-, on note l'apparition de termes de plus en plus militants, mais également d'une profonde réflexion sur l'identité propre de la communauté afro-américaine, ainsi que sur son identité culturelle.

De la même manière, ce type de réflexions, au début des années 1960, se retrouve de manière beaucoup plus prononcée que dans les dernières décennies dans les propos des musiciens de Jazz, ou en tout cas dans les propos d'une partie des musiciens : entre 1963 et 1968, les mouvements sociaux et culturels générés dans le sillage de l'évolution de la Lutte des Droits Civiques paraissent traverser densément le champ de la production culturelle afro-américaine.

C'est dans cette période intense de la Lutte des Droits Civiques que le Free Jazz, développé de manière embryonnaire dans les années 50, se concrétise à New York. Dans sa définition la plus évidente et assumée, ce courant musical est pensé par ses pratiquants comme une rupture avec les canons esthétiques de la musique occidentale, qui caractérisaient alors la plupart des productions de l'époque, et sont jugés oppressants. En particulier (et comme d'autres formes de jazz), il se place dans une rupture nette avec les pratiques caractéristiques de formats tels que le Dixieland et le Swing. De manière visible, on commence à considérer ces musiques comme des symboles de la domination blanche sur la communauté afro-américaine. Ces deux formes de jazz, en effet, sont perçues comme caractéristiques de l'expression de la ségrégation dans le Sud des Etats-Unis -où la ségrégation visible était beaucoup plus violente au début du XX^{ème} siècle-, la Nouvelle-Orléans par exemple, et sont, au début des années 1960, décrites comme étant des musiques calibrées pour la distraction de la population blanche par des orchestres noirs. Et de fait, les conceptions idéologiques et la perception exacerbée de la domination de la communauté blanche semblent, de prime abord, inséparables de l'émergence du Free Jazz en tant que courant artistique en partie intellectuellement déterminé.

Charles Mingus, contrebassiste et compositeur de renom rattaché, pour partie, à la musique Free, explicite relativement bien l'émergence de ces conceptions¹ et leur diffusion par des musiciens, phénomène bien plus marginal une décennie plus tôt : « *Jusqu'ici, la plupart de la musique a été écrite pour les blancs, ce n'est que très récemment que l'on a commencé à écrire de la musique qui parle au peuple noir et qui essaie de prendre sa défense.[...] Et puis peu à peu sont apparus des hommes qui ont tenté de prendre position, de montrer ce qu'il y avait de malsain chez certains Blancs, ces capitalistes qui exploitent l'Américain blanc de seconde classe et l'Américain noir de troisième classe pour faire de ce dernier son esclave. La société dans laquelle nous vivons est gouvernée par une race de seigneurs qui s'opposent à ce que le Noir soit libre* »². Ces propos, de fait, s'insèrent dans les conceptions à la base de la Lutte des Droits Civiques : c'est par la privation d'éducation et d'argent et par l'emploi de « *manières fascistes* » que la société blanche maintient sa domination vis-à-vis de la communauté afro-américaine³. Au global, l'analyse faite par une partie de ces musiciens des rapports de domination et du racisme –latent ou affiché– présents au sein de la scène jazz amène ceux-ci à considérer, dans son fondement, que cette domination est un élément fondateur du Jazz, et de fait, que cette théorisation amène la nécessité de créer une « Nouvelle Chose ». Le saxophoniste Archie Shepp, fer de lance de ce nouveau courant, parle par exemple ouvertement des blancs qui vivent sur le dos des Afro-Américains depuis 400 ans aux États-Unis, et note qu'il commence à peine à réaliser qu'il est un homme⁴, ce qui pousse à considérer que les musiciens de Free Jazz ont une certaine conscience à la fois de leur capacité d'expression, mais également de la nécessité de communiquer à ce sujet : « *Le musicien contemporain de jazz en Amérique présente un caractère unique. Nous avons maintenant la possibilité de nous exprimer et nous en sommes capable* »⁵. Ce qui est frappant, concernant cette conception, c'est qu'elle fait sensiblement écho à un phénomène interne au Mouvement dans les années 1950, qui tendait

¹ CLOUZET Jean, KOPELOWICZ Guy, « Un inconfortable après-midi : Interview de Charles Mingus », *Jazz Magazine*, n.107, juin 1964, p.26

² CLOUZET Jean, KOPELOWICZ Guy, 1964, *ibid.*, p.32

³ CLOUZET Jean, KOPELOWICZ Guy, 1964, *ibid.*, p.32

⁴ NOAMES Jean-Louis, « Shepp le rebelle », *Jazz Magazine*, n.125, Paris, décembre 1965, p.78

⁵ NOAMES Jean-Louis, 1965, *ibid.*, p.78

à demander de la part des musiciens de jazz une plus grande implication, entre autres en tant que « porte-voix ». La demande de « leadership » envers ces musiciens à l'époque, qui n'a pas immédiatement rencontré le succès, trouve paradoxalement un écho à travers l'émanation la plus récente du Jazz. La perspective militante la plus assumée de la « New Thing », néanmoins, se trouve dans une autre facette de son émergence.

La définition et le rejet des canons esthétiques occidentaux, qui évoluent significativement au long de la seconde période de la Lutte des Droits Civiques, sont peut-être une des facettes les plus ouvertement militantes de cette musique, étant également la plus perceptible. Ce rejet, typiquement, est extrêmement intériorisé et assumé. Le pianiste Cecil Taylor, par exemple, décrit en 1967 ce phénomène de façon très concrète : la domination blanche tend à obliger les musiciens afro-américains à se diriger vers le jazz, les empêchant, à la sortie du conservatoire, de se diriger vers la musique classique et plaçant la musique jazz comme seule solution de carrière viable pour ces musiciens⁶. C'est de ce type de pratiques au sein de l'éducation et de l'industrie de la musique qu'émerge, au milieu des années 1960, une forme de défiance théorisée vis-à-vis des canons artistiques de la communauté blanche, ainsi que l'expression de la perception d'une absorption culturelle forcée : « *Pourquoi faut-il passer tant d'années à étudier les traditions musicales européennes, quand pas un des profs ou des musiciens ne connaît quoi que ce soit de Harlem ou des traditions afro-américaines ? Les critères employés sont particuliers à leur musique après tout ! Quelle pouvait être l'idée de la Beauté pour Louis Armstrong ? Qui s'en soucie ? Et même si cela les intéressait, leur opinion ne m'intéresse plus, tout simplement parce qu'ils n'imaginent pas que nous puissions avoir nos critères* »⁷. Cette conception du poids de la culture occidentale dans le jazz, de la volonté d'une production plus afro-centrée, d'une réappropriation des moyens de cette production, s'inscrit en parallèle de la progression de la construction d'une identité spécifique visible dans l'expression théorique de la Lutte des Droits Civiques. La question de la recherche de racines africaines ainsi que d'une forme d'authenticité culturelle différenciée de la culture blanche américaine, largement présentes

⁶ BERGER Daniel, « Cecil Taylor à la trace », *Jazz Hot*, n.228, février 1967, Paris, p.15

⁷ BERGER Daniel, 1967, *ibid.*, p.19

dans la reconstruction d'une culture et d'une identité propres en tant que gens de couleurs aux États-Unis s'affirme en effet visiblement au fil des années 1960⁸. En outre, celle-ci témoigne d'une volonté de se réappropriier les savoirs et les moyens de production culturelle, comme le souligne Cecil Taylor : « *J'ai certainement plus appris dans le ghetto noir de là-bas [Boston] qu'au Conservatoire* »⁹.

Une partie des musiciens afro-américains, principalement issus de la *New Thing*, entrent ainsi dans une lutte qui se nourrit fortement de l'évolution de fondements théoriques contre une vision occidentale des critères esthétiques de la musique produite par la communauté afro-américaine, parallèlement à la Lutte des Droits Civiques. Néanmoins, il est complexe de relier de manière directe la Lutte des Droits Civiques et l'éclosion de cette forme de Jazz. Si l'aspect militant de cette musique, de la manière dont elle est intériorisée, pensée et explicitée par ces musiciens, est indéniable et s'inscrit dans un contexte plus global de lutte, il est pour l'heure difficile de tracer des parallèles directs dans lesquels cette musique serait une émanation franche du Mouvement –comme on peut le lire parfois-, et constituerait, de fait, une forme de « bande-son de la lutte »¹⁰.

A commencer par les larges variables des engagements personnels de chaque musicien (possibles ou voulus), il ne paraît pas vraisemblable que le genre musical dans son entièreté puisse être considéré comme ayant une vocation assumée d'être une partie de la Lutte. Il n'est paradoxalement pas possible de considérer, nous l'avons vu, ce mouvement comme étant entièrement séparé de son contexte d'apparition. Le contrebassiste Charles Mingus, par exemple, avec sa production instrumentale « *Meditation on Integration* »¹¹, ou Archie Shepp, avec son oeuvre « *Malcolm, Malcolm, Semper Malcolm* »¹² (qui

⁸ CULLAZ Maurice, « Max et Abbey », *Jazz Hot*, n.232, juin 1967, 33e année, p.23

⁹ BERGER Daniel, 1967, *op. cit.*, p.19

¹⁰ Comme le souligne Mark Gridley dans son article, qui présente ce phénomène de rapprochement disserté dans les ouvrages de recherche sur le Jazz comme un raccourci dangereux. GRIDLEY Mark, « Misconceptions in linking Free Jazz and Civil Right Movement », *College Music Symposium*, vol.47, Automne 2007, p.139

¹¹ MINGUS Charles, « *Meditations on Integration* », titrée « *Praying with Eric* », enregistré en live le 4 avril 1964, on *Town Hall Concert*, Jazz Workshop, 1964, JWS 005

¹² SHEPP Archie, « *Malcolm, Malcolm, Semper Malcolm* », on *Fire Music*, 1965, Impulse!, AS-86

se traduirait par « Malcolm, Malcolm, De tout temps Malcolm »), soulignent la montée de la présence de ces productions en lien plus ou moins étroits avec l'avancement de la lutte contre la ségrégation raciale. Qu'il s'agisse de la question de l'intégration, ou de la commémoration de la mort de Malcolm X, assassiné en 1965, il apparaît qu'un certain nombre de musiciens s'insèrent en partie dans l'évolution du Mouvement des Droits Civiques et de la pensée collective afro-américaine. Ils proposent des productions relativement liées, proches de la Lutte, qui pourraient, d'une certaine manière se positionner en relais de celle-ci d'un contexte de protestation englobant la sphère culturelle. Il apparaît, en tout cas, que ces musiciens, en tant qu'afro-américains, se positionnent en parallèle de cette lutte et en absorbent la sémantique, et l'expriment à travers leur statut de musiciens.

Concernant le rejet de l'esthétique occidentale dans leur production musicale, une des facettes les plus visiblement militante se situe, nous l'avons vu, dans la manière dont ces musiciens envisageaient la musique. Sortant des schémas traditionnels et des canons de ce qui se faisait à l'époque en termes de rythme, de structure mélodique et harmonique, et d'improvisation, c'est un véritable terrain d'expérimentations artistiques qui est mis en place, visant à replacer la volonté de création de ces musiciens en dehors de ce qui est « attendu ». Il suffit de se pencher sur les albums « *The Shape of Jazz to Come* » ou « *Free Jazz : A Collective Improvisation* » du saxophoniste Ornette Coleman au début des années 1960 pour comprendre la rupture qu'ils opèrent afin de pouvoir injecter leur identité culturelle et sociale propre dans la création de leur musique.

Cette intériorisation de la Lutte, néanmoins, ne constitue pas la norme pour les jazzmen afro-américains de l'époque, ou du moins, pas dans une manière médiatiquement assumée. Le décalage des productions que nous venons d'évoquer avec une grande partie des enregistrements de l'époque est en effet relativement sensible. Par exemple, le « *What a Wonderful World* »¹³ de Louis Armstrong en 1967, et ses paroles optimistes dans un moment d'accroissement de la radicalisation du Mouvement, tranche assez largement avec une partie

¹³ ARMSTRONG Louis, « *What a wonderful world* », on *What a wonderful world/Cabaret*, 1967 (avec le monologue introductif : 1970), ABC Records, 45-1098

des productions participant au contexte de la lutte. Pour ces musiciens exprimant publiquement des conceptions héritées de l'évolution de la Lutte, la situation qu'il exprime paraît en effet beaucoup moins directement impliquée dans les préoccupations de leur communauté. Charles Mingus analyse par exemple les termes désignant sa musique sous cet angle : « *Il [Stan Getz, un musicien de jazz blanc] peut jouer où bon lui semble alors que nous en sommes réduits à jouer dans des porcheries. Tout cela parce qu'on nous désigne sous le vocable de musiciens de jazz. Quand vous me classez dans la catégorie « jazzman », ça limite automatique mes possibilités de travail. Je ne veux pas que cette musique soit appelée Jazz* »¹⁴. Le batteur Max Roach, également largement rattaché à la naissance du Free, fait par ailleurs échos de propos similaires : « *Cependant le terme « Jazz » est une incorrection. Le terme exact est « musique afro-américaine* »¹⁵.

Le rejet du terme « Jazz », en ce qu'il reflète la domination blanche et une catégorisation raciste et limitante d'une musique afro-américaine est emblématique de cette production contextuelle de contenu militants par des artistes afro-américains. Mais plus encore que ces conceptions, sans doute plus partagées à l'époque que ce que ne laisse entrevoir les traces qu'il nous en reste aujourd'hui, c'est cette volonté forte de l'exprimer qui caractérise une bonne partie de ces musiciens. Et de la même manière, l'expression de la conscience aigüe de leur place dans la société qu'ils développent, impactant directement leurs conditions de travail, semble tenir une place prépondérante dans l'émergence de cette musique ainsi que dans son aspect militant.

La situation économique du Jazz, en tant que produit culturel présenté comme majoritairement issu d'une minorité aux États-Unis, semble en effet problématique au milieu des années 1960. Ces conditions économiques, pour les musiciens dépendants d'une industrie de la musique et du divertissement gérée en grande partie par la communauté blanche, pèsent, nous l'avons vu, assez lourdement sur leur possibilité d'engagement militants. Les propos du pianiste Cecil Taylor en 1965, au sujet de cette contrainte, sont assez révélateurs : « *L'engagement, en musique, est un luxe. Si vous*

¹⁴ CLOUZET Jean, KOPELOWICZ Guy, 1964, *op. cit.*, p.26-32

¹⁵ CLOUZET Jean, WAGNER Jean « Trente questions à Max : Interview de Max Roach », *Jazz Magazine*, n.114, janvier 1965, p.18

cherchez vraiment, vous pouvez trouver quantité de commentaires sociaux plus profonds que le caractère provisoire d'une opinion politique »¹⁶. Cette notion de « luxe » pour décrire la possibilité d'engagement d'un musicien, par exemple dans la Lutte des Droits Civiques, est assez révélatrice de leur position complexe par rapport à ces revendications sociales. Paradoxalement, elle est assez emblématique de cette expression militante visible dans le Free Jazz, à défaut de « propre au Free Jazz ». Ces diverses possibilités d'engagement, régulées entre autres par l'action de la critique et des maisons de disques, composantes fondamentales de l'industrie de la musique, témoignent de la disparité économique importante entre ces divers courants musicaux. Paradoxalement, c'est cette disparité qui semble permettre, à certain d'entre eux, de communiquer plus aisément au sujet de leur situation.

En effet, dans le cas du Free Jazz, la possibilité d'avoir des engagements, c'est à dire, d'être payé pour une prestation par des salles de concert, est un processus plutôt complexe. La rupture dans la manière de penser et jouer la musique, ainsi que les propos militants d'une partie de ses musiciens, rend à l'époque d'autant plus précaire la condition de musicien afro-américain : « *La plupart des musiciens ne jouent pas. Les patrons de cabarets ne sont pas encore habitués à nous et ne tiennent pas pour l'instant à prendre de risques avec notre musique* »¹⁷. La nature musicalement curieuse, pour l'époque, du Free Jazz, et l'engagement/le militantisme personnel (ouvertement lié au Mouvement ou non), de ses musiciens, génère en réalité une certaine difficulté à s'engager sur le terrain de la Lutte, considérant l'impact négatif considérable que peut avoir l'action militante sur une carrière. Dans un article sur Louis Armstrong, le journaliste Charles Sanders développe par exemple, au sujet des problèmes générés par l'implication dans la Lutte : « *Peut être qu'une des fonctions de la complexité quasi-impénétrable dans laquelle Pops Armstrong enveloppe presque toujours sur idées sur les Droits Civiques sert à empêcher ses sentiments réels sur le sujet d'émerger dans leur nudité*

¹⁶ NOAMES Jean-Louis, « Le système Taylor », *Jazz Magazine*, n.125, Paris, décembre 1965, p.33

¹⁷ Citation du batteur afro-américain de Free Jazz Sonny Murray, cité dans KOPELOWICZ Guy, 1965, *op.cit.*, p.28

perturbatrice de carrière »¹⁸. Le poids de l'industrie de la musique et du divertissement dans la viabilité des carrières de ces musiciens, implique une nécessité de compromis, quel que soit, au final, le genre concerné.

Le Free Jazz, néanmoins, témoigne, via l'expression plus militante des artistes qui lui sont liés, d'un certain nombre de problèmes économiques spécifiques à la société américaine et au le monde du jazz, dans ce contexte troublé des années 1960. Le manque de confiance suscitée par cette musique pour les maisons de disques et les propriétaires de salles de concerts complexifie drastiquement la situation de ces musiciens. Pour ceux-ci, ces conditions de production dans la scène jazz, vont considérablement miner leur possibilités d'engagement, le racisme latent et les logiques constantes de domination n'offrant peu de réel espace d'expression. A la question : « *ne pensez-vous pas que la condition des Noirs aux États-Unis soit en train de s'améliorer peu à peu* », le contrebassiste Charles Mingus répond, en 1964 : « *Sur le plan du spectacle, il n'y a pas l'ombre d'une amélioration. [...] Il y a deux cent trompettistes noirs qui crèvent la faim pour un Miles [Davis], un Dizzy [Gillespie], ou un [Louis] Armstrong qui arrivent à travailler. Les jeunes musiciens en sont venus à détester le Jazz qui les maintient dans l'obscurité et les empêche de travailler* »¹⁹. La conception du jazz comme d'une scène économiquement difficile à vivre pour ses musiciens, place en perspective le poids que l'industrie de la musique et du divertissement fait peser sur ceux-ci, limitant leur possibilité d'expression réelle et leurs moyens d'actions. Des propos similaires sont en outre rapportés par le batteur Max Roach : « *Des milliers de musiciens afro-américains qui souffrent à cause des préjugés raciaux existants aux États-Unis sont avec moi. Car, pour la grande majorité des musiciens afro-américains, c'est une réelle abnégation que de continuer à exercer le métier de musicien professionnel* »²⁰.

Il semble ainsi intéressant de constater la perception que ces musiciens ont de leur milieu professionnel et culturel, et du rôle de

¹⁸ SANDERS Charles, « Louis Armstrong, the reluctant millionaire », *Ebony*, vol.XX, n.1, Novembre 1964, Chicago, p.136-142

¹⁹ CLOUZET Jean, KOPELOWICZ Guy, 1964, *op. cit.*, p.29

²⁰ CLOUZET Jean, WAGNER Jean, 1965, *op. cit.*, p.22

l'industrie dans ceux-ci. Certains de ces musiciens, au milieu des années 1960, ont cependant tenté de lutter contre le poids de cette industrie, dans une perspective qui paraît fortement connectée avec le contexte global généré de la Lutte des Droits Civiques. Le trompettiste Bill Dixon, par exemple, fonde en 1964 la Jazz Composer Guild (JCG), dont des jazzmen comme Cecil Taylor ou Archie Shepp sont membres. La JCG est conçue dans le but de contourner une partie des logiques de l'époque de l'industrie de la musique en proposant à ses membres de ne signer des contrats avec des maisons de disques ou des salles de concerts qu'à condition que celles-ci remplissent les conditions fixées par l'organisation. Agissant à la manière d'un syndicat, les plus militants des artistes Free Jazz New Yorkais s'y sont joints. L'idée principale défendue par la JCG était ainsi de proposer pour les musiciens, blancs comme afro-américains, une amélioration des conditions de travail, moins soumises à la domination de l'industrie du disque ou à la critique, et de limiter au maximum l'exploitation des artistes²¹. Les logiques combattues par cette organisation, se retrouvent de manière visible dans les propos du saxophoniste Archie Shepp : « *Nous allions les voir [les compagnies de disques], mais un directeur prévenait quelques-uns des musiciens qu'il voulait bien signer un contrat mais à condition que mon nom ne soit pas inclus dans ce contrat. Il n'avait pas aimé certaines de mes remarques lors des débats au Village Vanguard* »²². Nous l'avons vu, ces musiciens, pour la plupart, intériorisent fortement leur position sociale. Shepp, par exemple, considère qu'il a lui-même de la chance de pouvoir vivre de son art tout en défendant un autre point de vue que celui de la communauté dominante, ce qui n'est pas le cas pour la majorité, des artistes afro-américains²³. Cette conscience du poids de l'industrie de la musique et du divertissement dans la construction et le relais de schémas sociaux concernant les musiciens afro-américains est, de fait, largement discutée à ce moment : « *Le jazzman n'en continua pas moins de se voir traiter comme un être humain abaissé d'emblée par sa double condition de noir et de musicien. [...] Il ne faut pas s'étonner de voir que lorsque les grandes compagnies cinématographiques d'Hollywood firent appel à un Louis Armstrong, ce ne fut pas pour lui confier un rôle dans lequel il aurait pu exprimer la mesure de son*

²¹ KOPELOWICZ Guy, 1965, *op. cit.*, p.30

²² KOPELOWICZ Guy, 1965, *ibid.*, p.30

²³ NOAMES Jean-Louis, 1965, *op. cit.*, p.81

génie, mais pour le transformer en palefrenier [...] à qui un dieu charitable aurait insufflé le don de la musique. Vu par Hollywood, le Noir resta conforme à l'image que s'en créait le blanc »²⁴. Cette perception du poids de l'industrie dans la création de l'identité culturelle des musiciens de jazz afro-américains, dans les années 1960, est à la base de ces nouvelles pratiques artistiques et sociales, émergeant parallèlement à la Lutte des Droits Civiques.

Intériorisant fortement leur statut social mais également la manière dont la communauté dominante perçoit les afro-américains, c'est également contre cette vision d'une identité afro-américaine que les musiciens de Free Jazz font entendre leurs voix. Et considérant qu'une large partie de la critique musicale de l'époque est considérée comme un relais au mieux, et une des principales installations au pire, de ces clichés raciaux qui définissent collectivement l'identité de ces musiciens, la réflexion de ceux-ci à son sujet tend à devenir une partie fondamentale de leur rejet des canons esthétiques occidentaux, mais également de leur conception musicale. Charles Mingus, par exemple, tient une réflexion approfondie sur le rôle de celle-ci dans la définition de la position culturelle et sociale des musiciens dans les années 1960, minant du même coup leurs possibilités d'engagement militant : « *Ainsi, sous la plume des journalistes, Armstrong est devenu « Oncle Tom »²⁵ mais aussi « le drogué »²⁶, Gillespie est devenu « The crazy »²⁷. Ils ont fait de nous de véritables singes »²⁸. Le rôle de la presse, et plus particulièrement de la critique blanche dans la production et la diffusion d'opinions, est de fait mis en avant par un certain nombre de jazzmen, qui expriment une conscience du poids considérable de celle-ci dans leur condition de productions –et donc, d'existence matérielle–, et dans la diffusion, au sein de la société américaine, d'une identité culturelle et sociale particulière. Ceci définit une large partie de leurs possibilités de prise de position vis-à-vis de la Lutte des Droits Civiques. Cette perception s'inscrit dans différentes perspectives : une hostilité par définition des Afro-Américains²⁹, une perpétuation de*

²⁴ KOPELOWICZ Guy, « Le nouveau Jazz et la réalité Américaine », *Jazz Hot*, n.231, mai 1967 34e année, p.20

²⁵ Et donc, symbole profondément racisé de la domination.

²⁶ Référence à son usage important et assumé de la marijuana.

²⁷ Possible référence au fait que celui-ci transportait sa trompette intentionnellement tordue dans un sac en papier.

²⁸ CLOUZET Jean, KOPELOWICZ Guy, 1964, *op. cit.*, p.28

²⁹ CLOUZET Jean, WAGNER Jean, 1965, *op. cit.*, p.23

certains modes de domination sur la production artistique afro-américaine, une définition d'essence bourgeoise³⁰, qui produit, installe, perpétue ou reproduit les stéréotypes sociaux et raciaux vis à vis des noirs, et l'installation d'une « nature » spécifique de ceux-ci, jugée péjorative, et, par extension, d'une nature du jazz³¹. C'est la diffusion de ces stéréotypes, et l'impact extrêmement négatif qu'ils entraînent sur leurs conditions de vie, qui est attaqué frontalement par les musiciens de Free au cours des années 1960.

Le Free Jazz, au cours des années 1960, est un objet ainsi culturel fascinant à étudier. S'il n'est pas généralement pas possible de séparer un courant musical de ses contextes de production, artistiques, économiques, sociaux..., la force avec laquelle celui-ci puise dans les réflexions théoriques et politiques de son époque est particulièrement remarquable. Il est complexe de l'assimilé à une « bande-son du Mouvement », principalement parce que ses musiciens sont, de manière paradoxale, amenés à prendre politiquement position dans les médias mais voué par les modes de productions de leur industrie culturelle à une plus grande précarité, et donc, une visibilité réduite. Des artistes populaires, à l'époque, ont en outre pris sur eux d'écrire des chansons propres au Mouvement. On pense par exemple à Nina Simone, qui, au long des années 1960, produit un certain nombre de chansons directement rattachées à la Lutte des Droits Civiques, *Mississippi Goddamn*³² en 1964, devenu un hymne pour les comités étudiants afro-américains, *Four Women*³³ en 1965, *Backlash Blues*³⁴ et *I Wish i knew how it would feel to be free*³⁵ en 1967 et *Why ? (the King of Love is Dead)*³⁶, suivant l'assassinat de Martin Luther King. C'est néanmoins cette intériorisation de leur condition, couplée à une analyse de leur milieu culturel comme étant soumis à de fortes et

³⁰ De nombreux articles sur le Jazz aux États-Unis, dans les magazines spécialisés – entre autres français- dans les années 1960 proposent une lecture des relations entre le Jazz et les mouvements sociaux américains très influencée par le Marxisme.

³¹ LE BRIS Michel, VINCENT Bruno, « La tête, le coeur et le pied, part.1 », *Jazz Hot*, n.232, juin 1967, 33^e année, p.17

³² SIMONE Nina, « Mississippi Goddam », on *Mississippi Goddamn*, 1964, Philips, 40216

³³ SIMONE Nina, « Four Women », on *The Best of Nina Simone*, Philips, 1965, PL-2701

³⁴ SIMONE Nina, HUGHES Langston (paroles), « Backlash Blues », on *Nina Simone sings the blues*, 1967, RCA Victor, LSP-3739

³⁵ SIMONE Nina, « I Wish I knew how it would feel to be free », on *Silk and Soul*, 1967, RCA Victor, LSP-38-7

³⁶ SIMONE Nina, « Why ? (the King of Love is dead) », on *'Nuff Said*, 1968, RCA Victor, LSP-4065

anciennes logiques de domination, culturelles et économiques, qui semble constituer le socle de réflexion du Free Jazz. Ces modes de domination n'étant pas endémiques du Jazz, une certaine perméabilité est visible entre le cadre de réflexion général de la Lutte des Droits Civiques, en plein essors au début des années 1960, et cette scène New-Yorkaise, qui prend la mesure de la condition des musiciens afro-américains, et l'utilise comme socle de la lutte, sur la scène, contre cette domination. Cette perméabilité fait sens considérant que ces musiciens sont directement impactés par la Lutte. Certains sont présentés comme étant personnellement des militants, comme Archie Shepp, présenté en France comme « *fréquentant les milieux activistes du jazz new-yorkais* »³⁷, d'autres, sur le terrain d'un rattachement « officiel » au Mouvement des Droits Civiques, sont plus discrets. Il apparaît néanmoins visible que ces musiciens, de manière bien plus flagrante que leurs aînées, sont largement impactés par cette compréhension des logiques de domination, alors à l'œuvre dans la société américaine et l'expriment d'une manière plus directe. Si la position des musiciens de jazz afro-américains, au global dans le Mouvement des Droits Civiques est, nous l'avons vu, complexe et soumise à de multiples facteurs contraires, l'éclosion d'un genre musical intellectuellement marqué par les réflexions de la Lutte des Droits Civiques et cherchant à construire sur celles-ci n'en demeure pas moins un exemple marquant des relations qu'entretiennent les artistes et les mouvements de Lutte.

³⁷ Citation d'Archie Shepp, reprise dans CARLES Philippe, « Archie méconnu », *Jazz Magazine*, n.119, juin 1965, p.54

L'École de Francfort : inspiratrice et critique de mai 68¹

Guillaume Beringer

L'Institut de Recherche sociale, communément appelé « École de Francfort », situé à Francfort sur le Main, a été créé en 1923 par des économistes et sociologues. Max Horkheimer, qui en fut le directeur dès 1931, Theodor Adorno, Léo Löwenthal, Friedrich Pollock ne sont que quelques-uns des illustres membres qui ont composés l'Institut, sans parler de Walter Benjamin, Herbert Marcuse ou Günther Anders, qui ont toujours été proches des idées véhiculées par la théorie critique, outil d'analyse de la société, élaboré par les premiers nommés. Enfin, nous devons également mentionner Jürgen Habermas, représentant de la seconde vague, et qui joue un rôle prépondérant dans la critique du mouvement de mai 68.

La théorie critique – par antinomie à la critique traditionnelle qui traduisait un système bourgeois – trouve ses origines dans la crise du marxisme : non seulement le prolétariat n'avait pas réussi à empêcher la guerre, il en avait même été un acteur enthousiaste. Au sein des organisations ouvrières le marxisme était certes très présent, mais les concepts restaient figés. Le marxisme ne pouvait donc plus convenir à l'analyse de la société. C'est dans ce contexte que l'Institut est fondé, dans le but d'étudier les mouvements ouvriers pour essayer de dégager une alternative à la réalité perçue. Horkheimer explique, qu'il ne faut plus étudier l'histoire dans une perspective téléologique, mais qu'il faut comprendre les forces en mouvement : « *la théorie critique [...] se détourne du savoir que l'on peut revendiquer. Elle confronte l'histoire avec la possibilité, qui est à tout instant visible de manière concrète en elle*². » Bien que le regard que portent les membres de l'Institut sur la société est hérité du marxisme, on

¹ Cet article est un compendium d'un cours magistral intitulé « *Mai 68 en Allemagne. Précurseurs, événements, critique* », donné à la Sorbonne Nouvelle en 2019 dans le cadre du deuxième semestre de Licence 3 du département d'Etudes Germaniques. Toutes les citations sont traduites par l'auteur de cet article.

² HORKHEIMER, Max, *Autoritärer Staat*, in : 1968. *Eine Enzyklopädie*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2008 [1969], p. 123 : « *Die kritische Theorie [...] kehrt sich gegen das Wissen, auf das man pochen kann. Sie konfrontiert Geschichte mit der Möglichkeit, die stets konkret in ihr sichtbar wird.* »

comprend que le système capitaliste s'est stabilisé. Dans ce contexte, plusieurs projets qui portent sur la famille ou l'autorité voient leur apparition. On voulait mesurer des structures potentiellement antidémocratiques, une « échelle graduée du fascisme » (*Faschismus-Skala*), en lien avec le conformisme, la servilité, l'agressivité, la sexualité.

On en vint à la conclusion que de nombreux allemands ressemblaient au sujet de l'empereur Diederich, tiré du roman éponyme de Heinrich Mann en 1918 : ils avaient un faible « moi », étaient désindividualisés. Cette critique civilisationnelle s'est intensifiée dans la *Dialectique de la Raison* de Theodor Adorno et Max Horkheimer en 1947, qui fera partie du corpus de la jeunesse radicale vingt ans plus tard. La thèse est la suivante : plus les hommes construisent des bastions technologiques et sociaux afin de s'arracher aux contraintes naturelles, ils renforcent leur propre impuissance. Se développe une raison instrumentale, qui, par la mobilisation de pulsions agressives, reproduit sans cesse un système de domination. Les sociétés modernes ont alors une tendance totalitaire dans tous les domaines : tout devient public, l'espace privé n'existe plus, tout comme l'individu qui est noyé dans la masse. Le « moi » est réduit à la simple « personnalité. » De cette analyse découlent alors les questions suivantes que nous allons traiter dans cet article : comment l'homme peut-il à nouveau être Je ? Et est-ce que les réponses de la révolte étudiante étaient suffisantes et adéquates pour répondre à cette absence d'individualisme ?

Après la seconde guerre mondiale, l'Allemagne en pleine reconstruction s'est demandée comment aborder l'héritage national-socialiste. Le 20 septembre 1949, le chancelier allemand Konrad Adenauer annonce vouloir amnistier des personnes ayant commis des actes délictueux pendant la période nationale-socialiste. La loi entre en vigueur le 31 décembre 1949, plusieurs personnalités, comme Theodor Oberländer qui avait participé au Putsch de Hitler, sont libérées de prison et retrouvent leur ancien poste de haut-fonctionnaire, donnant l'impression que dans un moment de « *besoin*

*général, la culpabilité n'a pas sa place*³ ». Cela suscite de nombreuses critiques, car elle est perçue comme une « *une dissimulation de l'histoire [...] une dissimulation du passé de la société [...] on oublie la réalité historique, l'horreur du fascisme, l'idée du socialisme, les conditions préalables de la démocratie, le contenu de la liberté*⁴. » L'Allemagne se divise alors en deux : l'ancienne génération qui souhaite en finir avec l'époque national-socialiste, et la jeune génération qui souhaite davantage l'élucider pour en tirer les conséquences qui lui semblent justes : la démission de certains fonctionnaires, la critique éclairée d'un régime qui continue à faire des émules avec de nouveaux partis, comme le NPD (parti national allemand), qui entre 1966 et 1968 intègre sept conseils régionaux.

La « *contraction de la conscience d'une continuité historique*⁵ » selon les termes de Theodor Adorno, a indirectement posé la question du réarmement. Après plusieurs débats internes, l'Allemagne conclut avec les puissances victorieuses sur une solution dans le cadre européen. Avec l'éclatement de la guerre de Corée le 25 juin 1950, les discussions s'accélérent et Konrad Adenauer demande expressément le droit de réarmer le pays. En dehors du parlement, plusieurs groupuscules tels que le mouvement Sans-moi (*Ohne-Mich Bewegung*) estiment, à l'instar de Adorno, qu'il existe encore des « *fantasmes collectifs de pouvoir*⁶ » qui résultent dans l'impression d'une « *mobilisation permanente*⁷ », pour citer Max Horkheimer. La jeunesse de Mai 68, qui vit ces événements et qui réceptionne les idées de l'École de Francfort en vient alors à la même conclusion que Jürgen Habermas : « *Tant que les relations de pouvoir ne sont pas effectivement neutralisées dans la reproduction de la vie sociale et*

³ MARCUSE, Herbert, *der eindimensionale Mensch*, Zu Kampen, Springe, 2017 [1964], p. 99 : « *In der allgemeinen Notwendigkeit hat Schuld keine Stätte.* »

⁴ Ibidem, pp. 116-117 : « *eine Unterdrückung der Geschichte [...] eine Unterdrückung der eigenen Vergangenheit der Gesellschaft [...] Man vergisst die geschichtliche Realität, den Schrecken des Faschismus, die Idee des Sozialismus, die Vorbedingungen der Demokratie, den Inhalt der Freiheit.* »

⁵ ADORNO, Theodor W., *Aufarbeitung der Vergangenheit*, in : *Erziehung zur Mündigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2017 [1960], p. 13 : « *Schrumpfen des Bewusstseins historischer Kontinuität in Deutschland.* »

⁶ Ibidem, p. 18.

⁷ HORKHEIMER, Max, *Autoritärer Staat*, in : *1968. Eine Enzyklopädie*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2008 [1969], p. 120.

que la société bourgeoise elle-même est toujours basée sur la violence, aucun statut juridique ne peut être établi sur cette base⁸. »

Cette organisation sociétale s'appuie tout particulièrement sur une économie de marché libérale, un « *ordre naturel factice*⁹ » dans la mesure où « *le système de la libre concurrence peut se réguler par lui-même*¹⁰. » Mais ce système prend les traits d'un État en guerre, qui élimine, isole, supprime les foyers de trouble¹¹. Ce système demeure donc un « *État coercitif, parce que l'administration totale de cet État est synonyme d'une limitation systématique de l'autodétermination*¹². » Il s'agirait non pas d'un système qui promet plus de libertés, comme le suggère le principe du libéralisme, mais d'une société industrielle manipulée par la politique, qui promeut un ordre objectif qui est présenté comme un progrès¹³. En conséquence, toute alternative est reléguée au rang d'utopie, et toute opposition est systématiquement tournée au ridicule¹⁴.

Cette économie de marché qui s'impose comme ordre objectif et qui promet prospérité et bonheur, repose sur la consommation, qui conjoncturellement prend essor avec la guerre de Corée et l'industrie de l'armement qui l'accompagne. La production s'accélère, le chômage baisse (1% en 1961 tandis qu'il était à 13,5% en 1950). De 1966 à 1973 on parle alors d'une explosion de la prospérité et la consommation augmente de manière significative. On a alors l'impression que les consommateurs « *se reconnaissent dans leurs marchandises ; ils trouvent leur âme dans leur voiture, leurs ustensiles de cuisine*¹⁵. »

⁸ HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2001 [1962], p. 204 : « *Solange in der Reproduktion des gesellschaftlichen Lebens Machtverhältnisse nicht wirksam neutralisiert sind und die bürgerliche Gesellschaft selbst noch auf Gewalt beruht, kann auf ihrer Basis kein Rechtszustand errichtet werden.* »

⁹ Ibidem, p. 150 : « *Schein eines ordres naturels.* »

¹⁰ Ibidem, p. 148 : « *Das System der freien Konkurrenz kann sich selbst regulieren.* »

¹¹ MARCUSE, Herbert, *der eindimensionale Mensch*, Zu Kampen, Springe, 2017 [1964], p. 39.

¹² Ibidem, pp. 68-69 : « *Staat der Unfreiheit, weil seine totale Verwaltung eine systematische Beschränkung der [...] Selbstbestimmung bedeutet.* »

¹³ Ibidem, p. 159.

¹⁴ Ibidem, p. 162.

¹⁵ Ibidem, p. 103 : « *Die Menschen erkennen sich in ihren Waren wieder ; sie finden ihre Seele in ihrem Auto, ihrem Küchengerät.* »

Mais malgré cette absence de crise, le bonheur n'est pas au rendez-vous, dans la mesure où la pluralité est utilisée à des fins idéologiques¹⁶. Elle accroît la manipulation et favorise la mise au pas. Car « *compte tenu de l'élévation du niveau de vie, le désaccord avec le système semble être socialement inutile [...] Il empêche ainsi l'émergence d'une opposition effective à l'ensemble*¹⁷. » La possession matérielle suspend le « devoir » et le « pouvoir », c'est-à-dire toute potentialité. Les consommateurs ne sont pas heureux, parce qu'ils ont l'impression d'être assimilés à un système qui les contraint de manière implicite d'adhérer aux normes économiques et sociales mises en place par une élite politique technocratique.

Dans ce contexte, la télévision joue un rôle majeur. En 1963, une deuxième chaîne apparaît sur les ondes. Les audiences augmentent, la publicité aussi. On lui reproche de déterminer les besoins et d'ainsi manipuler les masses¹⁸. Le choix n'est alors qu'une illusion et la communication de masse neutralise toute réflexion individuelle : l'opinion publique s'accorde avec la publicité. L'idéal de prospérité se déploie comme une idéologie, un rituel qui concède à la parole une place primordiale, mais qui laisse peu de place à la discussion¹⁹.

On ne peut pas encore parler d'un renversement des valeurs traditionnelles. La société reposait encore sur des modèles anciens et les années 60 débutent comme se sont terminées les années 50 : malgré des divertissements toujours plus nombreux, la société demeurait hostile aux plaisirs. Le sexe hors mariage était perçu comme immoral. L'homosexualité comme criminel. Certaines lois, comme le paragraphe 180 du code pénal, étaient héritées du II. Reich. Les femmes étaient exclues de la vie publique, et les anciens modèles de famille restèrent intacts. Demeure alors une « *idéologie répressive de la liberté selon laquelle la liberté de l'homme [en accord avec le schéma de l'ordre et de la tradition ecclésiastique, tout*

¹⁶ Ibidem, p. 71.

¹⁷ Ibidem, pp. 22-23 : « *Unter der Bedingung eines steigenden Lebensstandards erscheint die Nichtübereinstimmung mit dem System als gesellschaftlich sinnlos [...] Sie beugt so dem Aufkommen einer wirksamen Opposition gegen das Ganze vor.* »

¹⁸ Ibidem, p. 16.

¹⁹ Ibidem, p. 120.

particulièrement l'éthique protestante], peut s'épanouir uniquement dans le travail et la pauvreté²⁰. »

L'éducation ne devait pas simplement « *façonner l'humain, puisqu'on n'a pas le droit de façonner les êtres humains de l'extérieur [...] il faut plutôt veiller à former la vraie conscience²¹.* » Pourtant, l'expérience démocratique allemande, qui devait servir de base à l'éveil politique et citoyen, s'est révélée décevante. Puisqu'il y avait systématiquement un consensus entre les trois partis (CDU, SPD, FDP) les hommes politiques ont pu rapidement s'accorder sur un programme, ce qui était certainement une nécessité après la seconde guerre mondiale. Mais ce principe biparti a également dérobé la fonction critique de la société, puisque les programmes, les idées, se ressemblaient de plus en plus. Le système politique allemand est alors qualifié de « *servitude démocratique confortable, sans problèmes, raisonnable²².* » En conséquence, jusqu'à la fin des années 50, seul 1/4 des citoyens s'intéressent à la politique. Les institutions étaient globalement méconnues et l'État était uniquement perçu comme un « *État fiscal, dont le ministère des comptes publics est l'administration essentielle²³.* » L'État était donc uniquement perçu comme un gestionnaire technocratique de la vie public.

Dans la mesure où l'État n'a pas su mettre à contribution une pluralité d'opinions et s'est contenté d'administrer plutôt que d'inspirer les citoyens, s'est constituée une opposition en dehors du parlement (APO : *außenparlamentarische Opposition*). Celle-ci a dans un premier temps eu du mal à s'imposer, puisque dans un État prospère il était difficile de convaincre les concitoyens d'une quelconque manipulation ou ingérence étatique. Il a alors fallu attendre l'affaire du magazine allemand *Spiegel* le 27 octobre 1962. Le

²⁰ Ibidem, p. 60 : « *Repressive Freiheitsideologie, wonach menschliche Freiheit [dem Schema der kirchlichen Ordnung und Tradition, insb. Der protestantischen Ethik entsprechend] in einem Leben von Müße und Armut aufblühen kann.* »

²¹ ADORNO, Theodor W., *Erziehung nach Auschwitz*, in : *Erziehung zur Mündigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2017, [1966], p. 107 : « *... sogenannte Menschformung [sein], weil man kein Recht hat von außen her Menschen zu formen [...] sondern die Herstellung des richtigen Bewusstseins.* »

²² MARCUSE, Herbert, *der eindimensionale Mensch*, Zu Kampfen, Springe, 2017 [1964], p. 21.

²³ HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2001 [1962], p. 74 : « *Der moderne Staat ist wesentlich Steuerstaat, die Finanzverwaltung das Kernstück seiner Verwaltung.* »

magazine était très critique envers la politique de réarmement du ministre de la défense Franz-Joseph Strauß. Celui-ci ordonna alors une perquisition des bureaux du journal. Une majorité de citoyens estimait que cela constituait une atteinte à la liberté de la presse. En conséquence, Strauß démissionna de son poste. L'APO s'est vue renforcée, puisqu'elle se positionnait, en tant que représentante de l'opinion publique comme « *organe de la toute-puissance législative*²⁴. »

A la suite de cet événement, l'APO a critiqué avec toujours plus de véhémence la politique nucléaire, l'enseignement universitaire, les mesures d'exceptions, la guerre au Vietnam et la politique du consensus. En octobre 1966, 20 000 participants se réunissent pour dénoncer « l'état d'urgence de la démocratie » qui selon les personnes présentes, s'apparente à un crime contre l'humanité. Les *go-ins*, *sit-ins*, *teach-ins* se multiplient et en décembre 1966 ainsi qu'en février 1967 on assiste à des altercations avec la police. Ces nouvelles méthodes de contestation renforcent la rébellion contre un style de vie jugé désuet et contre l'establishment.

Comme en France, ce sont essentiellement les étudiants qui ont porté le mouvement. En Allemagne, c'est la SDS (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund* : union socialiste allemande des étudiants) qui a été fondée en 1946 à Hambourg par des vétérans de guerre. Proche du SPD (le futur chancelier Helmut Schmidt présida un temps la SDS), les liens se sont cependant rompus avec le temps, le parti reprochant à l'union le 9 mai 1960 d'être trop extrême et de recevoir des financements de la RDA. Il faut attendre 1964 avant que le SDS soit réellement pris en considération : 700 étudiants manifestent alors contre le dictateur congolais Moïse Tschombé en voyage en Allemagne. Trois mois plus tard, ce sont désormais 2500 étudiants qui manifestent contre la guerre au Vietnam et qui lancent des œufs sur la façade de la maison américaine à Berlin. Les hommes politiques crient au scandale, la police intervient. D'autres actions s'en suivent, menées par un petit groupe au sein de l'union intitulé *Kommune I*. Une dizaine d'étudiants se battent pour supprimer la propriété privée, la bourgeoisie. En avril 1967, ils prévoient de lancer du pudding sur le

²⁴ Ibidem, p. 167 : « *Öffentliche Meinung als Vehikel und Organ legislative Allmacht.* »

vice-président américain en visite à Berlin. Ils sont provisoirement placés en détention.

Entre 1966 et 1968, le nombre de membres double et passe de 1200 à 2500. La SDS pouvait alors se prévaloir d'être présente dans toutes les universités, menée par des marginaux maoïstes, anarchistes, stalinistes. Il semblerait que, dans cette société saturée, les marginaux et parias – juifs, femmes, ouvriers – ont réussi à se profiler comme les groupes sociaux à même de renverser le système, dans la mesure où le paria, la minorité, est prête à se battre contre la soumission, pour ses droits. L'un de ces marginaux était Alfred Willi Rudolph Dutschke, appelé Rudi Dutschke. Il quitte la RDA en 1965, s'installe à Berlin-Ouest et intègre la SDS. Doté d'un grand charisme, il crée le groupe des Situationnistes (*Situationisten*) qui a pour ambition de remettre en question la société par des *happenings* et des performances artistiques. Fervent révolutionnaire, il suit les cours de Herbert Marcuse à l'Université Libre de Berlin. Sa rhétorique se radicalise, tout comme ses projets : il prévoit plusieurs attentats et guérilla urbaines.

La mort de l'étudiant Benno Ohnesorg le 2 juin 1967 lors d'une manifestation générale contre l'impérialisme et pour la révolution mondiale²⁵ à Munich, à Göttingen, à Berlin et à Fribourg, met le feu aux poudres. Le policier Karl Heinz Kurras tue Ohnesorg par derrière, sans jamais avoir été provoqué. Kurras ne fut pas inquiété et les hommes politiques tentèrent de rejeter la faute sur les étudiants : leur présence et leur agitation aurait provoqué cette mort. Les journaux, dont ceux de l'éditeur Axel Springer qui contrôlait 2/3 de la presse journalière, ira dans le même sens : le journal Bild titre que « *celui qui produit la terreur, doit accepter la violence* », et qu'il « *faut stopper la terreur rouge*²⁶. »

En réaction, le 17 juin 1967, 15 000 étudiants défilent dans les rues de Berlin avec des affiches représentant Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg ou encore Che Guevara. Rudi Dutschke, toujours sur le devant de la scène, réclame un nouveau monde et parle de prendre le

²⁵ Rudi Dutschke écrivait en 1967 : « *Vive la révolution mondiale et le monde libre qui peut émerger grâce à elle* », in : *Die geschichtlichen Bedingungen für den internationalen Emanzipationskampf*, in : *Oberbaumblatt* 5/1967 : « *Es lebe die Weltrevolution und die daraus entstehende freie Gesellschaft der Welt.* »

²⁶ *Bild Zeitung* du 3 juin 1967 et du 7 février 1969.

pouvoir, tout en fabulant d'un Berlin libéré, « *dans lequel les individus libres dans tous les domaines de la vie sociale choisissent par suffrage direct leur dirigeant, en rotation constante et uniquement temporaire, par exemple dans les usines, les écoles, les universités, les administrations, etc*²⁷. » Les slogans revanchards se multiplient et se radicalisent : « *Brûle, centre-commercial, brûle* », « *ne fais confiance à personne qui a plus de 30 ans* », « *[le journal] Bild est un meutrier* », « *les esclaves veulent devenir des êtres humains* » ou un slogan toujours très utilisé aujourd'hui : « *USA – SSA – SS.* »

Les étudiants ont très certainement changé les modes de révolte, avec de nouvelles formes qui ont dynamisé la contestation. Ils ont de fait renforcé la démocratie participative. Mais dans l'ensemble, les étudiants et autres manifestants sont restés très minoritaires. Leurs efforts de nationaliser ou internationaliser la révolte, en s'appropriant en outre la guerre du Vietnam n'ont pas abouti, car ni les États-Unis, ni la RFA n'ont immédiatement cessé les interventions militaires. Le combat est en quelque sorte resté vain.

On peut faire le même constat concernant d'autres thématiques chères aux manifestants, comme par exemple la campagne visant à exproprier Axel Springer de ses journaux, afin que ces derniers ne soient plus partiaux. Or, aucun des acteurs de la révolte de mai 68 ne s'est posé la question de savoir comment on prévoyait, dans un État démocratique, de déposséder une entreprise privée. La critique qui vise le journal *Bild* est aujourd'hui encore d'actualité et rejoint la critique du capitalisme dans un système démocratique : si toutes les richesses, tous les moyens de productions sont concentrés sous forme de monopole, alors cela crée certes des richesses, mais augmente aussi la pauvreté. Les révoltes visaient à réduire les inégalités sociales.

Mais en réalité, de nouvelles lois sont promulguées bien avant les événements de mai 68. A partir de 1955, la RFA entrepris des sondages de grande envergure sur la situation sociale des allemands.

²⁷ Rudi Dutschke, *Zum Verhältnis von Organisation und Emanzipationsbewegung*, in : *Der Kampf des Vietnamesischen Volkes und die Globalstrategie des Imperialismus*, hrsg v. SDS Westberlin 1968, pp.107-108 : « *Ein von unten durch direkte Rätedemokratie getragenes Westberlin, in der die freien Individuen in direkter Wahl in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens die ständig rotierende und nur temporäre Führung wählen, so in den Betrieben, den Schulen, den Universitäten, Verwaltungen et cetera.* »

Plusieurs réformes ont alors émergé de cette consultation : les retraites ont largement été augmentées (+65% en moyenne) ; et le 18. Juin 1957 est promulguée une loi pour l'égalité homme-femme. Cette loi a pour conséquence de changer considérablement le droit matrimonial et le droit familial. Les femmes avaient désormais le droit de travailler. En 1959, d'autres décrets ont renforcé le texte initial. En 1961, 1/3 des femmes allemandes travaillaient et le travail des femmes était rapidement perçu comme quelque chose qui va de soi.

La crainte d'une hausse des inégalités ne semble pas s'être confirmée. L'hystérie et la peur d'un nouveau fascisme et d'un nouveau 1933 n'était pas justifiée. On remarque au contraire que le parlement a travaillé de manière transparente et dans la mesure. Cela se vérifie lorsqu'on examine les débats concernant l'état d'urgence qui ont été instaurés à la suite des manifestations. L'État avait alors le droit de limiter les envois postaux, d'utiliser l'armée lors des manifestations, d'imposer le service militaire, de réduire le pouvoir législatif. Or, l'État n'a jamais fait usage de ces prérogatives. Le SPD avait activement milité contre cet état d'urgence, et le FDP et le CDU comptaient également plusieurs députés réfractaires à cette loi. Il semblerait, que le débat parlementaire ait participé au morcellement de l'opposition externe au parlement, qui du fait du bon fonctionnement démocratique perdait de sa légitimité²⁸.

Mais la société de consommation a très certainement participé à l'émergence d'une nouvelle culture jeune : le nombre de stars dans la musique et au cinéma augmente et les différents médias diffusent leur aura. La jeunesse s'identifie grandement à ces stars et cela va contribuer à changer la perception du mode de vie. La sexualité par exemple se débride : on pense à James Dean et à Marlon Brando comme sex-symbol ou bien au film *Le Silence* avec Ingmar Bergmann en 1964. Pour la première fois un film contenant des scènes de sexe est montré dans les cinémas grand-publics. La pilule contraceptive arrive

²⁸ V. l'autobiographie de l'écrivain et journaliste allemand Hans-Magnus Enzensberger, qui décrit en outre les événements de mai 68. Il explique alors qu'il n'était « *pas le seul, qui avait le sentiment de se trouver sur un bateau en train de couler. Bien sûr personne ne voulait se l'avouer. Mais bientôt les signes que la révolte était passée se multiplièrent.* » ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Tumult, Suhrkamp*, Frankfurt-am-Main, 2014, p. 191 : « *Ich war nicht der Einzige, der das Gefühl hatte, dass wir un sauf einen sinkenden Dampfer befanden. Natürlich wollte das niemand zugeben. Aber bald mehrten sich die Anzeichen, dass der Höhepunkt der Revolte überschritten war.* »

en Allemagne la même année. Le magazine *Twen* en fait la promotion, et propose des thématiques provocantes comme par exemple : « Quel type d'homme est le meilleur amant ? » Les artistes du groupe *Dokumenta III* mettent en scène le kamasoutra, l'éjaculation. Le sexe devient l'un des thèmes les plus importants dans la société.

La mode change en conséquence. La mini-jupe se vend en grande quantité à partir de 1962 ; les femmes s'habillent en pantalon ; les garçons laissent pousser leurs cheveux. Grâce à la société de masse, « *les biens culturels sont, en tant que marchandises, accessibles à tous. Ils ne servent plus uniquement de composantes à la représentation de l'église ou de l'État*²⁹. » Par exemple la musique n'est plus uniquement à usage liturgique, mais est désormais diffusée comme une culture qui n'a pas d'objectif précis, que l'on peut écouter partout³⁰. Elle n'est donc plus l'outil qui sert à la représentation de l'institution, mais instrument de liberté.

Pourtant, cette émergence d'une culture jeune va fortement être critiquée par les sociologues de l'École de Francfort. Jürgen Habermas par exemple estime que les cultures alternatives ne sont qu'une « *perpétuation [de valeurs traditionnelles] sous une autre forme*³¹. » car, comme l'explique Herbert Marcuse, « *les beatniks, en tant que références modernes, participent aux divertissements*³² », à une société du *fun* qui est légitimée parce qu'elle contredit toutes les normes de la société bourgeoise traditionnelle. Les manifestants et autres révoltés sont réifiés et ne constituent eux-aussi que des marchandises qui suivent les lois d'un marché qui inclut tout le monde³³. Les nouvelles personnalités qui émergent ne sont alors pas « *l'image d'un style de vie alternatif, mais plutôt des types de la*

²⁹ HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2001 [1962], p. 98 : « *Als Waren werden [Kulturgüter] im Prinzip allgemein zugänglich. Sie bleiben nicht länger Bestandteile der Repräsentation kirchlicher wie staatlicher Öffentlichkeit.* »

³⁰ Ibidem, p. 101.

³¹ Ibidem, p. 204 : « *eine Perpetuierung [traditioneller Werte] in anderer Gestalt.* »

³² MARCUSE, Herbert, *der eindimensionale Mensch*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2017 [1964], p. 90 : « *Als moderne Klassiker haben Beatniks an der Funktion teil zu unterhalten.* »

³³ HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2001 [1962], p. 78.

même, qui fonctionnent davantage comme affirmation que comme négation de l'ordre en place [...] leur force subversive a été vidée³⁴. »

Alors que la révolte de mai 68 devait permettre de retrouver une autonomie que l'on croyait perdue, c'est l'inverse qui se produit : l'individu est renvoyé à la masse. Pour illustrer ces propos, on peut citer Adelheid Guttman, femme engagée, chroniqueuse à la radio, qui dans un entretien en 1988 prend du recul : « *en 68 j'avais l'impression d'être de gauche, mais dans les faits je répétais simplement ce qui était à la mode. A la radio on me prenait pour une rouge très progressiste, mais après coup je dois dire que ce n'étaient pas des idées que j'avais moi-même conçues*³⁵. » L'individu qui prend conscience de sa condition se croit unique et espère ainsi se différencier d'une masse qu'il qualifie de dangereuse. Il prend conscience qu'il faut changer la société. Or, cet individu va intégrer un groupe qui possède également des règles et une organisation interne : « *dans la APO je [l'individu] rencontre toujours la contrainte de devoir participer*³⁶. » La prise de conscience ou plutôt : la fausse conscience, est une reproduction d'anciennes structures. On pourrait alors croire que les étudiants en révolte étaient manipulés. Pourtant, il semblerait que leurs actes aient été calculés : « *L'effet de gaieté que l'on provoque [grâce à cette nouvelle culture] était essentiellement la même réaction que celle du bourgeois qui lâche un Hihi! quand il voit une fille aux seins nus. Le non-sens est calculé*³⁷. » Rudi Dutschke est ainsi perçu comme un sophiste abusant de périphrases, un producteur de sons sans réelle argumentation. Un tribun qui plonge son auditoire dans une sorte de transe révolutionnaire.

³⁴ MARCUSE, Herbert, *der eindimensionale Mensch*, Zu Kampen, Springe, 2017 [1964], pp. 79-80 : « *Keine Bilder einer anderen Lebensweise mehr, sondern eher Typen desselben Lebens, die mehr als Affirmation denn als Negation des bestehenden Ordnung dienen.* »

³⁵ GUTTMANN, Adelheid, citée dans : BUDE, Heinz, *Adorno für Ruinenkinder*, Hanser, München, 2018, p. 35 : « *Ich habe mich um 68 herum als ganz toll und links empfunden, aber im Grunde habe ich nur nachgeplappert, was angesagt war. Im Sender galt ich als rot und ungeheuer fortschrittlich, aber das waren, muss ich im Nachhinein sagen, keine selbst entwickelten Ideen.* »

³⁶ ADORNO, Theodor W., *Keine Angst vor dem Elfenbeinturm*, in : *Gesammelte Schriften 20.1*, 1986 [1969], p. 403 : « *Bei der APO begegne ich immer den Zwang mitzumachen.* »

³⁷ Ibidem, p. 407 : « *Der Heiterkeitseffekt, den man [durch diese neue Kultur] erzielt, war ja doch im Grunde die Reaktion des Spießbürgers, der Hihi! kichert, wenn er ein Mädchen mit nackten Brüsten sieht. Der Schwachsinn ist kalkuliert.* »

On souhaitait en quelque sorte utiliser les règles du système contre le système, choquer, pour partager ses idées. C'est ainsi que se constitue une double commercialisation de la culture jeune : d'une part, les manifestants eux-mêmes utilisent la publicité afin de mieux vendre leurs idées ; d'autre part, l'industrie de la culture comprend que l'on peut faire du commerce avec ces nouvelles cultures alternatives. Ainsi, « *l'architecture [des nouvelles salles de concerts] est plus 'intégrée' – le centre culturel fait partie d'un centre commercial, d'un centre-ville, d'un centre de pouvoir*³⁸. » Le Punk n'est alors plus un symbole de révolte et de critique, mais un symbole de la mode. Non seulement parce que de grands groupes assimilent ces symboles pour en tirer profit, mais parce que les cultures alternatives les diffusent afin de se faire connaître. Toute révolte semble alors faire le jeu du pouvoir en place, ou pour le dire avec les mots de Jürgen Habermas : « *Les pétitions [...] ne sont que des acclamations dont se sert le roi*³⁹. » C'est ainsi que l'École de Francfort développe l'idée d'un faux pluralisme. Le choix n'existe pas, et les révoltes participent à rendre absolu les masses qui excluent la particularité⁴⁰. Pire : « *le nouveau totalitarisme se manifeste justement dans un pluralisme harmonieux de vérités, qui coexistent les unes à côté des autres*⁴¹. »

Ce nouveau totalitarisme s'accompagne également de violences, qui sont la conséquence d'un sentiment de rancune et de désespoir du fait que beaucoup sentent le peu de pouvoir qu'ils ont réellement⁴². Tout est alors remis en question, mais dans la mesure où la réflexion et la raison sont perçues comme des instruments de manipulation, il ne s'agit pas de penser l'après, mais davantage de souhaiter la destruction complète du système. Le phénomène de ressentiment a un effet d'aveuglement, car les manifestants vont agir

³⁸ MARCUSE, Herbert, *der eindimensionale Mensch*, Zu Kampen, Springe, 2017 [1964], pp. 79-80 : « *Die Architektur [der neuen Konzerhallen] ist ‚integrierter‘ – das Kulturzentrum wird zu einem geeigneten Teil des Einkaufs-, Stadt-, oder Regierungszentrums.* »

³⁹ HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2001 [1962], p. 131 : « *Petitionen [...] waren bloße Akklamationen deren sich der König bediente.* »

⁴⁰ BÜDE, Heinz, *Adorno für Ruinenkinder*, Hanser, München, 2018, p. 81.

⁴¹ MARCUSE, Herbert, *der eindimensionale Mensch*, Zu Kampen, Springe, 2017 [1964], p. 81 : « *Der neue Totalitarismus [manifestiert] sich gerade in einem harmonisierenden Pluralismus von Wahrheiten, die nebeneinander koexistieren.* »

⁴² ADORNO, Theodor W., *Keine Angst vor dem Elfenbeinturm*, in : *Gesammelte Schriften 20.1*, 1986 [1969], p. 405.

de la même façon que les agissements qu'ils critiquent : avec violence. L'École de Francfort refuse avec véhémence cette forme de dissidence, puisque si après « *le meurtre d'innombrables millions de personnes dans les États totalitaires on prêche encore la violence, je [Theodor Adorno] refuse de les suivre*⁴³. » L'État fédéral allemand peut se montrer violent, peut se rendre coupable d'exactions, *mais ne prêche pas la violence*, à l'inverse des manifestants qui suivent une pulsion destructive et retombent dans un état primitif de la violence physique, sans réfléchir aux conséquences à court ou à long terme⁴⁴.

En effet, d'après Theodor Adorno, le lien entre théories et conséquences pratiques a été rompu par les manifestants⁴⁵. Il estime que les violences qui émanent des manifestants sont des abus, que l'actionnisme conduit à des actes irrationnels qui ont remplacé la théorie⁴⁶. La révolte étudiante serait donc, selon lui, une déformation des propos tenus par l'École de Francfort dans les années qui ont précédées les événements de mai 68⁴⁷. Leurs manifestations ne correspondraient qu'à une « *pseudo-activité illusoire*⁴⁸ » contre-productive : « *les conséquences de l'actionnisme vont dans le sens que les étudiants eux-mêmes veulent le moins*⁴⁹. » En effet, d'après Jürgen Habermas, les meneurs de la révolte ont développé une idéologie volontariste, que l'on aurait appelé en 1848 un socialisme utopique et qu'on l'on pourrait appeler en 1968 un fascisme de gauche qui a pour conséquence que « *les étudiants ont confondu les réactions d'un système qui s'embarque dans des manifestations récréatives avec la répression brutale d'un pouvoir fasciste. Pour cette raison, ils sous-estiment la violence potentielle d'un État, qui un jour passera vraiment à la répression de groupes sans défense [...] Pour cette raison, ils surestiment leur propre position de pouvoir*⁵⁰. »

⁴³ Ibidem, p. 408 : wenn nach « *der Ermordung ungezählter Millionen von Menschen in den totalitären Staaten heute noch Gewalt predigt, dem versage ich die Gefolgschaft.* »

⁴⁴ ADORNO, Theodor W., *Erziehung zur Entbarbarisierung*, in : *Erziehung zur Mündigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2017 [1968], p. 125.

⁴⁵ ADORNO, Theodor W., *Kritische Theorie und Protestbewegung*, in : *Gesammelte Schriften 20.1*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2016 [1969], p. 398.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, p. 400.

⁴⁸ Ibidem, p. 399 : « *Pseudoaktivität [...] illusionärer Charakter.* »

⁴⁹ Ibidem : « *Die Konsequenzen des Aktionismus deuten in eben die Richtung, welche die am wenigsten wollen.* »

⁵⁰ HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2001 [1962], p. 326 : « *Die Studenten haben die Abwehrreaktion eines Staates*

« *Les jeunes refusent la conscience critique, ils veulent des modèles. Ils veulent précisément ce qu'ils ont combattu*⁵¹ ». Les jeunes en 1968 sont finalement prévisibles : ils font ce qu'on attend d'eux, ils se révoltent, participent sans réfléchir aux conséquences pour eux et pour leurs concitoyens. Ils ne pensent pas la macrostructure, ni prévoient les effets de leurs actions, mais demeurent dans l'immédiat et répondent simplement au climat social, plutôt que de le façonner⁵². Ils s'insèrent de manière aveugle dans le collectif et s'effacent ainsi comme êtres autonomes⁵³.

Les sociologues de l'École de Francfort ont alors pour ambition de développer la « *vraie conscience*⁵⁴. » qui s'appuie non pas sur le sentiment et la sensibilité, mais sur la distance et la réflexion⁵⁵. Le but de la révolution ne doit alors répondre qu'à une stratégie d'éducation massive à long terme⁵⁶. La réflexion, et non l'action, doivent redevenir le principe fondamental de la société, avant un objectif clair : « *Je souhaite que grâce au système éducatif les hommes soient avant tout imprégnés du dégoût de la violence physique*⁵⁷. »

Se pose alors bien évidemment la question de la manière dont il faut combattre les inégalités, et plus largement la barbarie, si l'on ne doit pas employer de violence. Pour les étudiants de mai 68 – et aujourd'hui encore – cela ne semble pas envisageable : il faut rendre à l'État ce que l'État nous inflige. Or, cette imitation de la violence étatique qui s'apparente à du conformisme, a pour conséquence la

verwechselt auf Protestspiele sich einzulassen, mit der nackten Repression einer faschistischen Gewalt – sie unterschätzen deshalb die potentielle Gewalt eines Staates, der eines Tages wirklich zur manifesten Unterdrückung wehrloser Gruppen übergehen könnte. [...] Sie überschätzen deshalb ihre eigene Machtposition. »

⁵¹ ADORNO, Theodor W., *Erziehung- wozu?*, in : *Erziehung zur Mündigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2017 [1968], p. 107 : « *Jugend will kein kritisches Bewusstsein, Jugend will Vorbilder. Jugend will genau das, was sie hier angegriffen haben. »*

⁵² ADORNO, Theodor W., *Studien zum autoritären Charakter*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2018 [1980], p. 5.

⁵³ ADORNO, Theodor W., *Erziehung nach Auschwitz*, in : *Erziehung zur Mündigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2017 [1968], p. 97.

⁵⁴ Ibidem, p. 107 : « *richtiges Bewusstsein. »*

⁵⁵ MARCUSE, Herbert, *der eindimensionale Mensch*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2017 [1964], p. 86.

⁵⁶ HABERMAS, Jürgen, *Die Scheinrevolution und ihre Kinder*, in : *1968. Eine Enzyklopädie*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2008 [1969], p. 318.

⁵⁷ ADORNO, Theodor W., *Erziehung zur Entbarbarisierung*, in : *Erziehung zur Mündigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2017 [1968], p. 130 : « *Ich möchte, dass die Menschen durch das Erziehungssystem zunächst einmal all emit Abscheu vor der physischen Gewalt durchtränkt werden. »*

perte de l'individualité. C'est la raison pour laquelle « *il faut combiner grâce à l'éducation à la fois des principes individualistes et sociétaux, conformisme et révolte*⁵⁸. » On ne peut pas uniquement être individualiste et se révolter contre la société, puisqu'on en est une composante ; on ne peut pas simplement être révolté. Le fait d'être systématiquement contre, c'est-à-dire dans la dialectique permanente, ne permet pas de résoudre les problèmes profonds de la société. Il faut au contraire se battre pour quelque chose et tout particulièrement pour une éducation différenciée, variée à tous les niveaux⁵⁹.

Il est particulièrement intéressant d'analyser les événements de mai 68 en Allemagne puisque les fondements théoriques comme la critique sont tous deux issus de l'Institut de Recherche sociale. Jürgen Habermas propose la synthèse parfaite, puisqu'il dégage trois moments de basculement entre un constat initial adéquat, en conformité avec les analyses des sociologues de l'École de Francfort, et des formes d'action inacceptables. Il explique tout d'abord que le mouvement étudiant a permis de politiser des thématiques cruciales dans un espace public qui était alors essentiellement administratif⁶⁰. Grâce à de nouvelles formes de manifestations, les étudiants ont montré que l'on pouvait tout à fait se révolter sans violence, avec malice et intelligence, afin de partager le malaise dans la société. Avec peu de moyens, on a pu produire des effets proportionnellement plus grands. Cette nouvelle pop-culture est un choc salutaire, qui provoque un étonnement sur les routines du quotidien et qui peut avoir pour conséquence une prise de conscience globale⁶¹. Cependant, les étudiants ont suivi des interprétations désuètes, incertaines, ou bien tout simplement fausses⁶². Les théories marxistes ont été élevées au rang de vérités absolues alors que l'École de Francfort en avait déjà

⁵⁸ ADORNO, Theodor W., *Erziehung- wozu?*, in : *Erziehung zur Mündigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2017 [1968], p. 109 : « *Man muss gleichzeitig individualistische und gesellschaftliche Prinzipien, gleichzeitig Anpassung und Widerstand in der Erziehung vereinen.* »

⁵⁹ ADORNO, Theodor W., *Erziehung zur Mündigkeit*, in : *Erziehung zur Mündigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2017 [1969], p. 134.

⁶⁰ Ibidem, p. 319.

⁶¹ Ibidem, p. 320.

⁶² Ibidem, pp. 322-323.

montré les limites⁶³. En outre, les étudiants ne semblent pas avoir compris que les inégalités ne sont plus dues à l'exploitation. La lutte des classes en tant que tel n'existe plus et l'analyse du mouvement ouvrier induit désormais en erreur⁶⁴. Le malentendu réside dans l'idée que le monde est prêt pour la révolution. Selon Habermas en 1968, on en était loin : il n'y avait aucun indice d'une situation révolutionnaire⁶⁵. Enfin, les étudiants ont confondu l'occupation des universités avec une prise de pouvoir factuelle. Ils confondent symbole et réalité, et cette obsession se renforce considérablement. C'est ainsi que l'agitation, la violence prennent le dessus, et le *fun* provoqué par les nouvelles méthodes que nous évoquions, change de paradigme : « *Tout mouvement qui se bat pour le fun est devenu méchant*⁶⁶. »

Pour l'Institut de Recherche sociale il n'était pas question, bien évidemment, de défendre le système. Les études de Horkheimer et de Adorno sur le caractère autoritaire⁶⁷ visaient bien à montrer que la société d'après-guerre n'était pas exempte d'idées radicales et violentes. En outre, les violences policières sont bien réelles. Les sociologues appellent en ce sens à la vigilance et au contrôle des institutions. C'est la raison pour laquelle les étudiants ont largement diffusé leurs idées. Sans toutefois les comprendre dans leur intégralité. Peter Märthesheimer par exemple, un étudiant révolté et futur journaliste, explique dans un entretien qu'il a suivi les cours magistraux de Theodor Adorno sans en comprendre un traitre mot. Il y allait uniquement parce qu'il le vénérât et parce qu'il avait entendu parler de tierces personnes des concepts élaborés dans la *Dialectique de la Raison*⁶⁸. On peut alors considérer que lesdits concepts ont été tronqués, mal interprétés, mal compris.

⁶³ V. par exemple : HORKHEIMER, Max, *Die Marxsche Methode und ihre Anwendbarkeit auf die Analyse der gegenwärtigen Krise*, in : *Gesammelte Schriften* 12, Fischer, Frankfurt-am-Main, 1985 [1936], pp. 398-416.

⁶⁴ HABERMAS, Jürgen, *Die Scheinrevolution und ihre Kinder*, in : 1968. *Eine Enzyklopädie*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2008 [1969], p. 323.

⁶⁵ Ibidem, p. 324.

⁶⁶ HORKHEIMER, Max, *Verhältnis zum Marxismus*, in : *Gesammelte Schriften* 12, Fischer, Frankfurt-am-Main, 1985 [1939], p. 525 : « *Die ganze Bewegung, die um den Fun kämpft, ist gemein geworden.* »

⁶⁷ HORKHEIMER, Max, *Autorität und Familie*, in : *Traditionelle und kritische Theorie*, Fischer, Frankfurt-am-Main, 2011 [1936] ; ADORNO, Theodor W., *Studien zum autoritären Charakter*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main, 2018 [1949].

⁶⁸ V. BUDE, Heinz, *Adorno für Ruinenkinder*, Hanser, München, 2018, p. 81.

Les sociologues de l'École de Francfort considèrent alors que les réactions des jeunes révoltés pendant la période de mai 68 sont une réponse non seulement inadaptée, mais également dangereuse, pour les autres, qui ont à leur tour pu subir la colère des étudiants, mais aussi pour les manifestants eux-mêmes qui, en agissant avec une violence exagérée, ne font qu'imiter le système qu'ils combattent et s'insèrent dans une logique de masse. Mai 68 confirme en ce sens le « monde du collectif⁶⁹ qui entrave tout essor individuel, qui était pourtant l'une des préoccupations des manifestants et notre problématique initiale. Loin de se différencier, la jeunesse révoltée joue alors le jeu sociétal imposé par des logiques capitalistes, s'expose de manière impudique telle une marchandise sous les feux des projecteurs, tandis que selon les sociologues de l'École de Francfort, la retenue et l'humilité sont l'attitude à adopter afin de ne pas compromettre son individualité⁷⁰.

⁶⁹ HORKHEIMER, Max, *Ende des Individuums*, in : *Gesammelte Schriften 12*, Fischer, Frankfurt-am-Main, 1985 [1939], p. 318 : « eine Welt, nämlich die des Kollektivs. »

⁷⁰ En 1947, dans la *Dialectique de la Raison*, Horkheimer et Adorno font un parallèle entre le monde d'avant et le nouveau monde. Ils expliquent alors que « les oeuvres d'art sont ascétiques et sans gêne. L'industrie de la culture est pornographique et prude. » HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, Fischer, Frankfurt-am-Main, 2013 [1947], p. 148 : « Kunstwerke sind asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornografisch und prüde. »

Le pêcheur solitaire et le guerrier : quand la culture devient l'enjeu d'une révolte politique et poétique.

William Spok

Quand on parle de révolution, un certain imaginaire est mobilisé par notre subconscient. En France, l'image de la révolution de 1789 s'impose à nous, fourches, torches, et terreur blanche. On peut imputer cet imaginaire social à la façon dont est enseignée l'histoire dans une société, comme le souligne Paul Veyne : « *l'objet de l'étude n'est jamais la totalité des phénomènes observable en un temps et en un lieu donnés, mais toujours certains aspects seulement qui en sont choisis ; selon la question que nous nous posons, la même situation spatiotemporelle peut contenir un certain nombre d'objets d'étude.* »¹ Pour généraliser rapidement, l'image que l'on a de la révolution est donc directement influencée par notre parcours, nos études, nos opinions. Toutes les questions que nous pouvons nous poser en découlant directement, un historien et un lycéen auront rarement les mêmes questions et on leur répondra différemment, vulgarisant parfois à l'extrême dans le cadre de l'enseignement au lycée. Pourquoi s'intéresser à l'histoire en premier lieu ? C'est avant tout pour exprimer la différence d'interprétation de mots que l'on retrouve régulièrement, lorsque l'on parle d'histoire, de sociologie ou encore ici, d'anthropologie. Ces interprétations sont dues aux limites qui existent dans chaque discipline. Tracer les contours et les limites de la discipline historique permet de mieux distinguer les relativismes des différentes approches, d'éclairer les fondements des différentes interprétations : « *en aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages...* »², il en va de même pour les conséquences de ces événements, ils prennent des directions différentes en fonction de l'interprétation de ceux qui s'y intéressent, et des angles d'approches des différentes disciplines : « *C'est aussi ce que veut dire Althusser (1969) quand il affirme que « l'idéologie n'a pas d'histoire » et qu'en ce sens très générique elle sera toujours « un élément essentiel de toute formation sociale » (Althusser et Balibar, 1965) »*³.

¹. VEYNE Paul, 1971. *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, p. 54

². VEYNE Paul, 1971. *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, p. 15

³. HEBDIGE Dick, 1979. *Sous-culture : Le sens du Style*, (traduit de l'anglais [États-Unis] par Marc Saint-Upéry). Mesnil-sur-l'Estrée, Zones, Éditions La Découverte, 2008. p. 18

C'est ce qu'on va voir avec deux groupes chinois, chacun d'eux héritier d'une même histoire factuelle, mais aux idéologies et à la musique différentes. Deux révoltes qui s'expriment à travers la culture chinoise et le Metal Extrême, deux réinterprétations. De la destruction des icônes à leur re-signification, de la poésie au Black Metal. La culture chinoise est devenue un enjeu des musiques actuelles, comme un moyen de révolutionner un paysage sonore et musical longtemps encadré par la politique.

Voodoo Kungfu, la révolte venue des profondeurs obscures de l'Orient :

En Chine, les mots « culture » et « révolution » ravivent des images chaotiques et même si les acteurs de la scène Metal chinoise n'en n'ont pas été acteurs ou témoins, ils sont les héritiers de cette révolution culturelle⁴. Leurs réactions, face à cette culture qui fait suite à la révolution culturelle, divergent ; ainsi pour Li Nan, créateur de Voodoo Kungfu⁵ (零壹)⁶ :

« La culture chinoise joue un rôle important dans ma musique et les performances live. Malheureusement, la culture chinoise a presque été anéantie depuis que le Parti communiste occupe la Chine. Les Chinois, y compris moi, ne connaissons que des contours brouillés de notre propre culture. J'ai alors commencé à penser de façon indépendante. Au cours des 5000 dernières années la Chine a vu se développer des cultures variées et étonnantes, mais le communisme n'en fait pas partie. Et sa culture profonde est restée sous terre. Les aspects sombres de l'Orient ont toujours été ignorés en Chine pour des raisons politiques, y compris les éléments sombres du taoïsme ancien, ou les éléments sombres du bouddhisme tibétain ainsi que les

4. La révolution culturelle (文革 wéngé) ou en chinois 无产阶级文化大革命, (wúchǎn jiējí wénhuà dàgémíng) se traduit plus part la grande révolution culturelle prolétarienne a débuté en 1966 sous l'impulsion de Mao Zedong et a duré jusqu'en 1976. Pendant cette décennie Mao a pris le contrôle de l'état chinois ainsi que du Parti Communiste. Selon les sources historique cette révolution a fait entre des centaines de milliers à vingt millions de morts.

5. Voodoo Kungfu est né des cendres du premier projet Industrial / Noise de Li Nan créé en 2011 il officie dans un style mêlant tous les genres du Metal dit extrême : Black Metal, Death Metal, Thrash Metal, le tout avec des éléments Punk Hardcore voire même Neo Metal. Le projet a vu passer dans ses rangs de nombreux musiciens qui sont devenus par la suite des musiciens reconnus de la scène Metal chinoise et internationale comme : Nature (Tengger Cavalry), Zhao Hui (Frosty Eve) ou encore Chao Luomeng (Ego Fall)

6. Voodoo Kungfu est le nom anglais utilisé par Li Nan pour son groupe, le nom chinois « 零壹 » (Líng Yī) se traduit par « zéro un ».

éléments sombres des peuples nomades du nord de la Chine... Cependant, tout le monde sait que le Heavy Metal est le meilleur moyen de propager les cultures obscures. Tous les sombres éléments que j'ai pu mentionner sont contenus dans notre musique, l'art scénique et le design graphique. Nous offrons une expérience esthétique unique, au niveau de l'écoute comme du visuel et de l'idéologie. »

Li Nan, est un acteur important dans le milieu du Metal chinois, Voodoo Kungfu faisant figure de pionnier dans le Metal extrême et dans l'utilisation de sonorités dites « folk chinoises ». Son regard est plus critique, désabusé ; il fait à la fois écho à H. Becker et *Les Mondes de l'art* (1982), où l'art est éminemment politique ainsi qu'à M. Granet qui trace dans *La pensée chinoise* (1934) une culture chinoise brouillée. Au travers de sa musique, Li Nan créé un « patchwork culturel », piochant autant dans la musique bouddhiste que dans la musique mongole ou encore zhongguo feng⁷ ; est-il dès lors le reflet occulte de ce « paradoxe étrange » que souligne Sabine Trebinjac qui veut que l'on ait une « culture chinoise » ? Alors que le pays est « composé de cent huit ethnies officiellement reconnues, regroupées en plus d'une cinquantaine de « minorités nationales » qui se voient pourtant dotées d'une culture et donc d'une musique. »⁸ le discours politique « s'enorgueillit de cette « prouesse ». » Voodoo Kungfu ne serait-il donc que l'autre facette de cette uniformisation culturelle et soft power⁹ chinois ? Mais Li Nan souligne l'importance de l'utilisation de l'aspect « sombre » des religions dans sa musique, et rejoint l'idée que les « signes les plus sordides devinrent pour moi des signes de grandeur » (Granet, 1949)¹⁰ ». Voodoo Kungfu mobilise autant des éléments

7. La musique Zhongguo feng ou GuFeng (中國風) est connu en occident comme étant le « style chinois » on retrouve ces sonorités dans les musiques les plus populaire de Chine, dans la pop, le rock et même le metal comme Tang Dynasty, Black Kirin ou encore Vengeful Spectre. Il s'agit d'une notion vague qui englobe la musique que l'on qualifie de musique « chinoise » mais qui fait plus référence à la musique ancienne Han.

8. Sabine Trebinjac, 2000. *Le pouvoir en chantant Tome I : L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie, p. 15

9. Selon le soft power désigne l'art « doit être comme les rayons du soleil depuis le ciel bleu et la brise du printemps, il doit inspirer les esprits, réchauffer les cœurs et nettoyer les styles de travail. [...] il est indispensable de faire connaître le charme spécifique de la culture chinoise. Au cours des cinq millénaires du processus d'évolution de sa civilisation, la nation chinoise a créé une culture splendide, aussi riche que profonde. Il faut adapter les gènes essentiels de la culture chinoise à la culture contemporaine et les mettre en accord avec la société moderne, afin de les propager le plus largement possible, en recourant à des moyens de diffusion accessible à tous et jouissant d'une large participation populaire. » Propos de Xi Jinping tenus lors de la 12e séance d'étude du Bureau politique du XVIIe comité central du Parti.

10. HEBDIGE Dick, 1979. *Sous-culture : Le sens du Style*, (traduit de l'anglais [États-Unis] par Marc Saint-Upéry). Mesnil-sur-l'Estrée, Zones, Éditions La Découverte, 2008. p. 37

musicaux qui renvoient à un glorieux passé comme les sonorités mongoles que des tibétains qui renvoient à la lutte. Comme lorsqu'il sort en 2011 le titre « 西藏 » qui se traduit par Tibet, il y dénonce l'invasion chinoise dans le pays :

*« Ce n'est pas votre corps qui vous a amené ici c'est le désir
Vous n'êtes pas des créatures de Dieu, il n'y a pas d'amour ici ni
d'espoir.*

*Tous les fous pervers anti-humains anti-sociaux, vous avez besoin
d'un vrai chef spirituel*

C'est moi

*Quand les humains regarderont le 21^e siècle, ils découvriront que j'ai
ouvert toutes les voies*

J'ai besoin de mon propre spectacle pour me faire avancer

Qui m'a amené ici ? Ils disent qu'il n'y a pas de morale

*Il est temps pour nous, animaux élevés dans la civilisation, de nous
entredévorer*

Écoutez-moi, il n'y a que moi ici, je suis le seul dieu ici

*La vie est comme un couteau, un couteau qu'ils utilisent pour nous
tuer lentement*

J'ai creusé mes yeux vivants, pour regarder mon corps pourri »¹¹

Les textes et l'utilisation « occulte » des religions dans la musique de Voodoo Kungfu renvoient à l'idée de Catherine Capdeville-Zeng que : « *Décrire le monde d'un point de vue entièrement négatif a un aspect politique évident, ou aurait eu un aspect contestataire si la Chine avait encore été située dans une période où le politique dominait les pensées comme pendant la Révolution Culturelle. Il était alors interdit de proférer des idées négatives sur la société Chine qui était supposée avoir réalisée le paradis communiste sur terre.* »¹² Elle souligne que l'enregistrement de tels morceaux est le symbole que « *les limites du possible et de l'interdit ont reculé.* » Mais pour Li Nan et d'autres acteurs de la scène Metal chinoise, la « dictature du bonheur »¹³ est toujours présente, plus pernicieuse à l'image du soft power :

¹¹. Toutes les traductions ont été réalisées par mes soins, puis corrigées par Ruò Tán, sauf indication contraire.

¹². 2001. *Rites et Rock à Pékin : Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Bonchamp-Lès-Laval, Les Indes Savantes, p. 273.

¹³. Expression utilisée par Li Chao lors d'un de nos entretiens.

« De mon point de vue, la musique rock et metal chinoise n'a existé que pendant une courte période. C'était au début des années 90, lorsque la Chine a eu un moment de semi-liberté très courte. Ce fut une période très délicate, après le massacre de Tiananmen. Nous avons eu plus de liberté pour obtenir les informations de l'extérieur et plus de liberté d'expression. C'était l'âge d'or du rock et du metal chinois, et c'est le moment où mon chemin s'est tracé. Tout s'est terminé au cours des années suivantes. Certaines formes sont toujours là mais les esprits ont été anéantis. La valeur fondamentale du rock et du metal est la libre pensée, et cela ne peut être accompli sans un libre penseur. Ce que j'ai vu au cours de la dernière décennie, c'est que les musiciens ont hâte de se castrer et de participer à la dictature. De profiter du lavage de cerveau et de la censure. La musique est encore un peu Heavy, mais je ne peux pas la reconnaître comme du rock ou du metal. Cela inclut tous ceux qui se revendiquent encore du rock ou du metal en Chine. Et c'est la raison pour laquelle je suis parti. »

Tout comme Li Nan, pour Catherine Capdeville-Zeng les : *« rockeurs ne sont aucunement des dissidents, ils n'ont aucun esprit d'opposition politique [...] la musique rock en Chine est un moyen d'intégration sociale tout en étant aussi un moyen de sortie, d'échappatoire pour une partie de la société. »*¹⁴ ce qui explique l'omniprésence de la musique Rock et Metal à des émissions extrêmement populaires comme *The Voice* en Chine¹⁵. Définir le thème des chansons lui permet de jouer sur les différentes facettes culturelles de celui-ci sans pour autant tomber dans l'uniformisation culturelle voulue par le gouvernement chinois, il utilise le Metal pour mettre en exergue la pluralité culturelle de la Chine :

« Chaque chanson a un thème. Pour moi, si tu ne prends pas tes responsabilités sociales, tu n'es pas qualifié pour faire du rock. En tant que Chinois Han, cela m'a aidé à combiner différents contextes culturels. Par exemple, la chanson Tibet traite des 200 tibétains qui depuis 2008 se sont sacrifiés, immolés pour protester contre le

¹⁴. 2001. *Rites et Rock à Pékin : Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Bonchamp-Lès-Laval, Les Indes Savantes, p. 65

¹⁵. Chaque épisode de *The Voice of China* est visionné en moyenne par 7 millions de téléspectateurs et plus de 70 millions d'internautes. La première émission de la saison 2 a réalisé une audience de 3,62 %, avec une pointe à 4,63 %, cette seconde saison a généré une recette de 164 millions de dollars.

gouvernement chinois. Quelqu'un doit en parler (malheureusement je suis le seul à le faire et j'en suis fier). L'événement lui-même est assez brutal pour ma musique, et il me donne l'opportunité d'ajouter de la musique et un instrument tibétain unique dans ma chanson, même si je ne suis pas tibétain. »

En utilisant ces différents éléments musicaux Li Nan a dépassé les actions historiques de la Chine, il joue sur l'imagerie sonore des Mongols, ennemis héréditaires de la Chine et se pose en combattant ; il joue sur l'image spirituelle du Tibet et leur lutte pacifique face à une Chine qui a « *besoin d'un vrai chef spirituel* », il est plus seulement un messie, il est le seul Dieu qui mérite qu'on écoute « *Écoutez-moi, il n'y a que moi ici, je suis le dieu ici* ».

Ces emprunts musicaux sont autant d'étendards symboliques qui permettent à l'auditeur même non initié à la « culture chinoise » de saisir les différences qui construisent la musique de Voodoo Kungfu mais aussi de réinterroger la valeur symbolique d'une telle pratique. Le fait que Li Nan soit de culture Han, culture dominante en Chine et utilise des éléments musicaux de cultures minoritaires permet de faire le parallèle avec ce que décrivait Dick Hebdige pour le métissage culturel au sein du Jazz : « *Nombre de musiciens blancs ont partagé bien des « jam sessions » avec leurs homologues noirs, ou bien ont emprunté transportant dans un autre contexte. Dans le cadre de ce processus, la structure et la signification de cette musique s'en sont vues transformées.* »¹⁶. En faisant cela Li Nan rend encore plus saillants les enjeux et les conflits qui existent au sein de la culture chinoise. La musique de Voodoo Kungfu cherche le conflit, la façon la plus directe de choquer la pensée dominante. Utiliser de l'instrumentation traditionnelle sans essayer de « l'essentialiser », sans un emballage « folkloriste » c'est faire en sorte qu'aucun des aspects de sa musique Metal ou folklorique, des cultures qu'il invoque (han, mongole, tibétaine) ne soient dominées ou dominantes, il fait en sorte que : « *Monde des sons et monde politique [soient] appelés à se confondre, à s'entendre, à s'entremêler, à s'imbriquer. Lorsqu'aucun ne prédomine, ils arrivent à ne faire qu'un, à être en parfaite osmose. Alors, la musique doit être comprise comme un champ symbolique politique, le chant comme symbole politique ; tous deux, participent à l'élaboration du mythe politique, l'ensemble formant la base du pouvoir.* »¹⁷. Li Nan exprime à travers sa musique, l'idée

¹⁶. 1979. *Sous-culture : Le sens du Style*, (traduit de l'anglais [États-Unis] par Marc Saint-Upéry). Mesnil-sur-l'Estrée, Zones, Éditions La Découverte, 2008. p. 49

¹⁷. TREBINJAC Sabine, 2000. *Le pouvoir en chantant Tome I : L'art de fabriquer une musique*

que la culture Han bien que majoritaire peut s'exprimer et cohabiter sans chercher à absorber ou à renvoyer les autres cultures du territoire chinois à une simple « curiosité folklorique ».

Il existe une histoire à propos de Li Nan dans le milieu Metal chinois, celle d'un concert où ce dernier aurait brisé une statue de bouddha sur scène, l'évocation même de cette action fait frémir certains membres du public chinois face à ce sacrilège. Elle est dans tous les cas, l'illustration de sa volonté de briser les dogmes.

Il existe également au sein de la scène metal chinoise des groupes qui ont adopté des postures moins brutales et violentes, comme Zuiraaake¹⁸(葬尸湖). Révolutionner une culture peut prendre des aspects plus poétiques ; en mêlant Black Metal et culture chinoise, Zuiraaake actualise à travers le Metal la culture chinoise.

Zuiraaake, le pêcheur solitaire, une « révolte » poétique :

Estampes chinoises, costumes de paysans chinois enveloppés de noir... depuis quelques années maintenant, l'ombre fantasmagorique de Zuiraaake s'étend en Europe, devenant la tête de file d'une scène chinoise en pleine extension. Pour Bloodfire, compositeur et parolier du groupe, les éléments qui composent la mise en scène de Zuiraaake sont étroitement liés à l'écriture et plus précisément l'écriture poétique :

« ... tu prends cinq mots, juste cinq mots, comment tu vas utiliser ces cinq mots ? Tu dois toujours utiliser ces cinq mots pour te laisser prendre par l'atmosphère, juste pourquoi tu aimes ça ? Par exemple en Chine pourquoi Zuiraaake s'habille comme ça ? En cinq mots, « dú diào hán jiāng xuě¹⁹ » ça veut dire, ça veut juste dire que dans un monde très terrestre entre les deux faces d'une montagne au milieu il y a une rivière, juste après de fortes chutes de neige. Tout le ciel, l'univers tout est blanc, sans personne. C'est le paradis, sans personne, un monde vraiment apaisé, juste le monde et là encore une fois, tu vois juste un renard dans un bateau, un bateau vraiment petit

chinoise, Nanterre, Société d'ethnologie. p. 13

¹⁸. Zuiraaake ou en chinois 葬尸湖 (Zàng shī hú) peut se traduire par Lac de Cadavre ou Lac des Cadavres enterrés. Il s'agit d'un groupe de Black Metal atmosphérique aux sonorités épiques chinoises, formé en 1998 par Bloodfire qui écrit et compose toute la musique du groupe.

¹⁹. 独钓寒江雪

sur la rivière. Tu vois un homme, un vieil homme, un pêcheur qui ne bouge pas. »

La culture poétique ne se limite pas aux paroles : depuis toujours, poésie chinoise et art de l'estampe sont liés²⁰. Bloodfire développe cette idée du lien entre poésie et art visuel jusqu'à ses costumes et sa mise en scène qui devient l'expression de ces mots et du poème de Liu Zongyuan²¹ qui décrit une rivière froide avec de la glace et de la neige. Il n'y a ni marcheurs ni oiseaux. Il n'y a qu'un vieil homme dans un bateau solitaire, pêchant en silence. Ceci est un paysage de neige de Jiangxiang. La montagne est enneigée, la route est blanche. Les oiseaux disparaissent, les gens disparaissent. De loin, vous êtes seul et frigorifié. Pour François Cheng (1977) les mots, les signes « *se manifestent avant tout comme des tracés, emblèmes, attitudes fixées, rythmes visualisés. Indépendant du son et invariable, formant une unité en soi, chaque signe garde la chance de demeurer souverain, et par là, celle de durer* »²². Le poème « Neige sur le fleuve » (江雪) dont s'inspire Bloodfire fait partie de ses symboles devenus souverains : il reprend l'image du pêcheur qui est évidemment le reflet du poète lui-même, il exprime tortueusement sa vision spirituelle du poète indomptable, intrépide et noble malgré sa solitude après l'échec de la réforme politique²³ qu'il avait entreprise. Ce poème, la conception dont Bloodfire charge celui-ci est historiquement lié à une époque, une dynastie ancienne alors que Bloodfire lui-même se considère comme « une personne moderne », c'est-à-dire qu'il ne se voit pas comme prisonnier d'une culture, d'une façon de penser d'une histoire. Pour Sabine Trebinjac il est indispensable de se demander : « *comment peut-on concilier l'héritage musical national avec la nouvelle musique riche des particularités de chaque compositeur.* »²⁴ » Ce sont justement les « particularités de chaque compositeur » qui permettent de concilier héritage et nouvelle musique, ici poésie Tang et Black Metal. François Cheng souligne que c'est l'histoire même de cette poésie qui lui permet sans cesse de se renouveler, la poésie Tang est « *une parole [qui] a éclaté et a*

²⁰. « *Dans la tradition chinoise où la peinture porte le nom de wu-sheng-shih (« poésie silencieuse »), les deux arts relèvent du même ordre.* » (François Cheng, 1977 – p.20)

²¹. Liu Zongyuan (柳宗元) est un des écrivains et poètes chinois les plus connus de la dynastie Tang. Il est né en 773 et mort en 819.

²². 1977. *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Éditions du Seuil p. 11

²³. Il a été nommé ministre des Rites sous l'impulsion réformiste de Wang Shuwen et Wei Zhiyi ainsi que du nouvel empereur Shunzong. À la mort de ce dernier Xianzong prend la tête du gouvernement et stoppe net la politique réformiste de son prédécesseur. Liu Zongyuan est exilé.

²⁴. 2000. *Le pouvoir en chantant Tome I : L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie. p. 59

débordé de toutes parts son acte de signifiante. »²⁵ les mots utilisés dépassent le carcan de la poésie, Bloodfire les impose à ses tenues de scène comme à son Black Metal. « *Leur personnalité à chacun et leur interrelation transforment le poème en un acte rituel (ou une scène), où geste et symboles provoquent des « sens » toujours renouvelés.*²⁶ » Le fond du Black Metal se voit changer, actualiser ; satanisme et dieux nordiques²⁷ se voient remplacés par la poésie chinoise, la forme de cette dernière se voit à son tour changée, l'un et l'autre s'actualisant par leur « interrelation », faisant ainsi de Zuriaake un groupe plus poétique que Black Metal, comme Bloodfire l'atteste lorsque je le lui fais remarquer. Pour lui, cinq mots sont le début de tout :

« Oui, et tu vois, c'est juste cinq mots et c'est toute une histoire, tu peux créer la paix. Après tu cherches, qu'est-ce que l'idée de pêcher, pas le poisson, juste pêcher, sa philosophie. Pas de poisson, dans l'histoire, il n'y a pas d'empereur, un roi – un empereur vaut plusieurs rois – qui quand il avait dix-huit ans a volé le pêcheur, – le pêcheur hein pas le roi – depuis dix-huit ans ne fait que pêcher mais il n'a pas d'hameçon au bout de la ligne, et les gens lui demandent « comment pouvez-vous pêcher ? », il n'y a pas de poisson quoi. Ça c'est la philosophie et en seulement cinq mots : solitude, pêcher, froid, rivière, neige. Il y a beaucoup de choses dans le langage chinois. »

Un des éléments qui existent dans la langue chinoise et qui explique aussi la facilité qu'à Bloodfire à mêler moderne et tradition vient du fait que le chinois est une langue non flexionnelle : « *le temps du verbe est exprimé par des éléments accolés au verbe, tels qu'adverbes, suffixes ou particules modales. Souvent dans l'intention de créer un état ambigu, où le présent et le passé se mêlent et où le rêve se confond avec la réalité, le poète a recours soit à l'omission des éléments indiquant le temps, soit à la juxtaposition de temps différents qui rompt la logique linéaire.*²⁸ ». Cette spécificité est l'une des nombreuses qui constituent la langue chinoise, appréhender rapidement l'utilisation du temps permet de saisir une des facettes les plus révélatrices qui permet à Bloodfire d'actualiser la culture chinoise dans sa musique. L'absence

²⁵. 1977. *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Éditions du Seuil p. 11

²⁶. 1977. *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Éditions du Seuil p. 14/15

²⁷. Pour ne citer que deux des nombreux thèmes récurrents du Black Metal.

²⁸. . 1977. *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Éditions du Seuil p. 41

de temps dans la poésie et les paroles de Zuriaake entretiennent un flou temporel, cet « état ambigu » rend insaisissables les informations spatio-temporelles :

*« Le crépuscule céleste approche,
Un vent désespéré,
Alors que l'oie sauvage solitaire
Vole vers le sud.
Soleil mourant s'enfonçant dans une yourte
Couverte par l'herbe sauvage
Berger de retour
Route dangereuse – route dans les nuages »²⁹*

Rêve, poésie, observation d'aujourd'hui, d'hier ? Aucunes de ces considérations n'a d'importance, pour Bloodfire il s'agit de fenêtres sur le monde, son monde, sans explication ; il nous laisse la liberté de les interpréter, il n'y a pas une interprétation valable. Bien que : « *Ces structures, signifiantes par elles-mêmes, ne sont cependant pas une fin en soi. En brisant le langage ordinaire, en y introduisant d'autres formes d'opposition, elles semblent tendre vers un niveau plus haut (ou plus profond).*³⁰ ». Bloodfire va plus loin dans son Black Metal que le paradigme du style qui se définit par l'opposition au christianisme, que ce soit par satanisme ou paganisme européen. Ils ne sont pas les seuls, il n'a pas fallu attendre Zuriaake pour dépasser celui-ci, mais ils s'inscrivent dans cette démarche de vouloir resignifier le Black Metal, que les codes qui le composent qu'ils soient visuels ou musicaux ne soient pas une fin en soi ; ces images du Black Metal : « *sont à la base de ce langage et participent activement à sa construction.*³¹ ». Son pseudonyme Bloodfire est l'exemple même de cette volonté de se construire sur les bases Black Metal que l'on pourrait qualifier de classique puisqu'il vient de l'album de Bathory « Blood, Fire, Death ». Il est le départ de la musique, car il l'a créé tout comme Bathory est le départ de sa passion et du nom qu'il prendra pour lui rendre hommage. Bathory est une des bases sur lesquelles s'est créé le Black Metal, en prenant ce nom il affirme son affiliation au Black Metal mais aussi à Bathory et à ses bases. Il est le créateur de la musique et des paroles de Zuriaake et intègre par cette

²⁹. Traduction du premier paragraphe du morceau « 孤雁 » (The Lorn Goose ou Gu Yan en anglais selon les versions) qui se traduit par Oie Solitaire.

³⁰. 1977. *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Éditions du Seuil p. 76

³¹. 1977. *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Éditions du Seuil p. 76

action cette base, cette influence qui devient intrinsèque à sa musique. Autrement dit le nom Bloodfire devient le symbole de ses racines Black Metal. Il connaît les bases du langage Black Metal et a décidé de les dépasser et de les lier à la culture chinoise :

« Avec Zuriaake, j'ouvre des fenêtres. Des fenêtres pour chaque personne, pour chaque personne c'est différent. Toi ça t'a ouvert une fenêtre et tu es en Chine maintenant. Pour ceux qui écoutent du Metal ça ouvre une fenêtre sur la culture chinoise. Pour ceux qui écoutent pour nos paroles ça ouvre une fenêtre sur le Black Metal. Pour les occidentaux ça montre une partie de ce qu'est la culture chinoise. »

Il y a une double écoute, l'écoute poétique et l'écoute du Black Metal en liant les deux Bloodfire crée une nouvelle forme d'expression de la poésie chinoise. Elle ne s'exprime pas seulement à travers la musique, mais aussi comme nous l'avons dit à travers les costumes, la mise en scène. Une mise en scène ritualisée, Bloodfire fait appel à des objets fortement chargés au niveau symbolique, phurba³², lanternes, tenues de paysans chinois et dōulì³³ avec un voile noir. Il applique à la lettre l'idée que : *« les poètes font largement appel à ces figures évocatrices. [...] Le langage poétique et le langage ordinaire s'alimentent mutuellement ; s'il y est vrai que ce fait se vérifie pour toutes les langues, il prend une extension toute particulière en Chine. Dès l'origine, la poésie y a exercé une fonction sacrée, en régissant les rites. Elle était de toutes les fêtes, de tous les festins et présente à tous les échanges sociaux. »*³⁴ Bloodfire allant jusqu'à projeter des images de paysages et les paroles de Zuriaake sur le mur du fond lorsqu'il le peut en concert. Les caractères chinois apparaissent alors mis en avant sur ces paysages, parfois photographiés ou sous forme d'estampes. Il allie ainsi, calligraphie, peinture et poésie qui, comme nous l'avons évoqué, sont liés depuis les débuts. Ajoutant à cela la photographie et le Black Metal, il arrive à lier les époques dans un rite musical atemporel en utilisant des éléments quotidiens chargés d'une nouvelle valeur symbolique et poétique en se retrouvant à cet instant sur scène.

³². La phurba ou phurbu est un terme généraliste englobant les dagues utilisées au Tibet dans le cadre des rituels bouddhistes. Cette dague est portée par la divinité bouddhiste Vajrakilaya.

³³. Le dōulì (斗笠) est le chapeau que l'on appelle communément en Occident « chapeau chinois » même si ce dernier est plus largement utilisé en Asie du Sud-Est. Il existe plusieurs appellations comme lì (笠), limào (笠帽, chapeau li) ou zhúlì (竹笠, chapeau de bambou) ou encore cǎomào (草帽, chapeau de paille). Il a été préféré ici le terme dōulì qui est le plus courant avec lì, dōulì désignant très spécifiquement ce type de chapeau.

³⁴. 1977. *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Éditions du Seuil p. 77

« Beaucoup de groupes de Black Metal européens utilisent tel symbole et essayent de créer une atmosphère démoniaque, sombre. Mais en Chine le monde chinois en entier est un symbole, vraiment tout, je t'ai dit, le monde, le monde chinois est magique, un monde où toutes les histoires derrière sont à elles seules Black Metal. »

Zuriaake est le voile noir qui enveloppe la magie de ce monde chinois, qu'il faut soulever, se laisser porter par son bruissement. Passer cette fenêtre. La musique de Zuriaake est là, c'est un fait. Si l'on souhaite traverser, cela signifie s'enfoncer dans une poésie où se mêlent poésie classique, structure moderne, Black Metal, culture chinoise.

Voodoo Kungfu et Zuriaake sont deux facettes d'une scène Metal chinoise à l'histoire chaotique. Certains groupes cherchent à définir un son chinois, comme il y a eu un son Black Metal norvégien, ou Death Metal mélodique suédois. Voodoo Kungfu fait gronder la révolte, politique et religieuse... Zuriaake révolutionne l'utilisation de la culture chinoise à travers le Metal, cherche à ouvrir une nouvelle voie, qui mêlerait poésie et Black Metal. Deux idéaux différents, deux expressions quasiment opposées mais qui se retrouvent dans cette recherche, dans cette volonté d'amener la culture chinoise dans son ensemble vers une autre expression dans un pays où, pendant longtemps, la musique devait uniquement servir la cause politique.

La symbolique chrétienne dans le Black Metal et l'UnBlack Metal

William Spok, Marion Brachet, Thomas Huault

Il existe une forme de consensus dans la culture populaire qui fait du metal la musique du diable. Nous pourrions remonter jusqu'au bluesman Robert Johnson et à son pacte diabolique à la croisée des chemins. L'aura diabolique qui enveloppa sa guitare, sa technique, son histoire et sa légende semble s'être transmise et avoir perduré à travers le rejeton du blues, le rock puis le metal. Depuis l'utilisation du pentagramme inversé pour la première fois sur une pochette de metal sur l'album *Shout At The Devil* de Mötley Crüe en 1983, l'imagerie satanique et plus largement diabolique s'est imposée comme une norme – ce, quand bien même des musiciens seraient chrétiens, c'est le cas de Tom Araya, chanteur de Slayer, qui a déclaré publiquement être chrétien, ce qui ne l'empêche pas de chanter des paroles anti-chrétiennes. Les démons auraient donc étendu leur hégémonie sur le metal, refoulant les convictions religieuses des musiciens qui se retrouvent alors à chanter à leurs gloires. Bien qu'une scène Heavy Metal chrétienne se soit formée avec quelques grands noms comme Stryper, elle reste minoritaire comme pour le metalcore avec Demon Hunter ou encore As I Lay Dying, trouvant difficilement leur public surtout hors des États-Unis.

L'imagerie judéo-chrétienne, un enjeu stylistique

La symbolique satanique est devenue la norme, metal et musique du diable sont synonymes. C'est d'autant plus flagrant dès que l'on commence à se plonger dans le metal extrême, le death metal ou le black metal. Boucs, crucifixes inversés, pentagrammes, christ mutilé, églises en feu... Toute cette imagerie qui s'est construite à travers les pochettes, les paroles mais aussi les faits-divers qui ont ponctué les débuts et l'histoire du black metal. Mais alors que les églises étaient en feu, une voix divine s'élevait des entrailles fumantes de ces lieux saints. Le Christ avait ressuscité des flammes, prenant la forme extrême du metal et la faisant sienne. Les années 1990 n'ont pas vu naître seulement Mayhem, Darkthrone, Burzum et autres groupes de black metal satanique et païen, en Australie naissait Horde, one-man band de black metal chrétien, puis en Norvège, terre promise du black metal, naissaient Antestor ou encore Drottnar. L'UnBlack Metal naissait, mais à l'image du pseudonyme du créateur de Horde, Anonymous, référence directe à Euronymous de Mayhem, ou encore

de l'appellation « holy black metal », référence à *Unholy Black Metal* de Darkthrone, l'UnBlack Metal n'était-il destiné qu'à singer le black metal, à se poser comme un simple reflet chrétien ? Se basant toujours sur la culture, les références qu'avaient créées le black metal avant lui ?

Alors que le black metal continue de s'étendre au fil des années à travers le monde, l'UnBlack Metal reste une de ces facettes les plus underground et méconnues, une révolte divine face au malin. S'intéresser au UnBlack Metal c'est dépasser la simple imagerie, c'est avancer alors que :

« Toute abstraction est si dure à accepter que notre premier réflexe est de la refuser, d'autant plus si elle s'inscrit à contre-courant de ce que nous avons toujours pensé¹. »

À travers la parole de Dracula, Bram Stoker nous montre le poids des conventions, de la norme qui s'installe dans notre quotidien, qui fait que l'on tient comme acquises certaines choses qui ne le sont pas, qui se sont construites et qui n'étaient nullement évidentes à l'origine. La question qui se pose alors est la suivante : l'UnBlack Metal est-il vraiment si abstrait ? Certes il puise son imaginaire premier dans le black metal, mais ce dernier ne puise-t-il pas son imaginaire dans la religion judéo-chrétienne ? Pour blasphémer il faut un objet auréolé d'une aura de sacré, il faut que le sacré existe, il faut pouvoir s'appuyer sur une symbolique déjà existante qui a été reconnue comme sacrée. Alors même que le black metal cherche à détruire l'imagerie et la religion chrétienne, il est sans nul doute l'un des pourvoyeurs les plus fidèles de cet imaginaire judéo-chrétien : sur combien de pochettes de black metal ou même de death metal voit-on crucifiés, anges ou encore églises ? Il va sans dire que ces dernières sont la plupart du temps en feu ou en ruines, mais la référence est là : dans la représentation collective du metal extrême, en général, l'imagerie chrétienne est omniprésente. La place de Dieu peut aussi être reprise dans son sens premier :

« Et qu'enfin je retrouve la sphère divine
Vierge et immaculée
Car Dieu m'a dit... toute vie doit cesser...² »

¹ Bram Stoker, *Dracula*. Traduction de Jacques Finné [1979]. Paris : Livre de poche, 2009. [Éd. originale 1897].

² « Black Death, Nonetheless », *Anorexia Nervosa, New Obscurantis Order*, 2001, Osmose Productions.

L'image de Dieu est régulièrement reprise sous sa facette vengeresse et colérique, nous rappelant que l'inquisition, la guerre ou la colonisation ont le plus généralement été menées sous l'étendard divin. La symbolique chrétienne n'en finit pas d'influencer les groupes de black metal, allant jusqu'à leur inspirer des noms, à l'image du groupe de black/death metal Borgia, qui fait directement référence à la dynastie du même nom qui offrit au Vatican deux papes et de nombreux cardinaux, ou encore Ars Moriendi, le nom de deux textes latins médiévaux qui décrivent la façon de mourir selon les conceptions chrétiennes de la fin du Moyen Âge, ou encore Ecclesia, groupe de doom metal qui puise son inspiration directement dans la chasse aux sorcières de l'inquisition.

Le black metal puise allègrement dans l'ancien, l'antique, le paganisme européen mais surtout dans l'époque médiévale, et ce depuis ses débuts, avec en tête de file les premiers Satyricon et Dimmu Borgir. Cette époque historique est intimement liée à la religion chrétienne, l'église et Dieu y tenant un rôle prééminent, influençant le moindre moment de la vie, de la naissance avec le baptême au dernier sacrement avant la mort. Il ne s'agit pas d'une religion personnelle mais bien d'une religion d'État, structurante, que l'on retrouve dans la politique, l'art et la musique.

Il va de soi que le Black Metal ne se concentre pas en général sur cet aspect historique de l'époque médiévale, préférant l'image médiévale popularisée par le romantisme noir au XIX^{ème} siècle :

« La réhabilitation du Moyen Âge révèle que l'enjeu du romantisme ne se réduit pas à des disputes entre critiques littéraires sur le thème des trois unités, la hiérarchie des genres ou la structure du vers. Ces débats présentent l'efflorescence d'une préoccupation globale qui remet en question le sens de la civilisation et le destin de l'homme dans l'univers. Les romantiques prenaient leur temps à contretemps ; le siècle des chemins de fer, de la barbarie industrielle et technologique ne travaillait pas pour eux³. »

La facette « occulte » et mystérieuse du christianisme, héritée de la réinterprétation orientaliste de la théosophie, plonge par la suite certains groupes de black metal tels que Batushka dans cette réinterprétation mystique

³ Georges Gusdorf, *Le romantisme*. Paris : Payot. 1993 [1^{ère} éd. 1982], t. 1, p.45.

et ésotérique. Le groupe utilise dans sa musique des chants liturgiques orientaux utilisés par les prêtres orthodoxes, le nom de la formation faisant lui-même référence à un terme signifiant « père » utilisé lorsque l'on s'adresse à un prêtre orthodoxe oriental.

L'UnBlack Metal et la révolte du black metal : quand le metal chrétien se repense dans l'hérésie

Une autre question fondamentale liant la religion chrétienne et le black metal est celle de la place de l'individu. Il va sans dire que le black metal des origines s'est élevé contre le dogme de l'Église, vécu comme une entité étouffante et monopolisant le champ des croyances. Si la doxa du black metal est contre la religion organisée et contre les idéologies dominantes en faveur d'un individualisme voire d'un nihilisme farouche, quel cadre idéologique peut être accessible aux groupes se revendiquant de l'UnBlack Metal ? La problématique à laquelle ils sont confrontés est celle du remplacement de l'humain dans la religion, avec un héritage plus ou moins assumé de l'influence individualiste portée par le black metal traditionnel. Un autre chemin plus radical peut être celui d'une véritable promotion renouvelée d'une transcendance collective et proprement ecclésiastique. Il est ici intéressant de penser la démarche du Black Metal chrétien comme une ré-appropriation : ce genre reprend en effet les codes visuels, sonores mais aussi textuels du black metal, codes qui se construisent en opposition et donc en référence aux codes chrétiens. En ce sens, il est judicieux pour les groupes chrétiens de jouer directement sur un terrain dont ils maîtrisent en fait parfaitement les récits fondateurs.

Bien que les spécificités théologiques et tout simplement idéologiques varient bien sûr grandement entre les groupes, une logique de communion prévaut de manière générale dans l'UnBlack Metal, par opposition à l'individualisme originel du genre. Prenons un instant au pied de la lettre cette idée de communion : qu'est-ce qui reste justement commun, qu'est-ce qui fait la synthèse entre le black metal et l'UnBlack Metal ? Si la question du son peut être évoquée, restons encore un peu sur le terrain de la pensée.

« Elimination of self is the one most effortful condition

In a society where the most popular act is to play god⁴ »

Kekal, formation originaire de Jakarta, peut ici nous fournir plus d'un exemple passionnant. Si une première lecture de ce début de strophe peut évoquer un certain nihilisme justement très proche de l'esprit du black metal, le second vers éclaire un peu mieux le message transmis ici : c'est pour lutter contre les égoïsmes et nombrilismes qu'il faut apprendre à nier sa propre individualité – pour pouvoir justement se fondre dans une communauté qui surpasse la singularité des sujets. Le refus de cet individualisme moderne prime sur tout optimisme habituellement associé à la religion :

« My refuge is here in deeper underground
A dreadful place where light is needed
Better to seek mercy from down below
Than conquer the world from up above⁵ »

Kekal se replonge ici dans un espace infernal qui aurait tout du décor black metal parfait : il semble que l'hérésie d'un voyage chez le malin est moindre que celle qui consiste à se prendre pour Dieu sur Terre. Plutôt que d'utiliser une imagerie satanique à des fins anti-chrétiennes vindicatives, cette illustration traduit une humilité du sujet, prêt à chercher une rédemption dans les endroits les plus sombres afin d'échapper à toute fuite en avant individualiste. Toutefois, cette logique place un fort accent sur la responsabilité et les choix de l'être humain. Là est sans doute le lien essentiel entre les réflexions portées par le black et l'UnBlack Metal : l'idée est d'interroger la place de l'homme dans le monde, qu'elle soit centrale, fondue dans un individualisme paradoxalement alimenté par une haine de soi, ou noyée dans une transcendance satanique ou authentiquement chrétienne. Kekal, par ses observations politiques, ses critiques du satanisme ou ses élans écologiques, nous montre comment un accent sur l'action et la décision humaine peut en fait subvertir les transcendances dogmatiques – en s'inscrivant dans une forme d'anarchisme chrétien dont les paradoxes théoriques ne manquent pas mais qui tisse un lien fascinant entre les différentes références qu'il convoque.

Derrière ces discours aux détours théoriques nombreux et variés que l'on entend dans l'UnBlack Metal, une transcendance subsiste cependant toujours : celle du son. Si les tremolos et autres textures ou vocalités rêches du

⁴ « Neutrality », *Multilateral*, 2015, sortie indépendante.

⁵ « Deeper Underground », *Deeper Underground*, 2018, Hitam Kelam Records.

black metal font toujours office de marqueurs génériques chez les groupes dont il est ici question, on se dirige généralement vers une palette sonore encore plus ambitieuse. Même lorsque ces intentions ne sont soutenues que par des moyens limités et des timbres synthétiques, – comme chez le groupe d'UnBlack symphonique brésilien Divine Symphony, force est de constater l'ampleur visée dans la composition, qui s'appuie à la fois sur les sons orchestraux, l'orgue d'église et les aller-retours incessants des guitares, comme pour se saisir de tout son espace sonore en un seul geste. Chœurs, claviers et orchestres comptent fort logiquement dans les ressources courantes du black metal chrétien : là où les récits bibliques sont motivés par une fonction explicative universelle, de même ce genre puise à la fois dans les ressources du metal extrême et dans celles des musiques sacrées pour conjuguer force et plénitude, foi et ardeur sur un mode totalisant.

Entre les dogmes du black metal et du christianisme, une nouvelle façon de blasphémer

Si l'on replace l'UnBlack Metal dans sa relation conflictuelle avec le black metal, le retournement des codes anti-chrétiens – et, plus généralement, anti-religieux – de cet art ne manque pas d'apparaître comme subversif du point de vue de la scène qui lui est affiliée. Mais cette subversion n'est pas seulement impulsée de l'extérieur, puisqu'elle est d'une certaine manière légitimée par certaines figures historiques du black metal, comme par exemple Vindsval de Blut Aus Nord. Celui-ci, dans une interview accordée à Thrashcore, affirmait en 2016 : « Le Black Metal peut-il être christique...Voilà le genre de thématique intéressant à développer et qui peut aboutir à un résultat inattendu sur le plan musical. Plus inspirant en tous cas me concernant qu'un 'hail satan' inoffensif et convenu⁶ ». L'artiste en profitait pour décrire sa vision d'un « Art d'opposition » qui doit toujours interpeller et questionner plutôt que rester prisonnier d'une standardisation outrancière, laquelle fait davantage du public un marché qu'elle ne l'élève par la réflexion. L'Unblack Metal, s'il semble aussi diversifié dans sa qualité que ce à quoi il s'oppose, surprend par ses thématiques et son imagerie ; il questionne, révolte parfois, ce n'est pas une musique qui laisse indifférent, du moins lorsqu'on la découvre. L'imagerie satanique et les codes anti-chrétiens ont été tout autant standardisés que la croyance qu'ils dénoncent ne l'a été par les institutions ecclésiastiques les plus puissantes, à ceci près que le black metal

⁶ Interview mise en ligne le 10 juillet 2016, réalisée par Dysthimie, FleshOvSatan et Ikea.
<https://www.thrashcore.com/interviews/interview/371-blut-aus-nord-a-l-occasion-de-la-sortie-de-codex-obscura-nomina-2016-interview.html>

n'a pas succombé à ces dernières, mais aux forces des industries culturelles – grands labels, etc – qui l'ont codifié et classifié avec une telle constance qu'ils l'ont rendu facilement reconnaissable même par le consommateur le plus inculte. Le black metal, à son origine, était ce style sulfureux qui s'en prenait justement à la standardisation culturelle, mais il a été vidé de sa substance en devenant un produit de consommation parmi d'autres. La figure de Satan, soumise à cette marchandisation de l'art auquel le black metal n'a pu échapper dès lors qu'il est devenu un phénomène de masse – Dimmu Borgir a été adoubé « disque de platine » en Norvège en 2007 pour son disque *In Sorte Diaboli*, pour ne prendre qu'un exemple – ne peut donc plus prétendre au rang de figure de rébellion dès lors qu'elle ne transgresse plus ce monde et ses valeurs. Cette tendance ne résume pas toute la scène black metal, mais on en trouve les traces jusque dans les niches les plus Underground du genre, où les démarches mimétiques sont légion. C'est pourquoi le Christ, en comparaison avec ce processus de soumission, apparaît comme une figure transgressive dans ce contexte – elle ne l'est pas non plus dans l'absolu puisque les idéologies religieuses ont toujours bonne presse ici-bas.

Mais le retournement christique du Black Metal s'avère naturel pour celui qui voit en lui non un genre, mais un art, c'est-à-dire qui ne cherche pas à se conformer à des attendus mais toujours à surmonter ce réflexe négateur de toute culture authentique. À cet égard, Kekal, le groupe indonésien dont nous avons déjà parlé, s'il ne se limite plus aux caractéristiques musicales du black metal tel qu'il existait dans les années 1990, en a gardé l'esprit transgressif et indépendant de tout jugement collectif, positif ou négatif, venu de l'extérieur. C'est que le rapport à l'individualisme anti-chrétien exprimé par le black metal se révèle moins comme une opposition que comme un approfondissement de la critique des institutions religieuses opprimant les individus. Cet « anarchisme chrétien », inspiré de la Gnose, s'affirme comme une promotion de l'individu appelé à déterminer lui-même ses orientations, où seule compte une expérience déterminée ou des séries de raisonnements que l'on considère comme pouvant éclairer. Dans cette perspective, cette démarche semble correspondre à la conduite des Apôtres et de leurs compagnons dans le Nouveau Testament, caractérisée par une grande cohésion et une attitude subversive envers les codes sociaux en vigueur dans la culture romaine imposée à la Palestine :

« Tous ceux qui croyaient étaient dans le même lieu, et ils avaient tout en commun. Ils vendaient leurs propriétés et leurs biens, et ils en partageaient le produit entre tous, selon les besoins de chacun. Ils

étaient chaque jour tous ensemble assidus au temple, ils rompaient le pain dans les maisons, et prenaient leur nourriture avec joie et simplicité de cœur, louant Dieu, et trouvant grâce auprès de tout le peuple. Et le Seigneur ajoutait chaque jour à l'Église ceux qui étaient sauvés⁷. »

Comme dans la description de cette scène, c'est seulement en harmonie avec ce qui l'entoure que l'individu peut se construire de façon saine, tandis que les institutions religieuses telles que nous les avons connues à travers l'Histoire, avant et après le christianisme, suscitent culpabilisation et tourments intérieurs chez celui à qui l'on a imposé la foi. Paradoxalement, cette utilisation du christianisme – laquelle se prétend plus fidèle au message du Nouveau Testament – n'est pas contradictoire à l'essence du Black Metal, dont la dimension anti-chrétienne n'est qu'une forme. À sa naissance, qui correspond à sa période la plus sinistre et la plus inquiétante du point de vue du monde de la culture marchande, le Black Metal pousse un cri de révolte contre l'homogénéisation culturelle, cette réaction signifiant notamment l'appel à des idéologies identitaires et à un imaginaire païen et une revendication de sa correspondance avec des actes hautement symboliques, comme le fait de tirer au fusil sur les vitrines de MacDonald's récemment ouverts en Norvège. Le cas de Kekal est d'autant plus intéressant que ses membres refusent de se revendiquer comme appartenant au genre du Metal Chrétien, preuve supplémentaire de leur aversion pour une culture codifiée. Car ce qu'on appelle l'Unblack Metal, n'est pas plus immunisé contre la standardisation que ne l'est son grand frère. Il en reprend parfois les lieux communs, ne changeant que l'imagerie et les paroles, risquant ainsi de tomber dans le générique et le convenu. C'est le cas avec l'album *Enemy of Satan*, du groupe *Demoniciduth*, le groupe se place comme l'ennemi du Malin sans pour autant développer ses propres codes. A l'image de la version populaire du satanisme – qui voit en cette manifestation une simple inversion des codes du christianisme – *Demoniciduth* inverse l'image satanique du Black Metal sans toucher aux codes musicaux. On se retrouve face à du Black Metal aux relents Death Metal dans la forme mais à l'emballage chrétien.

On constate donc une tension propre à la promotion du christianisme dans le Black Metal, entre une opposition polaire à la figure de Satan et un processus de renforcement de l'aura subversive d'un « Art d'opposition », où le

⁷ Actes des Apôtres, 2:2.

Black Metal démontre que son contenu ne se limite pas à l'anti-christianisme mais le surmonte sans entrer en contradiction avec son esprit transgressif. Mais l'univers chrétien peut être exploité d'une toute autre manière, cette exploitation se révélant comme un approfondissement de la critique de l'idéologie chrétienne par la mise à nu de ce qu'elle représente pour la vie humaine. Des groupes comme Deathspell Omega n'hésitent pas à dépasser ce qui n'est plus qu'une opposition de façade et une protestation inoffensive contre le Christ, en mettant en œuvre une subversion de l'opposition de valeurs inhérentes à la morale chrétienne. Dans une interview accordée à Bardo Methodology, les membres de Deathspell Omega donnent leur vision de ce que doit être un artiste :

« Nous sommes absolument convaincus que l'artiste doit dépasser le bien ou le mal et que la poursuite de ses objectifs artistiques ne doit pas être affectée par des considérations relatives à la réception critique, à la sensibilité d'un public potentiel ou à tout ce qui pourrait nuire à la pleine réalisation de ses objectifs artistiques [...] et par là, nous affirmons que ce qui est considéré comme de l'art de nos jours est une version singulièrement édulcorée de ce qu'il devrait être. Le manque de singularité ou de vision peut être pardonnable, plier le genou devant ses contemporains - dont la plupart veulent devenir ce que Zarathoustra, avec incrédulité et horreur, appelait « le dernier homme » - implique un compromis sans retour et est, par conséquent, impardonnable⁸. »

Ces propos indiquent qu'il est nécessaire de dépasser une opposition purement morale du Bien et du Mal. Or, il est possible d'appliquer cette lecture de la démarche artistique au black metal et à son traitement de la thématique chrétienne, puisque l'invocation systématique de la bête à cornes contre le christianisme semble jouer le jeu de cette opposition morale. Dès lors que le satanisme est devenu le lieu commun d'une « pop vaguement énervée » – pour reprendre l'expression utilisée par Vindsval pour décrire des groupes comme Watain ou Marduk – il se trouve incorporé au système de valeurs qu'il prétend combattre, dont le conformisme n'est qu'une dimension parmi d'autres. En se revendiquant de l'ouvrage Ainsi parlait Zarathoustra de Nietzsche, Deathspell Omega ne renie pas le geste subversif du Black Metal mais lui confère toute son actualité. Le geste philosophique de Nietzsche consiste en effet à inventer une

⁸ Interview mise en ligne le 23 juin 2019, réalisée par Niklas Göransson.
<http://www.bardomethodology.com/articles/2019/06/23/deathspell-omega-interview/>

nouvelle spiritualité, post-chrétienne, le fait d'être athée ou anti-chrétien ne délivrant aucunement d'une conception de l'existence humaine soumise à ce que Nietzsche appelle les idéaux ascétiques. Le « dernier homme », l'homme sans spiritualité, est la figure humaine la plus méprisable : il est représentatif de la maladie qui menace la culture après la mort de Dieu, laquelle ne constitue pas une fin, mais, symbolisant la fin de l'asservissement au Bien et au Mal, sonne le début de la transformation humaine.

En s'adaptant plus ou moins consciemment à son public, en se standardisant, un art ne participe en aucun cas de cette transformation humaine impulsée par la mort de Dieu, qui pousse l'homme à trouver en lui-même les ressources du surmontement de soi, mais se vide de son contenu et ne témoigne d'aucune ambition. Il n'invente rien, ne permet aucune extase mais se réduit à une classification uniquement sujette à l'analyse. Au lieu d'être mis à l'épreuve, le public est déterminé à n'aller à la rencontre que de ce qu'il connaît déjà d'avance. Deathspell Omega, dans le clip de "Ad Arma ! Ad Arma !" réalisé par Dehn Sora, reprend la thématique du Jugement Dernier – présente dans plusieurs passages du Nouveau Testament, commun à toutes les religions abrahamiques et bien au-delà – mais pour la traiter d'une manière qui bien sûr excède la simple sphère des représentations religieuses. Par la phrase « Thou shalt scar the earth with barren furrows » (Tu infligeras à la terre des cicatrices de sillons stériles), ce clip représente les fatales conséquences de la volonté d'empêcher un monde déjà voué à la destruction de périr. La vie, qui consiste en un jeu, un surmontement sans relâche de soi, est en contradiction avec cette ambition de tout soumettre au moule de la pensée et de la maîtrise. L'allure machinique et le caractère identique des individus mis en mouvement dans ce clip symbolise sans doute les effets d'un bourrage de crâne inhérent à toute domination d'un système de valeurs qui brime la vie plus qu'il ne la libère de l'existence travailleuse, où les progrès de la civilisation ont pour revers la dégradation de ceux qui en profitent. Le monument qu'est l'Homme Nouveau sortant de terre à la fin du clip, déjà cadavérique, symbolise cette illusion de maîtrise. L'homme contemporain, même sans Dieu, garde la croyance humaniste selon laquelle c'est lui qui empêche le reste de l'univers d'être absurde, qu'il serait la raison du monde. C'est ce que le clip semble montrer en représentant un homme tirant à lui la Terre dans un effort semblable à celui de Sisyphe. Finalement, tout monde que l'homme regarde comme son œuvre, même en prétendant procéder d'une conception scientifique prétendument objective, est imprégné dès sa naissance de la marque d'un anéantissement comparable au Jugement Dernier. Ce motif biblique n'est que la généralisation

du destin qui attend tout monde – qui se réclame du christianisme ou de toute autre idéologie – qu'on tente coûte que coûte de pérenniser, bien qu'il n'ait plus rien à offrir de positif pour la vie humaine.

La place de la religion dans le black metal et les musiques extrêmes ne se limite pas à une vision judéo-chrétienne, elle s'est construite en opposition mais aussi à travers elle. L'utilisation de son imaginaire, de ses codes visuels et sociaux permet autant d'interroger la symbolique chrétienne que celle du black metal. Lors de l'émergence du black metal, l'utilisation détournée et inversée de la religion chrétienne s'est posée en acte de révolte, comme un repoussoir. Ce repoussoir a pris une forme blasphématrice, satanique, mais l'opposition n'est pas la seule révolte qui a grondé dans ces débuts tumultueux, les religions païennes européennes s'étant rapidement imposées comme une alternative. Si l'imagerie satanique est devenue plus rapidement emblématique, faisant passer tout autre discours au second plan, c'est que la société occidentale est profondément imprégnée de ces codes judéo-chrétiens. L'émotion, l'élan compassionnel qu'il y a eu à travers le monde lors de l'incendie de Notre-Dame de Paris le 15 avril 2019 est un exemple de l'attachement à des symboles chrétiens venant de personnes souvent athées.

Blasphémer un symbole, c'est aussi lui accorder de l'importance, prendre en compte sa symbolique d'origine. S'intéresser à la symbolique chrétienne dans le metal extrême, c'est tendre vers une synthèse de son expression dans celui-ci. Nous n'avons volontairement pas abordé les autres sous-genres, nous concentrant sur les deux extrêmes, le black metal et l'UnBlack Metal. Loin d'être imperméables l'un à l'autre, les deux styles sont poreux. Le black metal inspire l'UnBlack Metal dans son utilisation de ses codes « non-sataniques » dans l'esthétique graphique et musicale. Inversement la religion chrétienne est le terreau de la révolte du Black Metal, mais aussi de son renouveau, lorsque les groupes après des années à se poser comme ennemis en viennent à s'inspirer de ses ouvrages et de sa pensée d'origine. On pourrait s'interroger sur la pertinence de lier l'un et l'autre : le black metal étant à l'origine l'expression d'une révolte face aux dogmes dominants, on pourrait vite conclure que « [son] message reçu, une fois interprété complètement, ne fait plus l'objet d'aucun traitement, c'est l'interprétation qu'on y a substitué qui sera traitée⁹ » (Dan Sperber – 1974, 26). Mais nous avons vu que le black metal n'a pas traité l'ensemble de la symbolique chrétienne : en s'opposant à cette

⁹ Dan Sperber, *Le symbolisme en général*. Alençon : Hermann Éditeurs. Collection Savoir. 1974. P. 26.

dernière, il n'a pas fait de Satan une nouvelle entité déconnectée de Dieu, il n'a pas créé une nouvelle divinité à l'écart des enjeux chrétiens. L'UnBlack Metal s'inscrit dans une démarche similaire, blasphémant tour à tour certaines visions de Dieu et le black metal lui-même.

**COMPTE RENDUS
DE LECTURE**

Jay Keister et Jeremy L. Smith¹

« *Musical ambition, cultural accreditation and the nasty side of progressive rock* »

Par Marion Brachet

Nombreux sont les auteurs à questionner l'actualité du rock, qu'il s'agisse de sa continuité sous de nouvelles formes, ou au contraire de ce qui prouverait que le rock en tant que genre n'est plus présent qu'au sein d'hybridations confirmant son déclin. Le rock serait peut-être mort aujourd'hui, trahi par les industries et par les artistes qui auraient oublié son essence il y a plusieurs décennies. Observer la pertinence de ces mêmes questions dans le passé est néanmoins tout aussi fructueux, et fait prendre conscience de l'omniprésence de la remise en question générique du rock, y compris dans des périodes que l'on pourrait désormais considérer comme ses âges d'or. Les débats sur les critères de définition du rock, et même des genres musicaux populaires en général, ne datent pas d'hier. Peut-on s'appuyer exclusivement sur les catégories génériques validées par les industries, ou même sur celles qu'utilisent communément les auditeurs ? Ces catégories doivent-elles être reconstruites à partir des langages musicaux seulement, isolées de leurs conventions sociales ?

Si les méthodes d'étude des genres restent multiples, il semble sage de suivre Franco Fabbri pour distinguer entre un style et un genre, le premier désignant bien un ensemble de caractéristiques musicales récurrentes qui peuvent être propre à un genre, mais aussi à un seul artiste, une scène, un lieu, une époque. Un genre est plus spécifiquement un langage musical tel que soumis à des règles acceptées par une communauté² : il finit donc par inclure des critères relatifs au style ou aux formes musicales, mais aussi aux réactions psychologiques et comportementales qui lui sont associées, au public lui-même, à la manière dont la musique est produite, mais aussi à ce

¹ Jay Keister et Jeremy L. Smith, « *Musical ambition, cultural accreditation, and the nasty side of progressive rock* ». *Popular Music*, vol. 27 n°3, p. 433-455. Cambridge University Press. 2008.

² Franco Fabbri, « *Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind* ». 3rd Triennial British Musicological Society's Conference, Guildford. 1999. <http://www.theblackbook.net/acad/others/ffabbri990717.pdf>.

qu'elle communique³. C'est ici qu'un autre clivage apparaît : vaut-il mieux définir un genre par le message qu'il est généralement utilisé pour communiquer, ou par la nature de son acte de communication en lui-même, c'est-à-dire par son mode de communication plutôt que son contenu ? Cette seconde option, qui correspond en fait à une approche assez structuraliste, permet de travailler avec des catégories génériques stables contextuellement.

Ce contexte peut cependant perdre sa stabilité selon qui détient l'autorité sur le discours ayant trait aux genres musicaux : c'est alors que peuvent survenir des méprises telles que celle mise en évidence dans cet article de 2008. Pour Jay Keister et Jeremy L. Smith, du département de musique de l'Université du Colorado à Boulder, les journalistes et plus particulièrement les critiques du rock ont eu une mainmise trop importante sur ce que l'on doit attendre d'un groupe de rock ; pour les deux auteurs, certaines de leurs visions trop étroites ont en outre été relayées rétrospectivement par de nombreux musicologues. Ils s'attaquent ici à une certaine compréhension du rock progressif, dont l'image aurait été victime des œillères des critiques. Cette image est celle d'un genre qui croise maladroitement le rock avec les valeurs et la culture de l'*establishment* : au mieux, une hybridation un peu trop rangée aux relents bourgeois, au pire, une véritable trahison vis-à-vis des racines prolétaires et rebelles du rock.

Là n'est pas l'occasion de s'étendre sur les parts de vérité et de mythe de cette origine populaire du rock. Cela ne change rien à ce que l'on retient souvent du rock progressif, c'est-à-dire un sous-genre dont la légitimité dans sa famille générique n'est pas reconnue, et que le recul historique n'a pas toujours permis d'intégrer au grand récit du rock. Il est possible que certaines incarnations actuelles du rock progressif aient entretenu cet éloignement vis-à-vis de la culture de révolte généralement associée au rock ; quoi qu'il en soit, les préjugés portés sur le rock progressif des origines, c'est-à-dire du début des années 1970, font peser un véritable aveuglement empêchant de voir qu'il s'agissait d'un sous-genre pleinement ancré dans la contre-culture, et reconnu comme tel par son public d'alors. Pour les auteurs, le rock progressif des années 1970 n'était ni calme, ni sage ou rangé, mais reposait au contraire sur des paroles souvent apocalyptiques, sur des tonalités éclatées et des sonorités agressives, sur des univers

³ Fabbri 1982, cité p. 446-7 par Rachel Ivy Clarke, Jin Ha Lee et Neils Clark, « Why Video Games Genre Fail: A Classificatory Analyss ». *Games and Culture* vol. 12, n° 5, p. 445-465. 2017.

déstabilisants (« *unsettling* »), et surtout sur des discours politisés. Keister et Smith raccrochent alors le wagon progressif au train du rock rebelle, du rock sale et méchant (« *nasty* ») du point de vue de l'*establishment* et des autorités politiques et culturelles : « *by nasty we mean everything that might be considered bad form in musical establishment circles: from images of tongues salivating near buttocks to offensive on-stage antics - such as flag burnings - to excruciatingly loud and dissonant depictions of warfare and detailed narratives of human castration*⁴ ».

Le premier exemple utilisé dans l'article est en effet l'illustration du deuxième album de Gentle Giant. Les quelques lignes de la plume du groupe que l'on retrouve sur le vinyle d'*Acquiring the Taste* sont souvent utilisées comme preuve des ambitions des musiciens de rock progressif, des bourgeois qui veulent être reconnus comme artistes par les élites culturelles. Le groupe écrit bien : « *From the outset we have abandoned all preconceived thoughts on blatant commercialism. Instead we hope to give you something far more substantial and fulfilling*⁵ ». Keister et Smith se demandent cependant comment une telle déclaration peut être entièrement prise au sérieux quand elle est accompagnée d'une gigantesque langue s'approchant de ce qui ressemble effectivement à un postérieur⁶ – un humour qui ne dénote pas dans l'univers rabelaisien du groupe. Si ce premier cas ne suffit pas à nous convaincre de l'esprit révolté du rock progressif, il montre a minima que les valeurs esthétiques de Gentle Giant ne sont pas forcément si élitistes que l'on a pu le dire.

L'ambition des auteurs va cependant au-delà de ce type de subversion : Keister et Smith s'appuient donc ensuite sur le langage de quatre groupes majeurs du rock progressif des années 1970, à savoir Emerson Lake & Palmer, King Crimson, Genesis et Yes, afin de défendre leur place dans l'histoire d'un rock politisé et anti-

⁴ P. 435. « Par méchant, nous entendons tout ce qui peut être considéré comme inconvenant dans les cercles musicaux de l'ordre établi : des images de langue salivant prêt d'un postérieur aux facéties offensives sur scène (comme le fait de mettre le feu à drapeau) aux représentations atrocement fortes et dissonantes de la guerre et aux récits détaillés de castration humaine » (ma traduction, pour cette citation et toutes les suivantes)

⁵ « Dès le début, nous avons abandonné tout préjugé et commercialisme flagrant. Nous espérons plutôt vous apporter quelque chose de bien plus substantiel et gratifiant ».

⁶

https://www.progarchives.com/progressive_rock_discography_covers/118/cover_55391_03042016_r.jpg

autoritariste – chaque groupe ayant ses moyens propres pour exprimer sa révolte.

« Early 70s ELP made Johnny Rotten look like a fucking walk in the park⁷ » : le groupe lui-même défend aujourd'hui son attitude pré-punk, ayant bien saisi en quoi son image avait pu souffrir des clichés du genre auquel il est associé. Keister et Smith insistent bien sur ce point : ELP était un groupe provocateur dans le sens le plus simple du terme, parfaitement dans le cadre des stéréotypes de rock stars sans respect pour la bienséance. Sans même s'étendre ici sur la débauche des membres lors des tournées, ponctuées de dégradations matérielles dans les hôtels et aéroports, Keith Emerson pouvait se targuer d'une exclusion à vie du prestigieux Royal Albert Hall, gagnée par un drapeau brûlé lors de son premier concert dans cette salle avec The Nice. Les auteurs ne cessent de le rappeler : sur scène, ELP est un groupe qui cherchait avant tout à proposer du spectacle, du divertissement, par tous les moyens possibles. L'un de ces moyens était évidemment leur son : ELP jouait certes des classiques du répertoire savant, mais avec une dose fort irrévérencieuse de saturation et d'effets bruitistes – aujourd'hui encore, la tête consternée que font certains musicologues classiques en entendant leur reprise des Tableaux d'une Exposition vaut le détour et montre bien que si leur objectif était d'être acceptés par les élites culturelles, leur opération a lamentablement échoué. La provocation culturelle est donc bien là. La provocation politique d'ELP, quant à elle, ne semble presque pas en être une aujourd'hui, tant elle correspond à l'image que l'on se fait du rock contemporain de la guerre du Vietnam, ouvertement commentée dans les combats mis en scène dans l'album *Tarkus*, dont le propos est bien loin d'être favorable à la machine de guerre technologique représentant les États-Unis.

L'opposition à la guerre (du Vietnam) constitue un point majeur de convergence dans la contre-culture de laquelle émerge le rock progressif. Dès le premier album indiscutablement canonique du genre, *In the Court of the Crimson King*, le sang goutte sur les fils barbelés, et les innocents sont immolés dans le bûcher funéraire au napalm organisé par les politiciens⁸. Keister et Smith notent très justement que les paroles de ce type – et même les paroles de manière

⁷ « L'ELP du début des années 1970 faisait passer Johnny Rotten pour un enfant de chœur ».

⁸ « Blood rack barbed wires / Politician's funeral pyre / Innocents raped with napalm fire / Twenty-first century schizoid man ». '21st Century Schizoid Man', *In the Court of the Crimson King*, King Crimson, 1969.

générale – se font ensuite plus rares dans le parcours progressif de King Crimson. Pourtant, même dans leurs longues et obscures improvisations, le langage martial reste présent, faisant toujours se confronter l'auditeur avec une certaine idée de la violence, par un langage tonal et rythmique certes difficile d'accès, mais dont la fièvre et l'agressivité ne peuvent qu'asseoir la légitimité du groupe dans le paysage du rock. Dans les mots des auteurs :

The lyrics of humankind's doom that filled earlier King Crimson albums of apocalyptic prophecy are gone, but the listener of LTA [Lark's Tongue in Aspic] must negotiate with an even more harrowing roller coaster ride of tension and release, with clashing dissonance, contrary metres and noisy timbres set against highly evocative and gentle passages of 'Eastern-sounding' strings and percussion⁹.

Si ce spectre de l'opposition entre orient et occident est le socle d'une grande partie des discours contestataires, d'autres choisissent une voie plus intérieure et ciblent directement l'évolution consumériste des sociétés américaines et britanniques. Derrière les références effectivement très littéraires et bibliques de son parolier Peter Gabriel, Genesis ne mâche pas ses mots sur la perte totale d'enchantement de la civilisation occidentale, rongée par les grandes industries et la loi de l'argent. Le Genesis de Gabriel parle bien de créatures mythiques et d'histoires médiévales, mais dans une perspective critique et non pas rêveuse. Presque plus important encore, Genesis contribue à une décrédibilisation du rock à la masculinité un peu trop toxique bien observable chez certains de leurs contemporains. Sans se retourner vers un discours rangé, c'est au contraire envers les normes du rock qu'en vient parfois à se tourner la symbolique virulente du groupe.

Given the make-up of the mainstream progressive rock audience at the time – 'male adolescents... who... shared similar cultural backgrounds, though they might not come from the same privileged backgrounds' (Atton, 2001, p. 31) – the unforgiving emasculation scene in *Lamb* shows a blatant

⁹ P. 440. « Les paroles ayant trait à la ruine de l'humanité qui remplissaient les précédents albums de King Crimson de prophéties apocalyptiques ont disparu, mais l'auditeur de Lark's Tongue in Aspic est confronté à des montagnes russes de tension et détente encore plus éprouvantes, avec des dissonances retentissantes, des polyrythmies et timbres bruitistes opposés à des passages de cordes et percussions rappelant des sons « orientaux », calmes et hautement évocateurs.

disregard for the 'cock rock' sensibilities of contemporary audiences. Gabriel was willing at this time to turn his nasty political commentary inward, toward the very youth culture from which he himself had emerged¹⁰.

L'image de Yes, en tant que groupe de rock, est sans doute encore plus iconoclaste, un encore plus grand défi à intégrer dans une histoire unifiée du genre. Keister et Smith relèvent pourtant la filiation évidente liant Yes aux mouvements hippies de la décennie précédente. Si les paroles de Jon Anderson restent probablement les plus complexes de ces quatre exemples principaux, leur orientation est quant à elle limpide, et affirme les positions anti-autoritaristes et surtout antimilitaristes du groupe par l'expression d'un pacifisme structurant une grande partie de leurs discours. Si ce pacifisme s'inscrit aujourd'hui aisément dans les clichés d'une contre-culture inoffensive et presque inconséquente, son rôle dans le début des années 1970 n'est pas à sous-estimer, et assied bien une légitimité de Yes dans l'imaginaire hérité des hippies : « The messages may have been slightly obscured, but to some listeners, at least, Yes of the early 1970s, after *Time*, was still working for one side in a divided society, which was surely John Lennon's psychedelic left¹¹ ». C'est malgré tout sur ce cas d'étude que l'argumentation de Keister et Smith perd un peu de sa force : en faisant de Yes un groupe exagérément menaçant pour les autorités, les auteurs présentent un *establishment* finalement trop bête pour entendre une critique dans un discours aussi ésotérique que celui de Yes – donnant ainsi un peu trop de crédit à la subversion politique du groupe et à sa portée.

La dernière section de l'article conclue l'argumentation par un retour sur les artisans des visions déformées du rock progressif, à savoir les critiques de rock, les musicologues, mais aussi les musiciens eux-mêmes, conscients de leur image, et qui ont donc parfois fait de véritables efforts pour se détacher de leur travail du début des années

¹⁰ P. 443. « Étant donnée la composition du public principal du rock progressif à l'époque – 'des adolescents qui partageaient un bagage culturel similaire, bien qu'ils ne viennent pas forcément des mêmes milieux privilégiés' (Atton, 2001, p.31) – l'impitoyable scène de castration dans *The Lamb* montre un flagrant mépris pour les sensibilités 'rock macho' du public contemporain. Gabriel n'hésitait pas à l'époque à tourner ses commentaires politiques tranchants vers l'intérieur, vers cette même culture des jeunes dont il venait lui-même ».

¹¹ P. 445. « Les messages étaient peut-être un peu obscurcis, mais pour au moins une partie de l'auditorat. Le Yes du début des années 1970, après *Time*, travaillait toujours pour une moitié d'une société divisée, une moitié qui était sans aucun doute la gauche psychédélique de John Lennon ».

1970 : Peter Gabriel a ainsi souvent présenté sa contribution à Genesis comme une phase d'immaturation artistique. Keister et Smith affirment cependant bien que la responsabilité de ce récit du rock ne reconnaissant pas l'apport et la légitimité du rock progressif revient avant tout aux journalistes. De nombreuses explications à ce rejet peuvent être avancées, mais les auteurs insistent surtout sur la corrélation entre cette phase expérimentale du rock et la période pendant laquelle les critiques travaillaient activement à asseoir leur propre autorité sur le rock et ce qu'il devrait être – une autorité souvent malmenée par la démarche de groupes comme King Crimson ou Yes :

Many critics have described 1967 as the zenith of the maturation of rock and the beginning of a decline for the music. According to this narrative, a kind of 'dark age' of rock extends from 1968 to about 1976 when punk rock emerged and revived the cultural values of rock and roll that had supposedly been lost during this dearth of authentic music. As progressive rock has proven to be such a useful foil to construct an aesthetics of rock, it is no mere coincidence that progressive rock's reign from 1968-1976 is also the time period during which rock criticism fully matured in magazines such as Rolling Stone, Creem, New Musical Express and Melody Maker. Rock critics at the time of the Beatles' Sgt. Pepper album, like rock musicians, drew their validation not from any appeals to highbrow culture, but from the power of the youth counterculture¹².

Cette dernière remarque fait prendre conscience de la force de l'argumentation des critiques en défaveur du rock progressif : crier à la trahison bourgeoise était alors l'une des meilleures manières de promouvoir leur propre compréhension esthétique du rock, par opposition à celles des groupes trop expérimentaux. Il s'agit également là du socle de la démonstration de cet article : « Any appeals to upper-

¹² P. 448. « De nombreux critiques ont décrit l'année 1967 comme l'apogée de la maturation du rock, et comme le début d'un déclin pour la musique. Selon ce discours, une sorte de Moyen-Âge du rock s'étend de 1968 jusqu'à 1976, lorsque le punk a émergé et ravivé les valeurs culturelles du rock n roll, supposément perdues durant cette disette de musique authentique. Tandis que le rock progressif servait de repoussoir pour définir l'esthétique normative du rock, ce n'est pas un hasard si son règne, de 1968 à 1976, est aussi la période durant laquelle la critique de rock est arrivée à maturité dans des magazines tels que Rolling Stone, Creem, New Musical Express et Melody Maker ».

class 'square' society on the part of progressive rockers would have done little more than alienate their countercultural fan base¹³ ».

Ainsi, malgré quelques assertions aux traits un peu forcés, Keister et Smith proposent dans cet article une juste et nécessaire défense de la politisation des grands groupes de rock progressif des années 1970. Cet aspect du sous-genre, a minima contestataire, si ce n'est porteur de cette révolte si souvent associée au rock, avait en effet été parfaitement nié par des auteurs comme John Street. Si les analyses de ce dernier sur les contrastes politiques entre les musiques rock et folk sont d'une grande perspicacité, force est de constater que sa bonne foi – ou sa dose d'intérêt – est inégale selon les chapitres. Ainsi peut-on lire des étiquetages du rock progressif comme une musique purement et simplement conservatrice : « In trying to transform popular music into an electronic classical music, progressive music was, in fact, regressive; it sought to establish aesthetic criteria and patterns of consumption which were both elitist and traditionalist¹⁴ ». On peut accorder à Street le fait que même lorsqu'un discours a une ambition assez populiste, l'efficacité d'une musique débordant de références savantes peut être mise en doute ; on peut encore concéder que l'origine sociale parfois – mais pas toujours – loin d'être prolétaire des musiciens est trahie par des intertextualités foisonnantes au point de faire obstacle à une écoute spontanée du texte. Cette origine sociale n'empêche toutefois pas l'ironie féroce dirigée vers les cercles bourgeois dans les œuvres progressives, des cercles dont les références sont reprises, mais dont les codes et valeurs sont en réalité bien rarement respectés par un rock progressif provocateur, s'élevant systématiquement contre les autorités aussi bien politiques que culturelles de son époque, à des lieues de l'innocence qui lui a trop souvent été prêtée.

¹³ P. 448. « Toute tentative de séduction vers les classes supérieures 'ringardes' de la part des musiciens de rock progressif n'aurait fait que leur aliéner leur public ancré dans la contre-culture ».

¹⁴ John Street, *Rebel Rock: The Politics of Popular Music*. Oxford/New York : Basil Blackwell. 1986. P. 191. « En essayant de transformer la musique populaire en une musique classique électronique, le rock progressif était en réalité régressif ; il voulait établir des critères esthétiques et des modèles de consommation qui étaient à la fois élitistes et traditionalistes ».

Joseph Heath et Andrew Potter

« Révolte consommée »

Par Guillaume Beringer

Né en 1967, Joseph Heath est titulaire d'un doctorat qu'il a rédigé sous la direction de Thomas A. McCarthy et de Jürgen Habermas. Aujourd'hui, il est professeur agrégé au département de philosophie de l'université de Toronto. En 2013, il est nommé à la Royal Society of Canada, distinction attribuée aux contributions remarquables dans les arts, les sciences humaines et les sciences, ainsi que dans la vie publique canadienne.

Andrew Potter, né en 1972, est un auteur canadien, professeur associé à l'institut McGill et chercheur au Centre de recherche en éthique de l'université de Montréal (CREUM). Il était également rédacteur en chef du journal canadien *Ottawa Citizen*. Dans l'ouvrage que nous nous proposons de critiquer dans ce compte-rendu, Andrew Potter indique également « *qu'en tant qu'ancien punk rocker originaire d'une petite ville* » (109), il a des connaissances empiriques sur le sujet qu'il se propose de traiter avec Joseph Heath.

Joseph Heath a publié de nombreux articles que l'on peut cataloguer selon différents domaines d'études : la justice et la morale ; l'éthique entrepreneuriale ; la théorie de l'action ; la théorie critique. Son travail auprès de Jürgen Habermas le place dans la tradition de l'École de Francfort et plus particulièrement de « l'intérêt émancipateur » de la raison humaine¹. Andrew Potter quant à lui mène des études portant notamment sur les nouvelles technologies et sur la société de consommation.

¹ Yves Cusset résume cette notion en expliquant « *qu'elle suggère qu'une connaissance ne devient critique qu'en donnant à ses destinataires les instruments réflexifs d'une praxis émancipatrice : ainsi, un énoncé critique sur la société, bien qu'ayant la forme cognitive d'un jugement existentiel et en aucun cas celle d'un jugement prescriptif ou normatif, ne peut-il être validé que par l'intérêt pratique pour une transformation de la société et une amélioration de la condition de ses membres que peut donner à ses destinataires la connaissance de cet énoncé.* » V. CUSSET, Yves, *Sommes-nous encore intéressés à l'émancipation ?*, in : *Archives de Philosophie*, 2003/4, p. 1.

Outre ses textes académiques, Joseph Heath est également connu pour ses ouvrages populaires² dont trois ont connu une traduction française : *The Efficient Society* en 2001, où Heath introduit la notion d'action collective, que l'on retrouve également dans son deuxième ouvrage, *The Rebel Sell*, en 2004, qui sera le sujet de ce compte-rendu. En 2009, il publie *Filthy Lucre*, un ouvrage économique pour ceux qui détestent le capitalisme, comme le suggère le sous-titre. Enfin, son dernier ouvrage, non encore traduit en français, s'intitule *Enlightenment 2.0* et a été publié en 2014. Il analyse la notion de « raison » appliquée aux systèmes politiques, économiques et sociaux actuels.

L'ouvrage *Révolution consommée* est dans un premier temps paru aux éditions HarperCollins. Il connaît une première traduction française aux éditions Naïve en 2005, puis une seconde aux éditions l'Echappée en 2020. Cette dernière, traduite par Elise de Bellefeuille et Michel Saint-Germain, est augmentée d'une préface qui revient en outre sur la révolution internet. Cet ouvrage de 366 pages fait partie de la collection *Pour en finir avec*, qui a pour ambition, comme l'indique la présentation liminaire, de « critiquer la servitude volontaire, l'aliénation quotidienne, l'oppression et les inégalités [...] et de développer des analyses radicales. »

L'ouvrage se développe en dix parties qui répondent à des titres plus ou moins évocateurs comme « Freud en Californie » ou bien « Uniformes et uniformité ». Chaque partie évoque à son tour un point en particulier de l'histoire de la contre-culture ou bien un point distinctif de ce mouvement : la distinction, l'uniformisation, la consommation, l'extrémisme. Loin de défendre les paroles et idéaux des acteurs de la contre-culture, l'ouvrage en prend le contre-pied : « dans ce livre, nous avançons l'idée que si des décennies de rébellion contre-culturelle n'ont rien changé, c'est parce que la théorie de la société sur laquelle elle repose est fausse (28). » Il ne s'agit pas pour les auteurs de remettre en question les principes économiques du capitalisme, mais la coercition qu'on lui reproche habituellement. En effet, le capitalisme ne semble paradoxalement pas tirer profit du

² Andrew Potter fait partie du comité éditorial de Joseph Heath.

système liberticide qu'il met prétendument en place, mais à l'inverse, du combat pour la liberté. En bref, remettre en cause la société de consommation équivaut en quelque sorte à la renforcer :

« *Le marché réussit très bien à répondre à la demande des consommateurs qui exigent des produits responsables et des ouvrages polémiques [...] la critique de la société de masse a été l'un des moteurs les plus puissants de la société de consommation (113).* »

Pour éclairer cette théorie, les auteurs s'appuient sur divers textes et autres médias plus populaires. Leur travail s'appuie à la fois sur les idées de Marx, Gramsci, Veblen et Freud, mais aussi sur des auteurs plus récents, comme Marcuse, Baudrillard et Debord. Au-delà, ils prennent également à partie des auteurs spécifiques à la contre-culture comme Theodore Roszak, Naomi Klein ou Kalle Lasn, afin de montrer les limites de leur analyse subversive de la société. L'ouvrage *No Logo* de Klein et le site *Adbusters* de Lasn sont tout particulièrement la cible de critiques acerbes des deux auteurs. Enfin, des films tels que *Fight Club*, *Matrix* ou bien *American Beauty* sont évoqués, afin d'illustrer les propos. Bien que très documenté avec de nombreuses notes de bas de page, l'ouvrage de Joseph Heath et Andrew Potter est un travail de vulgarisation qui brille par sa clarté et ses références pertinentes auquel le lecteur peut facilement s'identifier.

Révolte consommée débute par un historique de la révolte contre-culturelle. Les auteurs rappellent que pour Marx, les marchandises étaient conçues pour instrumentaliser le consommateur, sorte de nouveau mythe créé artificiellement par des producteurs technocrates, ayant pour objectif, tel un nouvel opium du peuple, d'anesthésier le consommateur et de lui voiler la réalité des relations humaines qui sont dès-lors complètement réifiées et soumises à des lois arbitraires³. L'accumulation de marchandises participe à l'essor d'une société de masse dominée par un

³ Au sujet du fétichisme de la marchandise : MARX, Karl, *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret*, Allia, Paris, 2010 [1872] ; ADORNO, Theodor, *Le caractère fétiche de la musique*, Allia, Paris, 2010 [1936]. Au sujet de la réification : LUKACS, Georg, *Histoire et conscience de classe*, Editions de minuit, Paris, 1960 [1923].

consumérisme instrumentalisé par les producteurs-capitalistes⁴. La publicité vient renforcer l'illusion du choix et manipule encore davantage les individus qui sont « *si gavés, qu'ils n'ont plus envie de renverser le système (51).* » Ils subissent un spectacle continu qui anéanti toute réflexion⁵. Les consommateurs naviguent ainsi dans une société qui se caractérise par son opulence et sa richesse, qui, du fait du bien être matériel généralisé, abolit en quelque sorte les classes. Pourtant, les consommateurs ne sont pas heureux, car « *ce dont les gens ont besoin de se libérer, ce n'est pas d'une classe particulière qui les opprime, ni d'un système d'exploitation qui les réduit à la pauvreté. Ils vivent dans une prison dorée, et on leur a appris à aimer leur propre esclavage.* »

Tandis que le fondement critique du mouvement de la contre-culture prend appui sur la théorie économique qui a émergé en Allemagne au XIX^e siècle avec Marx, puis également Georg Simmel à l'aube du XX^e siècle, qui n'est pas expressément nommé, mais auquel le passage sur l'argent comme valeur d'échange fait allusion, et enfin Marcuse après la seconde guerre mondiale, le mouvement de la contre-culture a proprement parlé, a émergé aux Etats-Unis dans les années 1960 avec le mouvement hippie. Or, « *sans Freud, l'idée de contre-culture n'aurait probablement jamais réussi à s'implanter. La critique marxiste de la société de masse n'a eu, en soi, qu'un faible écho dans la société américaine. Mais combinée à la théorie freudienne de la répression, elle est devenue extrêmement populaire (56).* »

Selon Freud⁶, la société nous procure une sécurité qui permet à l'homme moderne de vivre plus longtemps : elle limite les guerres, ou bien renforce le système sanitaire afin de prévenir contre les maladies. De fait, d'après Heath et Potter, les sociétés moderne sont bien moins répressives et violentes que les précédentes. Cette sécurité s'accompagne cependant de conditions. Les individus doivent accepter

⁴ En 1898 par exemple, l'architecte autrichien Adolf Loos qui était également fin observateur des pratiques vestimentaires, désigna « *l'Association viennoise des chapeliers [...] pour dicter à la planète entière le modèle de chapeau qu'il faudra porter la saison suivante* ». Il critiqua donc « *cette industrie qui édicte la forme de nos chapeaux.* » V. LOOS, Adolf, *Die Schuhmacher*, in : *Neue Freie Presse*, Wien, 14 août 1898. Traduit de l'allemand par Anatole Tomczak, in : *Comment doit-on s'habiller*, Grasset, Paris, 2014, 45.

⁵ Concernant la société du spectacle, v. DEBORD, Guy, *Le spectacle, stade ultime de la marchandise*, Lignes, Paris, 2011 [1967].

⁶ FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Payot et Rivages, Paris, 2010 [1930].

de renoncer à une partie de leur liberté et intérioriser l'appareil répressif de la société comme un état normal. En ce sens, le national-socialisme est la conséquence logique du rapport des individus à l'autorité obsessionnelle. Adolf Hitler n'est ni une aberration, ni une rechute dans la barbarie, mais une évolution logique de la société moderne.

Le mouvement hippie des années 1960 a repris ces idées à son compte et les a appliquées à son expérience immédiate. C'est la raison pour laquelle les institutions étatsuniennes ont pu être qualifiées de fascistes, puisqu'aux yeux des acteurs de la contre-culture, le capitalisme puritain rationnel et technocratique est l'égal de l'extermination juive pendant la seconde guerre mondiale, ou pour citer le professeur de sociologie George Ritzer, connu pour ses thèses sur la Mcdonaldisation :

« L'holocauste : produire la mort en série.

Le taylorisme : trouver la seule solution optimale.

La chaîne de montage : transformer les ouvriers en robots.

Levittown : construire des maisons identiques.

Les centres commerciaux : marchandiser l'Amérique.

McDonalds : créer l'usine à fast-food⁷. »

En plaçant Mcdonald au même niveau que l'holocauste, l'on peut affirmer que *« la critique marxiste de la société était modeste, comparée à la critique de la contre-culture (73). »* Mais Joseph Heath et Andrew Potter qualifient cette révolte de pseudo-rébellion, puisqu'elle porte son attention uniquement sur le système en tant qu'entité uniforme coercitive : McDonalds, le magazine Playboy ou bien l'Etat font partie d'un dispositif répressif qui vise à enchaîner l'individu et lui imposer sa volonté.

Or, d'après Heath et Potter, ceux à qui incomberait la faute de la société de consommation ce ne sont pas les groupes capitalistes, mais la *« logique concurrentielle interne »* qui influence le prix des

⁷ RITZER, George, *Tous rationalisés ! La Mcdonaldisation de la société*, Alban, Paris, 1998 [1993], p. 61.

« *biens positionnels (137)* »: en voulant affirmer notre statut de supériorité, soit de par notre classe sociale, soit par le fait de ne pas appartenir à cette classe sociale (c'est à dire d'être rebelle), nous consommons des biens qui nous permettent de nous extraire d'une position que l'on pourrait qualifier de conformiste. Ce n'est donc pas le fait d'être conformiste qui nous pousse à la consommation mais le fait de vouloir se distinguer de l'autre⁸. Et ce ne serait pas propre au capitalisme, mais une caractéristique humaine, propre à notre égoïsme. Alors, « *la consommation, loin d'être imposée aux classes laborieuses par la bourgeoisie, est activement entretenue par la classe ouvrière - même si cela va à l'encontre de son intérêt collectif : moins vous en avez, plus vous êtes prêt à payer pour vous en procurer (132)* ».

Il s'agirait alors de la conséquence d'une « *action collective (131)* ». » Pour illustrer leur propos, les deux auteurs s'appuient sur un exemple tiré du film *American Beauty* : un concessionnaire veut vendre une BMW à un médecin en lui expliquant qu'un médecin doit rouler en BMW pour affirmer son statut et attirer plus de clients. Mais si tous les médecins roulent en BMW, alors ce statut s'annule et les patients n'auront plus aucun critère pour préférer un médecin plutôt qu'un autre. La situation finale est alors la même que si les médecins roulaient tous en Renault, mais ils auraient au départ moins dépensé. Cercle vicieux, le médecin va donc vouloir désormais une Mercedes, et ainsi de suite. En résulte l'impression d'un salaire trop peu élevé et d'un pouvoir d'achat en baisse, alors que celui-ci a très peu varié et a même peut-être augmenté, mais du fait de la consommation excessive pour des raisons de distinction sociale, semble s'être amoindri.

A partir du moment où la marchandise atteint la « *masse critique (230)* », c'est-à-dire qu'un nombre suffisant de personne juge

⁸ Cette idée n'est pas nouvelle. En 1924, dans son célèbre ouvrage sur l'ornement et le crime, Adolf Loos explique qu'il « *blâme les Allemands pour le malentendu qu'ils font entre consommateur et producteur. Les Allemands ignorent tout du bien commun de l'humanité, qui oblige les producteurs à produire les formes demandées par la masse. Il pense que le producteur lui impose ses formes et parle donc de la tyrannie de la mode.* » V. LOOS, Adolf, *Ornament und Erziehung*, in : *Sämtliche Schriften*, Glück, Wien, 1962 [1924], p. 393. Traduit de l'allemand par l'auteur de ce compte-rendu. Les besoins ne sont donc pas imposés par le producteur, mais sollicités par les consommateurs. La raison est d'ordre sociale : le besoin de s'intégrer à un groupe social. En ce sens, il s'agit ainsi d'un « *pur produit des besoins sociaux* », pour reprendre la formule de Georg Simmel. V. SIMMEL, Georg, *Philosophie der Mode*, in : *Moderne Zeitfragen*, Nr. 11, Berlin 1905, p. 9. Traduit de l'allemand par l'auteur de ce compte-rendu.

utile de posséder une chose en particulier, parce que cette chose a fait preuve de son efficacité d'ordre technique ou dans le cadre de la représentation sociale, alors cette marchandise est consommée en masse. Ce principe ne s'applique pas seulement aux classes sociales élevées, et l'action collective est une caractéristique commune à tout individu et « *même si l'envie et l'obsession du statut social n'étaient que de purs artefacts du système capitaliste, il n'y a souvent aucun moyen de décrocher [...] il suffit d'une seule personne, d'un seul achat « offensif » pour déclencher un épisode de ce genre [...] la consommation, loin d'être imposée aux classes laborieuses par la bourgeoisie manipulatrice, est activement entretenue par la classe ouvrière – même si cela va à l'encontre de son intérêt collectif (132).* » Heath et Potter vont même plus loin et affirment que ceux qui se révoltent contre la société de consommation sont en fait ceux qui la renforcent.

Car dans les années 1960, le mouvement de la contre-culture, jugeant la société puritaine comme restrictive, promouvait le droit au plaisir, à la jouissance comme acte de subversion ultime. Contre la normalité jugée austère et moribonde, il fallait créer de nouveaux symboles qui soient en mesure de distinguer les rebelles en quête d'un nouveau monde de l'ancien monde. Il s'agissait en fait d'une lutte contre la standardisation des marchandises, qui mènerait inévitablement à une standardisation de la pensée. Dans ce cadre, l'uniforme scolaire fut alors érigé comme symbole de cette société restrictive, qui impose par coercition son modèle de société. Pourtant, « *la suppression de l'uniforme a plutôt engendré un esprit sectaire (185).* » La suppression n'a pas permis, comme le pensait les acteurs de la contre-culture, de cultiver son individualisme, mais a grandement favorisé la course à la distinction et a de fait, compartimenté encore davantage la société. La conséquence est l'accroissement d'une consommation débridée et l'intérêt grandissant des jeunes pour l'industrie contemporaine du luxe. Ainsi, « *la solution à la société de masse – la rébellion contre-culturelle – a abouti, au nom de l'expression individuelle, à des cycles d'obsolescence encore plus rapides en matière de mode (176).* »

Le cool a été élevé au rang de symbole de réussite alternative. Heath et Potter rappellent que la différence entre cools et ringards n'est pas sans rappeler celui entre bohème et bourgeois, entre

marginal et conformiste. Or, comme les bohèmes et marginaux qui à un moment donné sont devenus décisifs dans l'essor de nouveaux biens de consommation⁹, les acteurs de la contre-culture ont développé à leur tour des codes qui ont servi de socle illustratif. On pourrait alors penser que la subversion ait été transformée en marque, qu'on « *assimile la résistance en s'appropriant ses symboles, en les vidant de leur contenu révolutionnaire, puis en les revendant aux masses sous forme de marchandises. On cherche donc à neutraliser la contre-culture par des opportunités commerciale (53).* » Heath et Potter opposent plusieurs arguments cette assertion : tout d'abord, le but de la publicité n'est pas tant d'hypnotiser le consommateur, qui de toute manière trie les informations pour en retenir que ce qui lui semble essentiel ; mais plutôt de voler des clients au concurrent. Le consommateur est déjà un adepte du bien de consommation, et l'on souhaite simplement l'orienter vers la marque qui propose la meilleure qualité. En bref, si le consommateur n'aime pas les sushis, la publicité n'aura de toute manière aucun impact et « *la publicité joue un rôle minime. Les innovateurs, les non-conformistes à tout crin, n'achètent jamais rien de grand public (219).* »

Ce n'est donc pas la publicité qui décide de ce qui est bien ou pas, quel produit il faut acheter ou pas, mais davantage les personnes qui, du fait de leur détermination à se différencier des autres, vont promouvoir une pratique et un style qui vont ensuite être imités par d'autres. Lorsqu'on veut à tout prix se différencier, la concurrence est débridée et il est inévitable que la mode lancée par les acteurs de la contre-culture soit récupérée par les entreprises, qui vont simplement répondre à une demande populaire. C'est ainsi que toute sous-culture devient inévitablement la nouvelle culture. C'est ainsi que « *de plus en plus, le pouvoir échappe aux aristocrates bourgeois et paternalistes, et se trouve détenu par les créatifs cools et bohèmes (204).* » Ce sont donc désormais les acteurs de la contre-culture qui décident de ce qui est bien puisque ce sont eux qui au départ, ont lancé la mode.

⁹ On peut prendre en exemple le cas des femmes : dans la mesure où les femmes étaient marginales, elles ont développé un sens aigu pour la mode, qui leur a servi d'exutoire. La mode est un assouvissement, là où au demeurant elles n'ont que très peu de libertés. Or, ce besoin immatériel de reconnaissance s'accompagne d'une consommation d'un bien matériel. Les besoins sont alors également imposés par le consommateur pour intégrer un groupe social, mais également par souci de différenciation. V. SIMMEL, Georg, *Die Frau und die Mode*, in : *Das Magazin*, 5 (77), 1908, p. 82.

Le seul moyen d'échapper au système et à l'institutionnalisation de pratiques sociales, serait de rejeter en bloc ce que nous aimons : « *Pour éviter ce phénomène il faudrait manger des aliments qu'on n'aime pas (234).* » En somme, même si on aime les sushis, il faudrait arrêter d'en manger puisqu'il s'agit d'un bien massivement consommé, promu par des groupes capitalistes qui se sont appropriés ce bien pour augmenter leur profit. Ou alors il faudrait écouter de la musique inécoutable, « pourrie », qui ne deviendra jamais populaire. Mais même dans ce cas précis, on n'est pas assuré d'échapper à la tyrannie du goût, prétendument imposé par le haut, puisque comme le rappellent Heath et Potter, la musique inécoutable a déjà été faite, est déjà quelque chose qui a été assimilée par le système¹⁰.

Le rebelle pourrait rétorquer qu'il serait judicieux de consommer des sushis qui ne sont pas produits par de grands groupes qui monopolisent la production, mais par des producteurs locaux, qui proposent donc une « version » alternative. Mais d'après Heath et Potter le consommateur préférera certaines marques parce que 1. elles sont plus économiques. Les acteurs de la contre-culture font en majorité partie des classes sociales élevés et ne se soucient guère du prix des marchandises, mais une grande partie de la population ne peut pas se permettre un surcoût, d'autant plus que le bénéfice-goût est souvent trop peu satisfaisant compte tenu du prix plus élevé. 2. « *Les librairies indépendantes auraient pu installer des fauteuils confortables et servir du café il y a bien longtemps ; elles ne l'ont fait que lorsqu'elles ont commencé à sentir la pression exercée par les grandes chaînes (242).* » En somme, la concurrence permet d'offrir un service plus qualitatif auquel la clientèle adhère plus facilement : le

¹⁰ Les deux auteurs prennent l'exemple de Metal Machine Music, album de Lou Reed paru en 1975, « *qui est entièrement composé de feed-back de guitare inécoutables et de bruit blanc (167).* » Et comment ne pas faire référence ici au Black Metal, qui s'est justement construit en opposition à la musique pop et qui se construit comme une musique mal enregistrée, violente et dissonante. Même si les acteurs de la scène Black Metal s'érigent contre le « cool », ils sont, du fait de leur supposé supériorité, que Heath et Potter qualifient de snobisme, l'essence même du cool. Pour illustrer cette idée, on peut citer la série Netflix Sex Education ; une série populaire donc, qui porte un regard extérieur sur les personnes différentes. Dans un épisode, un des protagonistes, Eric, qualifie la gothique du lycée Maeve de cool, parce que celle-ci est différente – et qu'elle ignore, voir refuse, qu'elle est cool.

rapport qualité/prix est d'une manière générale jugé suffisamment bon pour que le consommateur ne s'en détourne pas.

Le rebelle pourrait alors à nouveau retorquer qu'il suffirait d'octroyer un salaire plus élevé, afin que les classes moyennes ou inférieures puissent elles aussi consommer dans des enseignes alternatives. Heath et Potter prennent également position contre cet argument. D'une part, comme nous l'avons déjà énoncé, si tout le monde consommait de la même manière, le rebelle essaierait à nouveau de se distinguer afin d'échapper au conformisme. D'autre part, si le salaire augmentait, les prix augmenteraient à leur tour : « *une augmentation de salaire ne m'aide pas à acheter une maison plus grande ou plus belle, si tous mes voisins reçoivent la même augmentation (137).* » Un salaire universel, comme le proposait Benoit Hamon en 2017 lors de l'élection présidentielle, ne pourrait résoudre le problème. Pire, il renforcerait lui aussi le système capitaliste, qui est consolidé non pas par l'accumulation d'argent dormant, mais par la mise en circulation d'argent destiné à renforcer le pouvoir d'achat et donc la consommation. En bref, ce n'est pas uniquement le PDG de LVMH Bernard Arnault qui doit être mis en cause, puisque son argent n'est qu'un fétiche statique et inactif, mais les syndicats qui demandent une augmentation du salaire, qui sera ensuite inévitablement remis en circulation par le biais de la consommation et se révélerait donc un principe actif du capitalisme.

De toutes ces contradictions résulte une frustration et un ressentiment¹¹ des acteurs de la contre-culture qui conspuent le système capitaliste, qui a pour conséquence une radicalisation de la rébellion. La déviance est alors considérée comme subsumption de la distinction. La criminalité et la folie comme acte ou état non-conformistes sont idéalisées : « *La désinformation vire à la célébration de la bizarrerie comme fin en soi, passant par des images transgressives de crétiens s'immolant mutuellement par le feu (163).* » La révolte vire au buzz, et le révolutionnaire, sous couvert de se battre pour le bien-commun, vire à la mise en scène individualiste extrême et il justifie au nom de cette même bataille, des actes tout à fait

¹¹ Concernant le ressentiment, v. NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, Garnier-Flammarion, Paris 2011 [1887], ainsi que ANGENOT, Marc, *Les idéologies du ressentiment*, XYZ, Paris, 2005 [1996].

repréhensibles¹². Or, « *la liberté de résister à une tyrannie, ou de lutter contre un système de domination injuste, n'équivaut pas – tant s'en faut – à la liberté de faire tout ce qu'on veut (98)* », car cela équivaut à opposer à la tyrannie une autre forme de tyrannie.

Finalement, l'ouvrage de Heath et Potter s'inscrit dans la continuité de la critique énoncée par l'École de Francfort lors des révoltes de 1968, tout en s'appuyant sur des exemples plus récents qui, d'après les auteurs, confirment l'aporie des mouvements contre-cultures, car « *Lorsqu'on présuppose que tout le monde est prisonnier d'une idéologie totale, c'est qu'il devient impossible de déterminer ce qui viendrait confirmer ou infirmer cette thèse (51)*. » Les grèves, les abus épisodiques, sont érigés comme preuve d'un système toujours plus fasciste et totalitaire, et pourtant ce système tient : la démocratie depuis la fin de la seconde guerre mondiale ; le système capitaliste depuis bien plus longtemps encore. Alors, « *tels des prophètes de la fin du monde, les rebelles contre-culturels sont obligés de repousser constamment la date fatidique à mesure que les années passent sans incident remarquable (165)*. » La grève perlée des cheminots en 2017 était perçue par les acteurs de la contre-culture comme une remise en cause profonde du système. Quand cet épisode n'a abouti qu'à des corrections jugées peu satisfaisantes et n'a pas eu pour effet la révolution promise, la crise des gilets jaunes en 2018 a à son tour été prise en exemple d'une société à la déroute.

D'après Heath et Potter, les rebelles ne combattent pas de manière à remettre durablement en péril le système. Ils sont uniquement dans la réaction immédiate et luttent uniquement en fonction d'un événement plutôt que de proposer – en théorie et dans les faits – des solutions viables. Les rebelles constituent certes des communautés et proposent des alternatives, mais celles-ci sont souvent vouées à l'échec : « *Presque toutes les communautés aspiraient à créer un cadre de vie harmonieux, fondé sur le partage et la coopération [...] Mais la réalité se révéla fort différente [...]*

¹² On peut ici faire référence à l'exemple bien connu de l'exploitation sexuelle et de la pédophilie exercée par certaines personnalités politiques issues du parti des Verts dans les années 1970 et 1980. Ces actes étaient justifiés parce qu'ils permettent aux individus de s'émanciper du refoulement que leur impose la société. On opposait l'hédonisme à outrance au puritanisme societal.

menait inévitablement au conflit (92). » On peut prendre en exemple le projet Utopiaggia en Italie, qui souhaitait promouvoir une économie en puzzle, avec de petits magasins, de l'échange, du partage, dans une ambiance esthétique de pauvreté assumée. En bref la « vraie » vie, sans contraintes : un collectif du même. Cette communauté n'a finalement pas réussi à durer dans le temps, car, comme l'expliquent les anciens membres, « *nous n'avons pas réussi à rester soudés*¹³. »

Dans tous les cas, il ne semble pas vraisemblable que ces expériences mettent en péril le système. Car le capitalisme est une doctrine « *qui fonctionne par cycles d'innovations et tests [...] C'est un processus de révolution permanente, dans lequel la vieille structure économique est détruite et remplacée par la nouvelle (207)*¹⁴. » La contre-culture est donc une composante parmi d'autres qui façonne le capitalisme. Cela ne veut pas dire qu'elle doit cesser de critiquer le système, mais qu'elle doit davantage prendre conscience du rôle qui lui est attribué malgré-elle. Plutôt que d'être systématiquement dans la négation, elle doit également proposer des idées positives sur le plan politique. En somme, il faut repenser la dialectique, la contradiction constante, car celle-ci s'est avérée insuffisante dans l'analyse de la société de l'après-guerre et en s'appuyant uniquement sur la méthode de la dialectique, la contre-culture prend le risque de rester aliénée à son combat¹⁵.

¹³ Exemple et citation tirés de : *ZEITmagazin*, 16.12.1988. Traduit de l'allemand par l'auteur de ce compte-rendu

¹⁴ Cette idée de Heath et Potter peut expliquer le titre choisi par le candidat à la présidentielle de 2017 Emmanuel Macron, d'intituler son livre-programme *Révolution*. Celui-ci aurait alors particulièrement bien compris comment fonctionne le système et il se désigne avec ce titre, non pas comme apôtre d'une révolution populaire, comme cela a pu être commenté et critiqué par les acteurs de la contre-culture, qui estimaient que Macron s'était injustement réapproprié le concept de révolution, mais comme défenseur du capitalisme. Celui-ci ne serait alors plus synonyme de conformisme et d'immobilité, mais à l'inverse, d'individualisme et de changement constant, comme le suggère aussi le principe de « *start-up nation*. »

¹⁵ Selon Michel Foucault, le terme de dialectique tend à être considéré sans examen, et par simple référence implicite à un marxisme stalinisé, comme synonyme de pensée naïve et doctrinaire de l'histoire. D'une manière générale, c'est à un marxisme devenu symbole de sectarisme que s'en prend Foucault. V. FOUCAULT, Michel, *Maladie mentale et psychologie*, PUF, Paris, 1954. Gilles Deleuze poursuit la critique de Foucault en 1962 : « *la découverte chère à la dialectique est la conscience malheureuse, l'approfondissement de la conscience malheureuse, la solution de la conscience malheureuse, la glorification de la conscience malheureuse et de ses ressources. Ce sont les forces réactives qui s'expriment dans l'opposition, c'est la volonté de néant qui s'exprime dans le travail du négatif. La dialectique est l'idéologie naturelle du ressentiment, de la mawaise conscience. Elle est la pensée dans la perspective du nihilisme et du point de vue des forces*

réactives. D'un bout à l'autre elle est pensée fondamentalement chrétienne. » V. DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962, p. 181. Enfin, Theodor Adorno considère en 1966 qu'il faut inverser le principe de dialectique, qu'il faut prendre conscience de la différence et d'essayer de les articuler plutôt que de systématiquement les opposer. V. ADORNO, Theodor, *Negative Dialektik*. Suhrkamp, Frankfurt-am-Main 1966.

DISCUSSION

Cette conversation s'est déroulée le 30 mai 2020 sur un chat privé. Les participants sont Marion Brachet, Martin Neiss, William Spok et Guillaume Beringer, qui sont les auteurs des articles et comptes-rendus ainsi que membres du comité Wonderground. 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 culture, la première idée qui nous vient en tête, comme le rappelle William au début de son article, c'est l'émancipation : grâce à la culture on peut devenir soi et se libérer d'une aliénation sociale et politique. La culture est donc un instrument de révolte. Pourtant, les romantiques allemands ont largement contribué à rapprocher l'idée de culture à celle de nation ou de civilisation. La culture a en quelque sorte été institutionnalisée et a été réduite un siècle plus tard à un outil de propagande. Selon Walter Benjamin, culture et barbarie ne sont pas incompatibles. Alors, l'idéal des Lumières peut tout à fait s'inverser : la culture n'éclaire plus, ne libère plus mais au contraire influence et contraint. Les deux aspects de la culture en tête - à la fois libératrice et manipulatrice - peut-on considérer que la culture sert la révolte, ou bien n'est-elle que le produit d'une industrie qui la commercialise comme une marchandise prêt-à-utiliser ? En Bref, le système, qui érige la violence, l'opposition constante, comme principe fondamental, justement comme culture produit-il ses propres contradicteurs pour pouvoir exister ?

Marion Brachet : Un "système qui érige l'opposition constante comme principe fondamental", formulé comme ça, cela m'évoque surtout le système politique démocratique qui effectivement est fondé sur la soi-disant prise en charge de la diversité sociale ; la manière dont la culture s'inscrit là-dedans est sans doute plus pernicieuse. On peut simplement partir de la hiérarchie des liens entre les sphères : sur un plan institutionnel, voir qui paye pour quoi dans un événement culturel commence peut-être un premier signe du "potentiel" émancipateur, en quelque sorte. Et pourtant, paradoxalement, ce n'est pas forcément quelque chose que l'on ressent dans les événements en

question : qui pense au fait que la salle appartient à un multimilliardaire quand on est en train de s'évader et d'avoir l'impression de se reconnecter avec soi en écoutant le groupe jouer ? En ce sens, de manière assez terre-à-terre, oui, une partie des contradicteurs est littéralement financée par "le système". Mesurer le lien réel entre les aspects institutionnels et le contenu des productions culturelles, c'est une autre paire de manches.

Martin Neiss : On peut peut-être trouver le nœud de cette question dans la notion de système, qui désigne un dispositif habituellement fermé sur lui-même et autosuffisant. Si l'on définit comme le font les classiques la culture comme dispositif permettant initialement d'échapper à une nature imparfaite (nomenclature hautement discutable en réalité, mais j'y reviendrai), alors effectivement la culture peut être considérée comme révolte contre l'étant, contre le « donné » avec lequel nous advenons au monde, et que l'on travaillerait à détourner, à transformer. On peut remarquer d'ailleurs que la pratique du détournement est un des points d'articulation majeurs de la contre-culture et de la révolte : on détourne des institutions, des symboles, des cadres, des appellations (du péjoratif vers le mélioratif comme cela peut s'observer chez des minorités ethniques ou des mouvements queer par exemple). La culture serait donc ce détour, cette torsion opérée à partir de ce donné. Le problème, c'est qu'il n'est en réalité pas vraiment un donné, c'est toujours déjà une culture, toujours déjà un état qui est fait et non pas qui est indépendamment de toute intervention ; aussi la culture apparaît-elle comme aux prises avec un perpétuel cycle de contradiction ; la culture d'aujourd'hui doit détruire celle d'hier qui est entre temps devenu système. En faisant table rase du donné, elle se prétend seul véritable commencement, seul véritable fondement (en gros elle se fait passer pour du donné), ce qui engendre par nécessité un nouveau mouvement de retournement. Ce mouvement même de commencement et de recommencement me semble être le fondement de toute révolte et de toute attitude révolutionnaire : une rupture radicale avec l'ancien monde, une nouvelle cosmogonie irrévocable. Le problème étant qu'effectivement, l'entropie gagne aussi ce nouveau monde et le processus recommence... aussi je préconiserai de prendre comme échelle de référence le processus plutôt que "le système" et "l'opposition au système", car ce ne sont pas des états ou des étants fixes. Je suis un peu parti sur l'aspect épistémologique des choses, mais ça rejoint

l'analyse de Marion sur la dimension plus pragmatiquement politique du problème. Effectivement celui qui finance et qui subventionne a un pouvoir effectif sur la production ou l'activité puisqu'il en détermine les cadres... cela veut-il dire pour autant que celle-ci n'a pas de potentiel de révolte ? peut-être plus compliqué que ça...

GB : La culture est à la fois l'étant et le devenir. Mais on s'inspire toujours de ce qui était. De fait, ne fait-on pas partie d'un tout ? Doit-on échapper à la culture ? Peut-on échapper à la culture ? C'est bien la question : est-ce qu'on peut se révolter tout en profitant de la culture qui nous est offerte sans que l'on ait demandée, qui est là, présente partout, mais aussi détenue par certaines élites. On le sait. On l'utilise. Contre ceux qui la détiennent donc. Mais quelle efficacité ? La détiennent-ils d'ailleurs ? Est-ce leur culture ?

MN : C'est toujours le problème de vouloir parler d'un Tout à mon sens... car oui, en effet, la nomenclature de notions qu'on propose n'est jamais qu'un artifice plaqué sur un fonctionnement très organique en vérité (pas de nette séparation entre les belligérants, un rapport de force, de lutte mais qui crée aussi du lien éphémère). Mais précisément, ce sont plutôt les processus qui peuvent nous intéresser dans ce cas, sachant qu'une situation de rupture radicale avec le système serait illusoire

MB : Tout à fait d'accord avec ton approche Martin ! C'est complètement central dans les questions d'institutions et "d'institutionnalisations" d'ailleurs : ont tendance à être désignées sans équivoque comme "culture" les productions qui ont déjà été intégrées au système en place, ce qui justement crée des rejets. Pour certains artistes en tout cas, il semble qu'il faille échapper à ce sens-là de la culture : je pense par exemple à cet archiviste travaillant pour l'état islandais (pas les institutions les plus écrasantes a priori!), cité dans Baker Doyle et Soman (2015), qui tente d'archiver tous les disques possibles sortis dans son pays, mais qui se voit souvent refuser la chose par des artistes qui craignent d'appartenir trop vite au passé si leur musique est officiellement intégrée à la culture nationale. De leur point de vue, l'art conserve son potentiel s'il reste uniquement ancré dans son présent, sans rejoindre ce fourre-tout institutionnalisé que l'on pourrait appeler culture

GB : C'est un problème effectivement primordial qui pose la question suivante : lorsqu'un artiste devient populaire, lorsqu'il s'intègre donc dans un schéma, ou, pourrait-on dire, dans une culture dominante, peut-on considérer que c'est du parjure ?

William Spok : Cela me fait penser aux exemples de groupes punk qui ont « réussis » qui du fut que le punk est anticapitaliste sont assez mal vu dans le milieu. Dick E. en parle un peu et je pense que la notion de traître à un style vient s'il y a vraiment une volonté de l'underground ou de l'antisystème. En France on critique quand tu réussis dans le Black métal etc. mais en Chine par exemple c'est vraiment vu comme une réussite sociale

MN : Force est de constater comme tu le disais Guillaume qu'on s'inspire toujours de ce qui était, pour une raison bien simple qui est de vouloir créer du lien avec un public (que ce soit un public véritable ou le fameux "public introuvable", peu importe), il s'agit de parler à quelqu'un, à partir donc de références compréhensibles, repérables, même si c'est pour s'inscrire en opposition par rapport à celles-ci. Une des forces et en même temps des faiblesses de la contre-culture en général, c'est d'être justement "contre" culture, de s'inscrire en opposition par rapport à une culture dominante, mais en réalité de ne pas pouvoir foncièrement s'en passer puisqu'elle est l'élément essentiel à ce rapport de force. En d'autres termes, la contre-culture indique un chemin à suivre, mais elle est l'antichambre d'un art qui se fait réellement "acte de résistance", c'est-à-dire qui échappe à toute culture identifiable ou cataloguable (une "œuvre d'auteur" comme on dit). En même temps, l'écueil c'est qu'en mettant en évidence une "contre-culture", c'est aussi une stratégie possible d'une culture dominante pour créer un artifice de différenciation et donc conforter la réintégration de tout un chacun au système

MB : La mainmise des "détenteurs" n'est effectivement pas complète du tout : pas vraiment de contrôle sur les discours tenus, sur ce qu'en fait le public. Et au fond, quelle importance : tant que cela fait du profit... Rares sont les formes de culture se voulant désaliénantes qui sont réellement menaçantes pour "le système". Pour répondre à ta dernière question sur les traîtres Guillaume, on a là encore deux niveaux : Green Day est un groupe à la base punk 100% *sell-out*, avec les conséquences musicales que ça peut avoir par moments, mais ça

n'entrave pas forcément la virulence et la pertinence politique de leur discours

WS : Le terme *sub-culture* gagne en subtilité dans ces cas-là car une *sub-culture* n'est pas forcément contre-culture. La scène metal chinoise ne rentre par exemple pas dans la case sociale de la contre-culture

GB : La contre-culture existe-t-elle vraiment ?

MN : oui et non

GB : Si la contre-culture est culture et que la culture est manipulée par les puissants, la contre-culture n'est-elle pas elle aussi manipulée ?

MN : tout cela pose la question du discours en tant que tel : quel type de discours est-il encore dérangeant aujourd'hui, dans un contexte où le langage même est récupéré comme une forme vide pour promouvoir système ?

WS : Se définir en tant que contre-culture c'est déjà se définir à travers certains codes et les manipuler. Un discours sera dérangeant selon la manière dont il est communiqué Si je place un hommage à Hitler en plein prix Nobel de la paix, cela ne va pas être accepté.

MN : Ce qui est intéressant c'est de voir les gens qui volontairement vont soutenir ce genre de discours non pas parce qu'ils y croient mais parce que ça dérange (et forcément c'est tout à fait contre-productif)

MB : La contre-culture est bien sûr culture. Pour revenir par exemple à ce qui est formé par un grand nombre de mouvements queer, ou de contestation d'extrême gauche : la priorité est toujours de "s'organiser", de "s'auto-gérer", etc, c'est vraiment flagrant dans le vocabulaire utilisé. Donc de faire sans la culture de référence, mais en reconstituant un système fonctionnel. Tout ce que je dis en fait, c'est qu'il y a des lieues entre contre-culture et anarchie

MN : De ce point de vue, je pense que oui. Le contexte médiatique dans lequel nous vivons est occupé entièrement par le dogme de la visibilité et de l'interface : pour exister, il faut être visible, il faut "avoir des vues", c'est la nouvelle hiérarchie si l'on peut dire. Aussi le contenu

n'en est-il pas tellement important que la manière dont les masses y réagissent. Un groupe de black metal pourrait avoir du succès dans les *hit-parades* que ce ne serait pas choquant, puisque tant que ça génère du chiffre, c'est profitable au système

GB : Il y a aussi des liens entre anarchie et libéralisme

MN : Il y en a en effet, je pense d'ailleurs que l'anarchie cherche notamment une forme de compromis avec... mais bon passons. Si on reste dans un contexte culturel, la question n'est pas tant de savoir ce qui est susceptible de "choquer" mais de déranger, ce n'est pas la même chose. Parce que le système où nous sommes réagis au scandale en se l'appropriant comme dispositif de "buzz"

GB : Le "choc" est pourtant très employé par les acteurs de la contre-culture

WS : Il y a une différence entre choc et buzz pour moi le premier peut marquer profondément la société alors que l'autre il disparaît avec un autre buzz

MN : Ce qui est un fourvoisement selon moi, le choc n'est jamais qu'une manière de visibiliser, mettre en évidence, "sauter aux yeux"... dans un système qui repose sur la visibilité (si on accepte mes analyses précédentes), le potentiel de dérangement est moyen. Le choc peut être par exemple la récente épidémie qui nous a frappé... mais même là, j'ai tendance à penser que la simulation et le simulacre qui encadrent nos perceptions s'en empare aussi pour le transformer à ce compte.

WS : Le choc n'est pas forcément lié à une culture, par exemple l'homme des manifestations chinoises devant les tanks fait partie de la culture mais pas de son industrie

MN : C'est vrai, mais là on a donc affaire effectivement à un événement, et un événement dicté par une nécessité (celle de se défendre, de protester face à une action armée). C'est ensuite seulement que l'événement est récupéré, sublimé par une culture et devient une référence... la question en revanche, c'est est-ce qu'un choc véritable peut encore partir de la culture ou est-ce que celle-ci est trop

embourbée dans ses médias de propagation ?

WS : Je peux te parler de manifestants hongkongais qui reprennent l'image et qui se mettent en scène dans la même position lors des manifestations

MN : Intéressant que tu parles de "mise en scène", justement

GB : Ce qui choque, c'est effectivement ce qui est visible. En ce sens, le choc est effectivement à mettre en lien avec l'industrie de la culture. A cause du choc, l'homme n'est plus en mesure de comprendre par lui-même, ou du moins sa perception et sa mémoire sont réifiées par le choc, qui peut donc de prime abord être perçu comme un danger. Le choc au quotidien, ou lors d'une manifestation serait l'équivalent de ce que l'on a pu vivre lors des deux guerres mondiales : des horreurs visuelles face auxquelles on ne peut pas agir. Le spectateur ne peut plus se recueillir et doit encaisser des coups, et l'intellect reste pétrifié. Mais alors : les militants contre-culturels veulent choquer. Ils participent donc au système, le renforce, réifient l'esprit ; ils ne dérangent pas.

WS : A partir du moment où tu veux choquer tu dois prendre en compte les codes que tu veux choquer donc oui je suis d'accord

MB : Rien n'empêche quelque chose de choquant de se ranger dans des gros blocs culturels. Led Zeppelin est au *Rock n Roll Hall of Fame*, mais si on relit leurs paroles on se souvient que ça parlait de rapports avec des filles de 15 ans. Ce qui pouvait déranger à l'époque, c'est simplement le fait de parler de sexualité ouvertement, mais cet aspect-là a complètement perdu tout aspect subversif, alors que c'était quelque chose considéré comme contre-culturel à l'époque. On retombe bien sur les processus dont parlait Martin

MN : Exact... j'ai ma petite idée sur ce que pourrait être une culture choquante, mais comme d'habitude je pense lorsqu'il s'agit de quelque chose de radicalement nouveau, c'est inconcevable voire contradictoire

GB : Le Rock et le Metal posent bien évidemment question : ils ont voulu choquer, mais ils ont été incorporés dans la culture dominante. Ils sont devenus culture dominante en fait.

WS : Un des styles les plus écoutés sur *Spotify*, qui vend énormément. Produit reconnu comme produit culturel en Norvège on a le bingo du libéralisme

MN : Oui notamment parce que la culture dominante est une culture de contrôle. Je cite un peu Deleuze là, mais il dit très bien comment on n'est plus dans des sociétés disciplinaires comme le disait Foucault, où l'on est assignés à certaines places et certains rôles, dans certains milieux d'enfermement, mais où on a une liberté de mouvement et d'action "contrôlées". On a une gestion des affects, une gestion de la révolte, de la colère, une gestion de l'opposition. Le système libéral-capitaliste n'est plus tant un système de valeur qu'un système de gestion

WS : C'est ouvertement un moyen de renvoyer à une image intégrée dans l'inconscient collectif

GB : Est-ce réellement problématique ? L'idéal de la gestion technocratique est qu'elle établit *eo ipso* la paix et la justice. En Allemagne, la technocratie dans le sens d'une planification a été élevée au rang de *nomos*. Comme l'a montré le philosophe Hermann Lübbe, dans nos sociétés ultra-connectés, avec de nombreuses chaînes de communication toujours plus dynamiques, la planification administrative de celles-ci est essentielle pour établir ou rétablir des causalités sociales sur lesquelles on pourra par la suite à nouveau s'appuyer. Dans cette société d'experts l'affect, ainsi qu'une part de notre liberté est certainement reléguée en arrière-plan. Mais on a pu voir lors de cette crise du Covid-19, que la gestion allemande a certainement participé à sauver de nombreuses vies. C'est en fait l'éternelle question : doit-on privilégier la sécurité ou la liberté, sachant que si nous ne sommes pas en sécurité, nous perdons également une part de notre liberté et de notre individualité ; et si nous sommes entièrement libres, la sécurité n'est plus forcément garantie.

WS : Il faut cependant ajouter que le système de gestion est problématique, car il essaye de mettre en place et même d'imposer une valeur morale

MN : Oui car en réalité, les cadres même de cette gestion sont des sommums d'idéologie qui s'ignorent : on nous dit que toutes les

opinions et actions sont acceptées, mais toujours selon un cadre qui est présenté comme "réaliste". Et ce qui est "réaliste", en gros, c'est l'économie de marché, c'est le fétichisme de la marchandise, le capitalisme mondialisé, etc.

GB : En ce sens, les Lumières, dont se revendique encore un grand nombre de manifestants au nom de la liberté, dès lors qu'elles étaient intimement convaincues du bien-fondé de leur idéal et proposaient ainsi des solutions préfabriquées, ont eux-aussi recheté à l'état primaire du mythe, du fétichisme. Les Lumières en un sens étaient technocratiques, dans une démarche positiviste. On se trouve alors face à une aporie : critiquer le système au nom de la culture, comme ce fut par exemple le cas lors des événements de Mai 1968, c'est participer en un sens à la barbarie, comme le suggérait Theodor Adorno.

MB : Sur la gestion des affects, il y a d'excellentes contributions d'Eva Illouz, actuellement reprises au niveau de la musique par Esteban Buch : la musique ou les playlists comme pharmacies personnelles, prises en charge par la manière dont elle nous est distribuée. Il y a même des manuels papiers sur comment faire une bonne playlist en fonction de ce qu'on va faire dans la journée. Les théories d'Eva Illouz concernent notamment la reprise de la révolution/libération sexuelle par le capitalisme, ce qui fait le lien avec l'exemple de Led Zeppelin par exemple

WS : Cela me désole

MN : J'aurai tendance à dire que c'est intéressant à savoir même si ça blesse un peu le mythe de la puissance de l'art. C'est un peu comme une forme de négociation avec une société de plus en plus éloignée de l'humain, qui promeut l'individu pour en réalité mieux l'assujettir. Enfin c'est long à développer. Ce dogme productiviste est présent jusque dans notre intimité et notre langage, c'est peut-être ça le plus inquiétant. On est toujours dans un modèle et un rapport de "boost" et d' "upgrade" à la vie

WS : Il y a une forme d'assistanat jusqu'à te dire quoi écouter et comment le faire si tu veux être « productif » dans ton écoute

MN : Exact, d'ailleurs je repense à Jameson qui citait les analyses

d'Adorno : le fait qu'en écoutant un titre de pop (quel que soit le genre), on n'est jamais que dans une perpétuelle reconnaissance de soi-même, c'est-à-dire de toutes les écoutes successives qu'on a eu de ce titre.

GB : Je ne suis pas tout à fait d'accord pour dire que le capitalisme a assimilé la révolution/libération sexuelle. Celle-ci est le fruit de la mode, ou bien des modes, qui sont avant toute chose mises en place par le peuple et non imposées par le haut, comme le montrait déjà Werner Sombart au début du XX^e siècle avec son concept de différenciation. En ce sens, le capitalisme ne fait que suivre une tendance, elle répond à une demande populaire. Comme le montrent Joseph Heath et Andrew Potter dans l'ouvrage dont j'ai effectué le compte-rendu pour cette édition, le *boost* et l'*upgrade* de la vie est essentiellement le fruit de notre volonté de nous différencier de l'autre. Que l'on soit dans un système capitaliste ou pas, cela ne change pas grand-chose. C'est en quelque sorte une pulsion innée. Le capitalisme cependant a certainement tendance à renforcer ce besoin, à l'exalter. Mais il semblerait qu'il n'est pas l'instigateur de cette aliénation que l'on s'impose à soi-même.

La culture, un instrument de lutte ou bien un instrument de domination ? Les manifestants tout comme les dominants veulent imposer leur culture, mais c'est peut-être ce combat incessant entre une culture dominante et une contre-culture qui permet de profiler la culture tout court. Nous nous identifions par rapport à des codes hérités de l'histoire, du système politique et social, mais également en opposition à l'histoire et au système. La culture est donc tout cela, et ça n'a donc pas de sens de vouloir l'exploser ou de la brouiller. La révolte ne doit pas être tournée contre la culture, comme le préconisent les manifestants contre-culturels, puisque nous en faisons partie, et aussi parce qu'elle est une idée abstraite et changeante ; la révolte doit se manifester contre les institutions politiques et sociales qui s'emparent de la culture pour renforcer leur pouvoir. Il ne faut donc pas se révolter contre l'instrument, mais contre celui qui en fait usage.

TABLE DES MATIERES

Articles	4
Le Free Jazz et le Mouvement des Droits Civiques : les musiciens de la lutte ?	6
l'École de Francfort : inspiratrice et critique de mai 68	21
Le pêcheur solitaire et le guerrier : quand la culture devient l'enjeu d'une révolte politique et poétique.	39
La symbolique chrétienne dans le BM et l'UnBlack Metal	51
Compte-rendus de lecture	63
Jay Keister et Jeremy L. Smith : « <i>Musical ambition, cultural accreditation and the nasty side of progressive rock</i> »	64
Joseph Heath et Andrew Potter : « <i>Révolution consommée</i> »	72
Discussion	85